

Das Musical der mageren Jahre

II. Vier Ladies

Ein Musical-Komponist, der Erfolg haben will, sucht sich als erstes einen Librettisten mit einer vielversprechenden Story. Was aber macht ein Texter, wenn brisante Themen wie Krieg („South Pacific“) Jugendkriminalität („West Side Story“) oder der Rassenkonflikt („Golden Boy“) für das Musical bereits weidlich abgegrast sind? Er nimmt sich eine interessante Frauengestalt zum Vorwurf. Was kein noch so aktuelles Problem vermag, schafft eine verlockende Lady im Handumdrehen: Müde Männer rafften sich auf aus ihrer Fernseh-Lethargie und gehen ins Theater.

So ist es kein Zufall, daß man am Broadway dieses Erfolgsrezept aus dem Kochbuch der Großmutter des Musicals, nämlich der Operette, just in dem Augenblick über Gebühr zu befolgen begann, als die Musical-Komponisten anfangen, aus dem letzten Loch zu pfeifen. Und wenn einst zugkräftige Operetten wie „Die Großherzogin von Gerolstein“, „Die schöne Galathee“, „Die große Sünderin“ oder „Die lustige Witwe“ lauter Damen im Titel nannten, so heißen die Musicals der sechziger Jahre, um deren Schallplatten es hier geht, nicht von ungefähr „Hello, Dolly!“, „Mame“, „Funny Girl“ und „Mary Poppins“.

Das neueste Beispiel dieser Serie ist „Coco“. Dabei geht es um den Lebensroman der berühmten Modeschöpferin Coco Chanel, aus dem André Previn ein Musical gemacht hat, das zur Zeit – noch – am Broadway läuft und dessen Star die Filmschauspielerin Katherine Hepburn ist. Die Musik soll allerdings so belanglos sein, daß die Schallplattenfirmen offensichtlich noch Skrupel haben, uns eine „Coco“-Platte zu beschenken. Sicher ist dieser Katalog der Musical-Titel nebenbei auch ein getreuer Spiegel des amerika-

nischen „Weiblichkeitswahns“ und wirft ein Licht auf die dominierende Rolle der Frau in der amerikanischen Gesellschaft von heute...

Mit vier Ladies haben wir es also zu tun, von denen leider keine musikalisch so fair ist wie „My Fair Lady“. Aber jede von ihnen hat eine ungewöhnliche Lebensgeschichte. Jede dieser Frauen

ist auf ihre Weise faszinierend: sowohl die Heiratsvermittlerin Dolly, die ihr bestes Pferd im Stall für sich selbst aufhebt, als auch das im wahrsten Sinne des Wortes „zauberhafte“ Kindermädchen Mary Poppins, das nicht nur ein großes Herz für Kinder besitzt, sondern auch noch ein pädagogisches Wunder ist: sowohl die New Yorker Party-Tante „Mame“ als auch

der Revue-Star Fanny Brice, das „Funny Girl“. Und natürlich sind sie alle ganz unglaublich erfolgreich. Selbstverständlich lassen sich solche US-Prachtexemplare nur von Stars darstellen – ohne Star wirken diese Musicals gar nicht mehr so attraktiv, weil Jule Styne und Jerry Hermans Musik an sich recht dünnblütig ist. Wenn Barbra Streisand der Star ist, vergißt man dieses Faktum allerdings völlig.

Dreimal Streisand

Die Streisand ist die beste Darstellerin, die sich das Musical nur wünschen kann. Das trifft nicht nur auf ihre beiden „Funny Girl“-Platten zu (die Broadway-Aufnahme: Capitol 73 793 und den Filmsoundtrack: CBS 70 044) sondern auch auf den „Hello, Dolly!“-Filmsoundtrack (20th Century-Fox Records DTCS 5103). Es gibt wohl kaum eine zweite Sängerin, die derart fabelhaft mit ihrer Stimme spielen und aus den Eigenarten des Amerikanischen soviel Kapital schlagen kann wie sie. Bei ihr – und nur bei ihr – bedauert man, daß man sich als Mitteleuropäer in diesem für Oxford-Ohren so entsetzlich anmutenden Slang zu wenig auskennt. Nicht nur, daß die Streisand eine schöne und ausdrucksvolle Sopranstimme hat und prächtig singt – sie kann auch, wo es nötig ist, knören wie ein ungezogenes Kind, krähen wie ein Hahn, plärren wie Caterina Valente und gurren wie eine Taube. Vom Stöhnen übers Lachen und Kreischen bis hin zum Husten zieht sie sämtliche Register ihrer Vortragskunst. Dabei trägt sie niemals dick auf, sondern bedient sich all dieser Zutaten ihrer Ausdruckspalette nur sehr sparsam. Überdies beherrscht keine zweite Größe des Showbusiness (auch die Valente nicht – und das will schon etwas heißen!) die Kunst, sich und andere



Barbra Streisand:
Topstar des US-Musicals

musikalisch durch den Kakao zu ziehen, so perfekt wie die Streisand. Wenn sie als „Funny Girl“ in dem Song „I'm the greatest Star“ singt: „I'm a great big clump of talent!“, dann bezieht man das zu Recht nicht nur auf die Rolle, die sie hier gestaltet, sondern auf sie selbst, auf Barbra Streisand. Ihr nimmt man es eben ab, wenn sie sich mit dieser Rolle identifiziert. Das Musical, das den Fähigkeiten dieser Darstellerin gerecht wird, muß überhaupt erst geschrieben werden.

