

Don Juan

oder Liebe auf den ersten Blick!

Liebe auf den ersten Blick: auch der Discophile kennt sie, der Liebhaber schöner Schallplatten. Ein Augenblick höchster Ohrenfreude kann über seine Neigung zu einer bestimmten Aufnahme entscheiden, und oft stellt wirklich ein erster Blick diese Beziehung her: jener gleichsam mit Spannung aufgeladene Augenblick, in welchem aus dem leisen Rauschen plötzlich sich Musik hebt und Gestalt annimmt. Diese Gestalt eines Musikstücks kann mit einem einzigen Auftakt schon umrissen sein, aus diesem klingenden Initial heraustreten wie in einer greifbar deutlichen Vision.

Um solche Möglichkeiten der Musik und solche Fähigkeiten des hörend-wahnehmbaren Instinkts muß man wissen für den Fall, daß man vielleicht über den Ladentisch arglos den Don Juan oder Till Eulenspiegel verlangt, um gleich darauf, prompt mit allen auf Lager befindlichen Versionen bedient, sich zwei respektablen Vierkant-Türmchen von Richard-Strauß-Aufnahmen gegenüberzustellen. Der Staranbeter, der Namenfetischist, der discophile Motivsammler freilich hat es leicht: er wählt nach dem Etikett oder gar gleich nach dem Bielefelder Katalog. Wer nicht an seinen Knöpfen abzählen oder das nette Fräulein hinter der Fonotheke befragen will, der kann nur anspielen lassen und auf den „appeal“ der kurzen Kostprobe, auf die Gunst eines ersten Augenblicks vertrauen, der vielleicht die gesuchte Sympathie stiftet.

Es gibt berühmte Beispiele für den ersten Takt, mit dem bereits alles über eine Wiedergabe gesagt ist — oder doch beinahe alles. Wer zu hören gelernt hat, weiß aus der lapidaren Viertönefolge zu Beginn von Beethovens Fünfter schon nach der ersten Sequenz, ob ihn klassische Sinfonik erwartet oder das Schicksal nach Noten. Der „prachtvolle Zirkuslärm“ des Carmen-Vorspiels hat eine alles entscheidende, alles besagende Initialzündung in dem explosiv eröffnenden A-dur-Akkord. Und dann gibt es diesen züngelnd hochschießenden Lauf am Anfang des Don Juan, diese typische Raketen-Figur, die den Blick auf den Dirigenten blitzartig freigibt und seine Auffassung vom Archetypus der Titelgestalt enthüllt.

Nehmen wir von dem imaginären Don-Juan-Türmchen nur jene zwei Platten, die das Fräulein sicherlich wie zur Krönung ganz obenauf gelegt hat. Gleichgestaltete Plattentaschen, nur verschiedene Dirigentenporträts, weltbekannt: Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan, jener mit den Wiener Philharmonikern musizierend, dieser mit dem Philharmonia-Orchester London. Zwei Ideal-Konkurrenten von einst, hier unter dem weiten Mantel eines internationalen Fono-Konzerns vereint. Der künstlerische Kontrast freilich läßt sich mit uniformierten Deckblättern nicht bemängeln; er hockt gleichsam noch in den Rillen. Zwei gegensätzliche dirigentische Temperamente haben ihre ganz andersgeartete Handschrift unverkennbar wie in Wachs eingeritzt, und jene ersten Don-Juan-Takte bilden jeweils das scharf geprägte Signet.

Furtwängler nimmt diesen aus Sechzehnteln, aus Triolen, Quintolen und Sextolen gereihten Anlauf zum punktiert aufsteigenden Hauptthema sogleich ungemünzt angespannt und stark akzentuiert; das Don-Juan-Thema wird unzweideutig hochdramatisiert. — Starker Gegensatz bei Karajan, der mit jenem „Raketenstart“ keine Spannung auflädt und kein musikalisches Drama einleitet, sondern schon in der Exposition — das herrische Hauptthema wird bei merklich rascherem Grundthema sehr schlank und gleichsam kokett modelliert — die Abenteuer eines Ritters von der schönen Gestalt anzeigt.