„Funny Girl“

Barbra Streisands Karriere ist untrennbar mit dem Musical „Funny Girl“ verbunden, das 1964 im New Yorker Winter Garden herauskam und dort jahrelang lief, bis es – wiederum mit der Streisand – verfilmt wurde. Für die meisten Streisand-Fans in der Bundesrepublik war der Film die erste Möglichkeit, ihr Idol, das sie nur von der Schallplatte her kannten, endlich auch agieren zu sehen. Die von Jule Styne zum Musical verarbeitete Biographie der Fanny Brice, die um 1910 bei den Ziegfeld Follies Karriere machte und dieser Karriere „natürlich“ ihre große Liebe, den Spieler Nick Arnstein, opferte, war der damals noch unbekannten Streisand auf den Leib geschrieben. Die Sache „Funny Girl“ beruhte also von Anfang an auf Gegenseitigkeit: Ohne dieses Musical hätte es den Star Barbra Streisand nicht gegeben. Aber umgekehrt wäre auch das Musical „Funny Girl“ sang- und klanglos in der Versenkung verschwunden, wenn die Streisand nicht die Hauptrolle gespielt hätte. „Die überragende darstellerische Leistung von Barbra Streisand rettete das nur durchschnittliche Stück“, schreibt Siegfried Schmidt-Joos in seinem Standardwerk „Das Musical“. Übrigens ist „Funny Girl“ weder mit „Fanny“ von Harold Rome zu verwechseln, das 1954 nach Marcel Pagnols bekannter Dramenrolle (Marius-Fanny-Caesar) entstand, noch mit dem großartigen Gershwin-Musical „Funny Face“ von 1927, das bei uns seit 1956 in einer brillanten Verfilmung von Stanley Donen mit Fred Astaire und Audrey Hepburn in den Hauptrollen unter den beiden Titeln „Das rosa-rote Mannequin“ und „Ein süßer Fratz“ zu sehen war. Bei uns werden sich für die beiden „Funny Girl“-Platten, die hierzulande zu erwerben sind, nur die Streisand-Fans interessieren – und diejenigen, die den Film sahen; denn Jule Styne's Musik ist bestenfalls von Interesse für Musikpsychologen. Der einzige Hit des Werks: „People who need people“ (und auch er

wurde nur einer wegen der Interpretation durch die Streisand), ist typisch für die verklemmte Melodik dieses Komponisten. Auch die aus dem Vokabular der Big-Bands entlehnte Instrumentation und die Handvoll Synkopen geben nicht die notwendige Würze. Das kramphafte Bemühen, ständig Jazz-Assoziationen zu suggerieren (so zum Beispiel im „Roller Skat Rag“ oder in dem Song „Cornet Man“, in dem sogar der große Name Jelly Roll Morton bemüht wird), erreicht niemals das Niveau der entsprechenden Versuche Gershwins („The man I love“), Cole Porters („Now you has Jazz“) oder Leonard Bernsteins (Ouvertüre zur „West Side Story“). Was bleibt, ist die phänomenale Leistung der Streisand, und sie ist auf beiden „Funny Girl“-Platten zu erfahren. Da sich beide Aufnahmen musikalisch und aufnahmetechnisch die Waage halten, sollte man annehmen, daß Interessenten sich für die Studio-Aufzeichnung der Broadway-Inszenierung entscheiden, weil auf dieser Platte rein quantitativ mehr geboten wird als in dem Filmsoundtrack, aus dem William Wyler, Produzent und Regisseur des Films, immerhin sieben Nummern des Musicals verbannt hat. Wer hätte gedacht, daß Filmregisseure soviel von Musik verstehen? Was an restlichen Songs verblieb, mußte Jule Styne zum Teil völlig umkomponieren. Da nun aber nicht mehr allzuviel nachblieb, mußte er für den Film fünf neue Stücke dazuschreiben. So präsentieren sich dem verblüfften Hörer zwei ganz verschiedene „Funny Girl“- Fassungen, die man der Vollständigkeit halber beide haben sollte. Dennoch würde ich der Broadway-Platte den Vorzug geben, da sie frischer und lebendiger wirkt als die Filmversion, die zu sehr mit dem so unerträglichen, aber offenbar obligatorischen aufgeblasenen Hollywood-Sound befrachtet ist. Wer sich hingegen an bestimmte Szenen aus dem Film erinnern möchte, ist auf jeden Fall mit dem Soundtrack besser beraten. Weshalb er allerdings den „Grand Prix du Disque“ erhielt, wissen die Götter. Immerhin haben die Streisand-Filme „Funny Girl“ und „Hello, Dolly!“ den großen Vorteil, daß sie eben wegen der Streisand einfach nicht zu synchronisieren sind – so wie etwa „My Fair Lady“ und „Mary Poppins“, an deren deutschsprachigen Soundtracks man sich durchaus er-

freuen kann, solange man sie als Schallplatte hört, über die man sich jedoch stellenweise schlagrührend ärgert, wenn die Mundbewegungen der amerikanischen Darsteller auf der Leinwand partout nicht übereinstimmen mit dem, was man hört.

„Hello, Dolly!“

Man fragt sich, was Theodor W. Adorno, der in seiner „Einführung in die Musiksoziologie“ „My fair Lady“ als „aufgeblasenen Schwachsinn“ bezeichnete, wohl zu „Hello, Dolly!“ gesagt hätte. Denn „Hello, Dolly!“, das seit 1964 am Broadway läuft und unterdessen die Liste der sogenannten „Big Ten on Broadway“ mit 2613 Aufführungen bei Ende der ausgeklungenen Spielzeit anführt, ist das Musterbeispiel eines Musicals von heute: Tausend Ingredienzien verschmelzen zu einem höchst unterhaltsamen Konglomerat, in dem die Musik eine derart untergeordnete Rolle spielt, daß man sie kaum noch wahrnimmt. Das Buch von Michael Stewart basiert auf Thornton Wilders Komödie „The Matchmaker“, die ihrerseits auf Johann Nestroy's „Einen Jux will er sich machen“ zurückgeht. Bezeichnend für den musikalischen „Reichtum“ der Partitur von Jerry Herman war der Plagiatsprozeß um den einzigen Schläger des Stücks, für den der Komponist einfach die Hälfte eines alten Hits namens „Sunflower“ annektierte. Die Ausgleichssumme, die Herman dann an den eigentlichen „Schöpfer“ des Liedes bezahlte, betrug immerhin eine halbe Million Dollar. Eingeweichte nannten das Musical fortan nur noch „Hello, Sunflower!“. Bezeichnend ist ferner, daß Herman diesen Song, als dessen Komponisten er sich nun mit vollem Recht ausgeben durfte, gleich dreimal innerhalb seines Musicals verwendete (so stolz war er darauf): als Titelschläger, in der Ouvertüre und im Finale. Nun wäre ja gegen die Methode nichts einzuwenden, wenn Herman aus diesem Thema jeweils etwas gemacht hätte. Aber nichts dergleichen. Herman machte aus der Ouvertüre keine Fuge und aus dem Finale keine Passacaglia, er veränderte noch nicht einmal die Instrumentation (das überließ er den Arrangeuren). Bei ihm spielt das Orchester unisono immer nur „Hello, Dolly!“, was auf die Dauer etwas ermüdend wirkt. Wobei man nicht vergessen kann, daß einem dieser Hit dann durch die Massenmedien so lange eingebleut wurde (den leidgeprüften Amerikanern überdies auch noch als Wahlkampf-Hymne – „Hello, Lyndon!“ für Präsident Johnson), bis man ihn nur noch gut finden konnte. Gehirnwäsche im Zeitalter der Werbung! Die beste In-

terpretation des Songs lieferte Louis Armstrong, der damit sogar die Beatles aus der Spitze der Hitparade verdrängte. Und der Erfolg spricht eindeutig für diese Form der Folter: „Hello, Dolly!“ wurde in der Inszenierung von Gower Champion mit Carol Channing in der Titelrolle so populär, daß der Produzent Dave Merrick sich entschloß, auch noch eine Version für farbige Darsteller zu präsentieren, in der Pearl Bailey die Dolly spielte, die uns aus den Otto-Preminger-Filmen „Carmen Jones“ und „Porgy and Bess“ als hervorragende Darstellerin der wichtigsten Nebenrollen noch in bester Erinnerung ist. Charakteristisch für die „Kompositionstechnik“ Jerry Hermans scheint mir seine Verwendung des Walzer-Rhythmus in der Nummer „Dancing“: Kein Musical ohne Walzer, sagte sich Herman – eingedenk der wirklich gelungenen Walzer von Richard Rodgers („Carousel-Waltz“). Da er aber keinen schwungvollen Walzer zustande brachte, verfiel er auf die Idee, statt des zugkräftigen Walzers eine Unterrichtsstunde im Walzer tanzen zu erfinden, wobei alle musikalischen Ausdrucks- und Situationskomik getarnt werden. Denn immer gerade dann, wenn Herman nichts mehr einfällt, fallen die Herren, denen Dolly das Walzer tanzen beibringt, plötzlich auf die Nase – und die Situation ist gerettet. Soviel Dramaturgie ist überwältigend! Unter den vier Aufnahmen von „Hello, Dolly!“, die mir zur Rezension vorlagen, befanden sich beziehungsweise nicht die beiden Broadway-Aufnahmen, die ja eigentlich den Maßstab für den Vergleich mit allen anderen Aufnahmen bilden sollten – so wie die Original-Inszenierung für alle nachfolgenden Aufführungen und Verfilmungen Vorbild ist. Die beiden Aufnahmen waren nirgends aufzutreiben, und einen Spezial-Import ist „Hello, Dolly!“ – mit Verlaub – nicht wert. Auch die Polydor-Platte (249 143) mit spektakulärer Besetzung (Louise Martini, René Kollo, Roy Black, Willy Millowitsch) war nicht zu erhalten und ist offenbar vergriffen.