Der weitere Ablauf der einzelnen Aufnahmen bestätigt im wesentlichen diese Prognosen. Zwei grundverschiedene Ansichten von der auch literarisch so vielgedeuteten Don-Juan-Gestalt werden realisiert — am selben musikalischen Modell, unabhängig von der ohnehin fragwürdigen Beziehung dieser Musik zu

Lenau. Die Koppelung mit der Tondichtung Till Eulenspiegels lustige Streiche bildet in diesem Falle nicht die „Kehrseite der Medaille“, sondern die Bestätigung eines Kontrastes, den, wer will, wiederum aus den „Auf-Takten“ dieser alten Schelmenweise ablesen kann.

Überhaupt fällt bei diesem ergänzenden Vergleich ein technischer Unterschied zwischen beiden Platten noch stärker auf. Die Karajan-Version ist recht üppig mit den glättenden und polierenden Pedalwirkungen eines „Konzerttraum“ suggestierenden Hall-Effekts ausgepolstert. Sie wird wie in Cellophan verpackt dargeboten, während Furtwänglers Aufnahme viel mehr zu den Extremen hin ausgesteuert erscheint.

Was bei manchen Toscanini-Aufnahmen anzutreffen ist: die Angabe von Datum und Ort der Aufführung, ja gelegentlich sogar ein Hinweis auf technische Besonderheiten, das wünschte man sich auch für diese beiden Fälle.

Wie sehr schließlich die Kontur einer Wiedergabe vom Charakter des Orchesters mitbestimmt wird, erhellt ein Vergleich mit einer dritten Till-Version, die Rudolf Kempe mit den Berliner Philharmonikern zusammenführt. Furtwänglers episch-ausführliche Auslegung, auf die „sein“ Berliner Orchester aus zahllosen Aufführungen eingeschliffen war, scheint hier durch eine unzweifelhaft selbständig erarbeitete dirigentische Disposition hindurchzuschlagen. Karajan betont diesen Tempowechsel am meisten, da er das eröffnende $\frac{1}{8}$ -Motto am breitesten nimmt. Hier jedoch wird auch die Signalwirkung des ersten Tones, seine Stellvertretung für den Charakter einer Nachgestaltung, am auffälligsten dokumentiert. Wie der Dirigent das erste A der Geigen etwas länger als ein Achtel stehen läßt (aber noch liegt für den Hörer das metronomische Grundmaß ja nicht fest), wie er diesen Streicherton mit unmerklichem Rubato überlang leuchten und glänzen und wirken läßt: das sagt eigentlich bereits alles aus über diese Version und ihren Urheber, darüber hinaus aber ganz allgemein über die Chance eines klingenden Initials, auf den ersten Augenblick hin Abneigung oder Liebe zu stiften.

Richard Strauss:

Don Juan op. 20 · Till Eulenspiegels Lustige Streiche op. 28

Die Wiener Philharmoniker · Dirigent Wilhelm Furtwängler · Electrola E 90093 24,— DM

Das Philharmonia Orchester · Dirigent Herbert von Karajan · Columbia C 90290 24,— DM

Till Eulenspiegels Lustige Streiche op. 28 · Don Quichotte op. 35

Berliner Philharmoniker · Dirigent Rudolf Kempe · Electrola E 80438, 19,— DM

MMO

Music minus one

Werden die Kultur-Konsumenten aktiver?