Mary Martins „Dolly“

Hört man sich allerdings die Aufnahme der englischen Fassung des Londoner Drury Lane Theatre an (RCA SF-7768), die ebenso wie die Original-Inszenierung von Gower Champion eingerichtet wurde, so ist man mit „Hello, Dolly!“ wieder versöhnt und erhält den Eindruck, daß das Stück ein Bomben-Musical ist. Diese Einspielung mit der Broadway-Veteranin Mary Martin als Dolly ist den drei

anderen — hier besprochenen —, sogar dem Filmsoundtrack mit Barbra Streisand, haushoch überlegen. Die 1913 geborene Texanerin Mary Martin, die auch schon den Musicals „Anny get your gun“, „South Pacific“ und „The Sound of Music“ zu internationaler Berühmtheit verhalf, gehört zusammen mit Gertrude Lawrence und Ethel Merman zu den „Drei Damen“, die sich die First Ladies des Broadway-Theaters nennen dürfen. Mary Martin, die man hierzulande nur in ein paar alten Filmen mit Bing Crosby bewundern konnte, ist der Star mit der großen Allüre: Sie braucht bloß tief einzatmen — und man vergißt, daß es auch noch andere Frauen gibt.

Was diese englische Aufnahme durch das Mitwirken einer solchen Persönlichkeit an Atmosphäre besitzt, ist mit Worten schwer zu beschreiben. Tatsache ist, daß Mary Martin das gesamte Ensemble mitgerissen und zu Höchstleistungen angespornt hat. Das Orchester unter Alyn Ainsworth scheint vor Spielfreude und Vitalität aus den Nähten zu platzen, und die Spezial-Arrangements von Philip J. Lang verleihen der sonst so stumpfen Musik schillernden Glanz, Farbe und Witz. Die drei (!) Marsch-Nummern sind, der Glenn-Miller- und Tommy-Dorsey-Tradition folgend, in Swing-Nähe gerückt, so daß sie plötzlich Schwung besitzen und ins Blut gehen. Die Chor- und Ensemble-Szenen blitzen vor Temperament. Jede noch so kleine Nebenrolle ist erstklassig besetzt. Eine reine Freude, die zudem von einer brillanten Aufnahme-technik serviert wird. Der einwandfrei gepfefferten Platte liegt ein informativer Begleittext in englischer Sprache bei. Der Clou des „Hello, Dolly!“-Filmsoundtracks ist, wie gesagt, Barbra Streisand. Alles andere an dieser Platte fällt gegen die RCA-Aufnahme ab. Dennoch empfiehlt sich der Soundtrack — wie im Fall des „Funny Girl“-Films — als ausgezeichnetes Souvenir.

Die deutsche Dolly

Die einzige deutschsprachige „Hello, Dolly!“-Aufnahme, in der Tatjana Iwanow die Dolly singt (CBS S 70 031), ein Abfallprodukt der anerkanntermaßen gefeierten Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses von Jean-Pierre Ponnelle, ist musikalisch wie darstellerisch eine derartige Katastrophe, daß ich mich hüten werde, in Einzelheiten zu steigen. Beschränken wir uns darauf, festzustellen, daß wir den Botho-Lucas-Chor wie auch Klaus Doldinger schon wesentlich besser gehört haben, und daß Robert Gilbert schon sehr viel geschicktere Übersetzungen von Musical-Texten ins Deutsche



Tatjana Iwanow,
die deutsche Dolly

gelungen sind. Erwähnen wir ferner, den Tadel zum Lob verkehrend, daß Ingrid Ernest, eine Schauspielerin, die man offensichtlich zum Gesang geprügelt hat, Florence Foster Jenkins Konkurrenz machen könnte.

Die 5-Mark-Dolly

Der englische Nachzieher zur RCA-Aufnahme mit Mary Martin, eine Einspielung mit Rita Cameron und dem Ensemble des Londoner Knightsbridge-Theatre (Society SOC 1024) steht dem Vorbild an orchestraler Brillanz und musikalischer Verve kaum nach. Zwar bemerkt man dabei, daß es sich um einen zweiten Aufguß handelt. Er ist aber trotzdem noch zwanzigmal besser als die viermal so teure deutsche Aufnahme. Die Dolly von Rita Cameron hat zwar ein etwas aufdringliches Organ, was aber in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrem Sinn für Komik steht. Die Aufnahme ist technisch nicht so feudal wie die RCA-Platte. Vor allem ist die Pressung nicht ganz astrein; das heißt: das Mittelloch gleicht einem Astloch: oval und zu eng. Aber nach einem entsprechenden chirurgischen Eingriff mit der Nagelfeile dreht sich auch diese Platte. Immerhin kostet die Aufnahme aus dem Saga-Programm, die bei uns überwiegend in Kaufhäusern angeboten wird, nur fünf Mark — und soviel kann man für „Hello, Dolly!“ ja mit gutem Gewissen geben.

„Mame“

„Hello, Dolly!“ lief schon zwei Jahre auf vollen Touren am Broadway, da erschreckte Jerry Herman 1966 die Liebhaber des Musicals mit einem neuen Opus, „Mame“, und die New Yorker Rechtsanwältin — angeregt durch ihre ertragreichen Erfahrungen mit „Hello, Sunflower!“ — machte sich auch sogleich auf die Suche nach dem vermuteten Modell für den wiederum einzi-

gen Hit, den Titelschlager „Mame“. Da sie bis auf den heutigen Tag nicht fündig geworden sind, ist anzunehmen, daß Jerry Herman über ungeahnte Steigerungsmöglichkeiten verfügt. Bei genauerem Hinhören stellt sich dies jedoch als Irrtum heraus, da Herman diesmal vorsichtshalber von sich selbst abschrieb: Der Song „We need a little Christmas“ aus „Mame“ folgt nämlich fast notengetreu dem Lied „It takes a woman“ aus „Hello, Dolly!“

„Mame“ basiert auf dem Roman „Auntie Mame“ von Patrick Dennis. Schon in den fünfziger Jahren hatte man aus diesem in den USA vielgelesenen Buch eine Komödie gemacht, die mit Rosalind Russell in der Hauptrolle 639mal am Broadway gespielt worden war. Wie alle guten Geschäftsleute ging Jerry Herman also auf Nummer Sicher, bevor er sich ans Komponieren machte. Die lebenslustige „Mame“, die zur Zeit der Prohibition ein großes Haus in New York führt, in dem sie eine Party nach der anderen feiert, hat im Grunde nur ein einziges Problem: Sie soll ihren Neffen erziehen, der ihr als Waise zufällt. „Mame“ tut dies so gründlich, daß sie den Jungen — als dieser erwachsen ist — nicht etwa die Dame seines Herzens heiraten läßt, sondern ihn mit einem prachtvollen amerikanischen Mädchen vermählt, das sie selbst für ihren Schützling ausgesucht hat.

Ein ziemlich genauer und sicherer Gradmesser für Popularität und Durchschlagskraft eines Musicals ist der — durch und durch internationale — Münchener Schallplattenmarkt. Es gibt kaum eine Platte, die man hier nicht erhalten könnte. Filzt man die vierzehn großen Münchener Schallplattenläden nach Musicalplatten durch, so kann man bereits am Angebot der hellwachen Schallplattenhändler die Nachfrage errimmen. Treibt man also sieben verschiedene „Anatevka“-Aufnahmen (von denen wir fünf im Juli-Heft besprochen haben) auf, so ist diese Tatsache bereits ein deutlicher Beweis für die Beliebtheit des Werks. Selbstverständlich ist es auch ein Anzeichen großer Popularität, wenn ein vergleichsweise so altes Musical wie „Kiss me Kate“ (Uraufführung 1948) nach 22 Jahren immer noch in wenigstens vier verschiedenen Standardaufnahmen zu haben ist. Wenn „Mame“ dagegen nur einmal vertreten ist (Philips 843 974 PY), und zwar nicht auf einer ganzen, sondern nur auf einer halben Platte, so kann man daran nicht nur das Interesse der deutschen Musical-Freunde ablesen, sondern bis zu einem gewissen Grade auch die Qualität von „Mame“. Zwar erhält man bei uns weder die Broad-

way-Aufnahme (die hier schon einmal angeboten wurde), noch die der europäischen Erstaufführung in London mit Ginger Rogers in der Hauptrolle; aber entscheidend für Erfolg oder Mißerfolg von „Mame“ in der Bundesrepublik dürfte die deutsche Erstaufführung mit Tatjana Iwanow sein, die in diesem Monat in Nürnberg Premiere hat. Philips war vorsichtig und hat ihre „Mame“-Aufnahme raffiniert mit einem echten Klassiker gekoppelt, dem Musical „Showboat“ von Jerome Kern aus dem Jahre 1927, das vor allem durch das Lied „O! Man River“ und den Baßsänger Paul Robeson weltbekannt wurde. Die Platte wird dann auch ihre Käufer nicht so sehr wegen „Mame“ finden, sondern gerade wegen „Showboat“, der Schokoladenseite dieser Schallplatte, auf die immerhin drei Evergreens in ausgezeichneter Interpretation durch Owen Williams, Nana Mouskouri und Gerhard Wendland gepreßt sind. Die originale Übersetzung ins Deutsche stammt von der Librettistin Jane Furch, die seit Jahren mit viel Erfolg amerikanische Musicals ins Deutsche und deutsche Operetten ins Amerikanische übersetzt. Sie ist übrigens mit dem Dirigenten Franz Allers verheiratet, der hier die musikalische Leitung hat.

Als „Mame“ suchte man sich Heidi Brühl aus, die ja genügend Musical-Erfahrungen mit „Anny get your gun“ gesammelt hat und ihre Sache als „Mame“ so gut wie nur irgend möglich macht. Trotzdem ist sie eine Fehlbesetzung, da „Mame“ ja eine weltweife Frau in den besten Jahren sein soll und nicht ein junges Mädchen. Das führt zwangsläufig dazu, daß der Hörer den Eindruck hat, sie singe ihren Geliebten an, wenn sie ihren Neffen meint. Ein weiterer Nachteil dieser Plattenseite, den man bei „Mame“ stärker empfindet als bei „Showboat“, ist der Potpourri-Charakter der beiden Aufnahmen, das Fehlen des roten Handlungsfadens. Neben Heidi Brühl singen Klaus Löwitsch und Leo Leandros. Die geschickt arrangierte Musik wird sehr flott vom SFB-Orchester exekutiert. Trotz des Einsatzes von Franz Allers kann man sich nicht begeistern, da die musikalische Substanz annähernd Null ist. Noch nie habe ich so nach den „Rolling Stones“ gelehzt, wie nach dem Abhören dieser — aufnahmetechnisch tadellosen — Platte, an der das Beste wohl die gute Textbeilage von Siegfried Schmidt-Joos ist.

„Mary Poppins“

Von den hier besprochenen Musicals ist „Mary Poppins“ bei uns das populärste geworden. Nicht nur, weil es sich als Film-

Musical von vornherein an ein breiteres Publikum wandte als das bei den anderen Werken der Fall war, die ursprünglich für die Bühne und damit für ein Theaterpublikum (noch dazu für ein ganz spezifisches) konzipiert waren, bevor man sie – auch – verfilmte; sondern auch, weil es mehr eingängige und gefällige Melodien zu bieten hatte als die anderen drei Musicals zusammen. Ob das daran liegt, daß diese Musik gleich zwei Komponisten zu Vätern hat, nämlich die Brüder Richard M. und Robert B. Sherman? Die Stars des Films sind Dick van Dyke, der auch in dem Musical-Film „Tschitti, Tschitti, Bäng, Bäng!“ das Jungvolk unter 14 begeistert, und vor allem Julie Andrews, die erste „Fair Lady“, in der Titelrolle. Keine Frage, daß der Original-Soundtrack (Electrola STE 83 888) nicht zu übertreffen ist, was einen bei einer derartigen Fülle von technischen Spielereien nicht weiter wundert. Außerdem lebt dieses Musical, wie auch schon das Märchen, nach dem es entstand – von den liebenswerten Eigenheiten der englischen Sprache, und schon allein deswegen ist die Originalversion, der akustische Abklatsch von Walt Disneys heiler Welt in der Gestalt des merry old England, allen anderen vorzuziehen.

Wer sich nicht mit der englischen Sprache anfreunden kann, ist mit dem deutschsprachigen Soundtrack (Buena Vista Records STBV 1001) mit Monika Dahlberg in der Hauptrolle nicht sehr viel schlechter beraten, zumal diese Fassung musikalisch die perfekte Imitation des Originals sein mußte, da sie ja an das Medium Film gebunden ist und synchron zu den Mundbewegungen und Tanzschritten der Darsteller abläuft. Der Dirigent der deutschen Aufnahme, Heinrich Riethmüller, hält sich minutiös an die Arrangements von Irwin Kostal, dem musikalischen Leiter des Original-Soundtracks. Stellenweise übernimmt er sogar unverändert dessen Orchesternummern (Ouvertüre, Schornsteinfegerballett), bei denen es keinen Text zu synchronisieren galt. Kurios bleibt, daß der englische Text des Original-Soundtracks rein akustisch besser zu verstehen ist als der Text der deut-

schen Aufnahme. Das geht wohl weniger auf das Konto des deutschen Übersetzers, Eberhard Cronshagen, als vielmehr auf die Tatsache, daß die deutsche Sprache an sich steif und ungenau ist und sich gegen den Duktus dieser auf englische Worte zugeschnittenen Interpretation – vor allem gegen die überwiegend schnellen Tempi – sperrt. Besser ist da die Polydor-Aufnahme (249 157), in welcher der gleiche Übersetzungstext sehr viel klarer zu verstehen ist, weil sie nicht so wie der deutsche Soundtrack unter dem prekären Zwang des Timing entstand. Diese Aufnahme ist ein reizvoller Querschnitt durch die effektivsten und beliebtesten Melodien des Films. Großartig die Besetzung: Ingeborg Hallstein als Mary Poppins, Wolfgang Kieling und Peter Rubin abwechselnd in den Rollen des Vaters und des Berts. Der Günther-Kallmann-Chor und das Orchester singen und spielen unter der Leitung von Heinz Geese sehr viel ausdrucksvoller als die Mitwirkenden in der deutschen Filmfassung. Höhepunkt der Polydor-Aufnahme ist zweifellos der „Auftritt“ von Lore Lorentz als Sister Suffragette. Er ist jedoch leider viel zu kurz und dauert nur 34 Sekunden. Da wäre man doch wohl klüger gewesen, wenn man das Finale dieses Quer-

schnitts nicht so breit ausgewalzt hätte. Wenn man schon eine derart faszinierende Persönlichkeit wie Deutschlands beste Kabarettistin vor das Mikrofon holt, dann sollte man ihr auch mehr Möglichkeiten zur Entfaltung ihres Könnens einräumen! Die Rückseite dieser Schallplatte enthält einen deutschsprachigen Querschnitt durch Leonard Bernsteins „West Side Story“ in gleicher Besetzung – nur Lore Lorentz fehlt. Dafür wirken noch Wolfgang Anheisser und Heinz Hoppe mit. Diese Aufnahme ist noch besser gelungen als die „Mary Poppins“-Seite. Wenn auch dem deutschen Übersetzungstext die sozialkritische Schärfe des bitterbösen amerikanischen Librettos von Stephen Sondheim fehlt, so macht die jazz-getränkte Partitur von Leonard Bernstein in dieser vorzüglichen Wiedergabe doch eines deutlich: Wenn heute überhaupt irgend jemand in der Lage ist, ein halbwegs anspruchsvolles Musical zu komponieren, dann ist es Bernstein. Er sollte daher wieder einen Versuch wagen, denn Beethoven, Schumann, Mahler und Sibelius können auch andere dirigieren – manche meinen, einige könnten es besser. Aber wer außer ihm könnte heute ein Musical vom Kaliber der „West Side Story“ schreiben? Edmund Gleede

ANGEKREUZT

X Wer sich „The Best of Julie Driscoll, Brian Auger & The Trinity“ (Polydor 2 310 005) ersteht, darf nicht zuviel erwarten. Denn diese Best-sellersammlung bringt sehr viel Julie Driscoll und wenig Brian Auger. Der beim „Twen“-Jazz-Poll immerhin zum besten Jazz- und Pop-Organisten gekürte Auger ist hier zur Begleitung verdammt. Zwar deutet er auch dabei, zwischen hingetupftem Orgelsound und morsender Tastenbearbeitung, sein Können an, und bei einigen Songs darf er die Schlußakte mit Improvisationen füllen. Doch das kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß dies vor allem eine Platte für „Jools“-Freunde ist. Und Julie Driscoll zeigt hier auch alle Möglichkeiten ihrer faszinierenden Stimme, die Volumen hat, Eindringlichkeit, Blues-Feeling und unzählige Nuancen. Man darf gespannt sein, wie ihre Solokarriere nach der Trennung von Brian Auger weitergehen wird.

X Brian Auger und seiner „Dreieinigkeit“ jedenfalls ist die Trennung hörbar bekommen. Denn auf seiner ersten LP „Befour“ (RCA LPS 10 305) gibt sich das Quartett viel freier und musiziert ohne die Belastung, ständig auf eine Lead-Sängerin Rücksicht nehmen zu müssen. Auf dieser Platte wird auch deutlich, wie Brian Auger zu seinem Ruf gekommen ist. Anders als seine Pop-Kollegen von der Orgel türmt er nicht Klangschicht auf Klangschicht bis zur Lärmgrenze. Er webt sich seinen Klangteppich aus kleinen Partikeln und gewährleistet dadurch die Transparenz seiner Variationen. Vielleicht am schönsten zeigt sich das an Augers Version der „Pavane“ von Gabriel Fauré. Eindrucksvoll auch „Listen here“, ein Experiment mit vier Schlagzeugern, die aber die Nummer trotz massiver Häufung nicht „erschlagen“. Und Brian Auger – früher ja Jazz-Pianist – steuert neben einem Orgel- auch ein Klaviersolo bei.

X Die mittlerweile berühmt gewordene „Wiener Gruppe“ hatte schon immer eine Vorliebe für Mischformen der künstlerischen Betätigung. So lag nach „poetischen Aktionen“, einer „Antipierette“ und mannigfachen Literaturexperimenten der Gedanke an ein „literarisches Cabaret“ nicht ganz fern – zumal eines der Gruppenmitglieder, Gerhard Rühm, sich vor seiner Schriftstellerbetätigung als Komponist versucht hatte. Jetzt gibt es einen Teil der bereits Ende der 50er Jahre kreierten Chansons zusammen mit einigen neuen endlich auf Schallplatte: Gerhard Rühm singt und spielt „Ich küsse heiß den warmen sitz“ (Da Camera Song 95 022). Musikalisch entleiht sich Rühm seine Einfälle gelegentlich bei der Couplet-Tradition und bei Kurt Weill. Doch die Texte (von Konrad Bayer, Oswald Wiener und Gerhard Rühm) sind unkonventionell. Sie liegen zwischen ein bißchen Dekadenz, Resignation und Aggressivität. So schwankt Interpret Rühm fogergerichtet zwischen den Positionen „aufgeschauelter Kaffeehaus-Poet“ und „makabrer Melancholiker“. Gleich, ob er vom tragischen Mißverständnis eines Gigolos, von seinem Stek-

kenpferd („Brüste sind mein Steckenpferd“) oder vom plötzlichen Ende eines Mädchens („woran denkst du, liebe kleine leiche...“) singt, immer hat er auch noch einen kleinen formalen Gag parat. Auch wenn manchmal ein Text etwas zu verblasen, zu metaphorisch wurde, ist dieses Chansonprogramm doch überaus amüsant und reizvoll. Nur eines darf man nicht erwarten: Wiener Gemütlichkeit. Rainer Wagner

X Der vielleicht eigenwilligste deutsche Beitrag zum Free Jazz kommt von den Brüdern Rolf und Joachim Kühn, dem Klarinettenisten und (besonders) dem Pianisten. Auf der Platte wirkt ihre Musik „logischer“ als im Konzert, treten die Eigenarten ihres Musizierens besonders deutlich hervor: die im einzelnen chaotischen Klänge, die gleichsam statische Gesamtwirkung (Reflections of a Monday Morning), ihr hohes technisches Können. Ihre viel kritisierten Einschübe aus anderen musikalischen Bereichen (auch als „Auflösungen“ bezeichnet) wirken hier viel selbstverständlicher, eben als ein Pop-Element inmitten einer sonst sehr harten und oft schwer

verständlichen musikalischen Landschaft. Die Partner ihrer neuen Platte (Hör Zu/Black Label SHZE 909 BL, Monday Morning) sind international: John Surman, Eje Thelin, Barre Phillips, Jacques Thollot, Stu Martin.

X The Down Beat Poll Winners In Europe: Das sind die europäischen Gewinner der alljährlichen Umfrage der größten Jazz-Zeitschrift, die zu dieser Aufnahme im Vorjahr in Berlin versammelt wurden. Das Ergebnis zeigt, daß das Schlagwort „Jazz goes to Europe“ keine bloße Phrase ist (Open Space, MPS 15 259). Man hört die manchmal verblüffenden, gleichwohl nachempfundenen Vokalisen der Karin Krog aus Norwegen (erstaunlich, was sie im Duo mit dem vorzüglichen dänischen Kontrabassisten Oersted-Pedersen aus der kommerziellen Nummer „Here's That Rainy Day“ oder auch, im Quartett, aus dem doch gewiß nicht avantgardistischen Song vom Nature Boy macht); den unermüdlichen und nach wie vor einflussreichen Albert Mangelsdorff; den hier sehr vitalen englischen Saxophonisten John Surman; den zuverlässigen französischen Schlagzeuger Humair; als Pianisten den stilistisch eher traditionsgebundenen, von der Aufnahmetechnik leider benachteiligten Belgier Francy Boland (der mit Recht als Arrangeur und Leader dekoriert wurde). Das Programm ist weit gespannt, vom modernen Swing des Triple Play zu dem abstrakten Tropfen des Ryoan-Ji. Bei allen Einwänden gegen eine solche (echte) All-Star-Besetzung: eine interessante Platte.

X The Happy Horns Of Clark Terry, also Trompete und Flügelhorn des fünfzigjährigen, aber junggebliebenen Jazzers, erklingen innerhalb einer größeren, nicht genau verzeichneten Besetzung (unter anderem mit Phil Woods und Ben Webster) in der Serie „The New Wave Of Jazz Is On Impulse“ (Columbia 1C 052-90804). Das ist sozusagen Swing auf dem Weg in die Freiheit und umfaßt auch mehrere Ellingtonia (Terry arbeitete ja mehrere Jahre mit dem Duke) und Beiderbeckes „In a Mist“, dessen vielbestaunter Impressionismus heute etwas verkrampft wirkt.

X Eddy Louiss (Barclay 920 128) gehört nur am Rande hierher; unter Einbeziehung von Folk, Beat, Soul hat er sich eine teils gefällige, teils modische,

auf jeden Fall recht „weiße“, aber durchaus akzeptable Musik zurechtgelegt, spielt er den St. Louis Blues und Themen von Nina Simone und Hancock (dessen „Cantaloupe“ den Höhepunkt bringt) auf Orgel und Klavier, einmal mit kleiner Besetzung, dann mit Big Band unter seiner Leitung und in seinen Arrangements. (Der Taschentext ist blumenreich, fehlerhaft und von geringem Informationswert.)

X Im Januar 1969 aufgenommen, aber nicht nur für die nicht wenigen Pike-Fans immer noch lohnend anzuhören: Noisy Silence – Gentle Noise (MPS 15 215), die Platte, die dem Dave Pike Set recht eigentlich zum Durchbruch verholfen hatte und von der man etwa Kriegels Titelnnummer oder Rettenbachers I'm On My Way schon im Ohr hat. Inzwischen haben sich die vier schon mehr von Gary Burton wegentwickelt, sind sie jetzt auch härter, im ganzen vielseitiger geworden. Ihre Mischung von Underground, Free Jazz und noch anderem wurde hier schon vermerkt; besonders hingewiesen sei noch auf Volker Kriegels interessante verstärkte Soli (also ein Django von 1970!) und sein Sitar-Spiel (aber, bitte, das Sitar, nicht die, und ohne h!).

X Und nochmals Pop aus Deutschland: Wolfgang Dauner, vom Jazz herkommend, geht noch weiter, indem er neuerdings Außermusikalisches zu Happenings und Mixed-Media-Szenen zusammenfügt. In The Oimels (MPS 15 248, mit selbstentworfenem Cover von grotesker Häßlichkeit) leitet er ein Quintett (mit dem Gitarristen Pierre Cavalli), spielt er Klavier und Orgel und singt er Nonsens und Wortspielereien. Der Jazz bleibt am Rande und wird von Rhythm and Blues, Edel-Beat oder Exotik (Sitar, Glöckchen) überlagert. Die ganze oft eulenspiegelhafte LP, die neben eigenem auch Gershwin, die „Greensleeves“ und einen Beatles-Song enthält, ist sehr gut gemacht und aufgenommen.

X Zum Schluß noch ein Hinweis auf einen ausdrucksstarken, sehr vitalen Underground-Musiker: Lonnie Mack, Sänger und Gitarrist, bringt in What ever's Right (Elektra EKS 74 050) mit neun Mitwirkenden von Orgel bis Cello und Harfe, gelegentlich unterstützt durch eine Gesangsgruppe, teils engagierte, teils poetische Lieder, die von Western und Folksong, von Gospel und Blues herkommen.

Karl Robert Brachtel



Sie kennen ihn inzwischen!

Den zurückhaltenden, vornehmen Engländer mit Namen FERROGRAPH. Eine angenehme und klangvolle Bekanntschaft. Für die, die noch nicht die Ehre hatten... – Gestatten Ferrograph.

FERROGRAPH ist ein Studio-Bandgerät für höchste Ansprüche in HiFi. Die Heimat ist England. Geburtsstätte des Hi-Fidelity und Land des „guten Tons“.

Die besonderen Eigenschaften des FERROGRAPH sprechen für sich:

1. HiFi-Stereo-Aufnahme und Wiedergabe in Studioqualität
2. Viertel-, Halb- und Vollspur
3. Senkrechte und waagerechte Betriebslage
4. Bandgeschwindigkeit 38 cm/sec

Sie müssen zugeben, es lohnt sich, FERROGRAPH kennenzulernen.

Informieren Sie sich. Fordern Sie Unterlagen an!

Information und Lieferrnachweis
Ferrograph Vertrieb Deutschland
2 Hamburg 39, Sierichstraße 43
Telefon 27 56 15 · Telex 02/12 469



Ferrograph