„Spiel mit“ sind die für die musizierende Jugend bestimmten Schallplatten benannt, auf die im Januarheft des „fono forum“ hingewiesen wurde. Wir sagten, daß diese Versuche, das häusliche Musizieren mit Hilfe eines modernen technischen Mediums zu aktivieren, bereits vor zwei und drei Jahrzehnten, freilich im Bereich anspruchsvoller Kammermusik, gemacht wurden. Daß ihnen heute, im Zeitalter verflachten Massenkonsums kultureller Güter, eine besondere Bedeutung zukommt, steht außer Frage. Es mag sein, daß Musikfreunde davor zurückschrecken, sich in diesen, man möchte sagen intimen Bereichen solcher nüchtern technischer Mittel zu bedienen. Ein Blick von der konservativen Einstellung bei uns über den Ozean hinweg belehrt uns eines anderen. In den Vereinigten Staaten ist der Drang zu häuslichem Musizieren in den letzten Jahren bemerkenswert stark geworden, und unbefangen wie die Amerikaner nun einmal in diesen Dingen sind, macht es ihnen nichts aus, auch das Informationsmittel Schallplatte pädagogisch auszunutzen. MMO heißt das Sachgebiet einiger Schallplattenfirmen, in dem diesen Bestrebungen Rechnung getragen wird: MMO — Music minus one. Dem zu persönlichem Mittun bereiten Musikliebhaber wird eine Fülle von Schallplatten angeboten, auf denen, bei einem Streichquartett, einem Klaviertrio etwa oder gar einem Violinkonzert, jeweils eine Stimme ausgelassen ist — die also im eigenen Heim zur gewählten Aufnahme hinzumusiziert werden muß. Die Noten der fehlenden Stimme sind den Aufnahmen natürlich im Druck beigefügt. Das ergibt eine tüchtige Übung im Ensemblespiel. Selbst der Jazz-Freund kann seine Fähigkeiten der Improvisation erproben, denn auch für ihn schuf die Industrie entsprechende Aufnahmen, bei deren „band“ das Saxophon oder die Trompete oder das Schlagzeug fehlen, das heißt vom Benutzer der Platte hinzugespielt werden können. „MMO“, Music minus one!

Zu diesem offensichtlichen Zeichen einer aktiveren Haltung bestimmter Kreise von „Konsumenten“ gegenüber technischen Mittlern gesellen sich aber noch weitere, aufsehenerregende Tatsachen. In den Großstädten Nordamerikas tauchen seit einiger Zeit kleine Lokale wie Pilze aus der Erde auf, in denen weder ein Rundfunkgerät noch ein Fernsehapparat die üblichen geräuschvollen Übertragungen bietet. Ihre Gemütlichkeit wird vielmehr durch das direkte Spiel von zwei oder drei leibhaftigen Musikern verbrämt. In diese Gaststätten setzen sich täglich Tausende von Amerikanern, trinken ein Glas Bier oder einen Fruchtsaft, essen ein Ice-cream, unterhalten sich mit Freunden und Bekannten — oder sie schweigen und lauschen dem Spiel der Musikanten auf dem kleinen Podium.

Zufall, kurzfristige Mode — oder Symptome? Was treibt diese Amerikaner aus ihrer klimagekühlten, technisierten und durch Rundfunk und Fernsehen up to date befindlichen Häuslichkeit nach draußen, dahin, wo sie auf einem bescheidenen Sektor musischen Tuns ein Gefühl haben, das ihnen anscheinend weder der Lautsprecher des Rundfunks noch der Fernsehschirm geben kann: das Gefühl direkten, unmittelbaren Erlebens und Genießens, durch keine technische Materie transformiert oder perfektioniert? Mögen diese Menschen das nicht mehr, sind sie übersättigt von der Mechanik des Rundfunk- und Fernsehbetriebes, müde der unaufhörlich laufenden Programme, mögen diese aus Schallaufzeichnungen oder aus lebendigen Sendungen bestehen? Streben sie, ohne es selber recht zu wissen, dem zu, was man ein „einfaches Leben“ nennt?

Es gibt der Zeichen noch mehr jenseits des Ozeans, die uns in der Meinung bestärken, daß ein Wandel im Gange ist. Sie bekunden, deuten wir sie richtig, den Willen, nicht mehr so vollends in der Situation des passiven Kultur-Konsumenten zu verharren.

In einem Vortrag auf der Bundestagung der Schulmusiker in Hamburg fiel der Satz: die Versorgungspsychose des Rezipienten in der verwalteten Welt muß durchbrochen werden. Übersetzen wir diese sorgsam durchdachte, aber sprachlich unanschauliche Forderung in normales Deutsch, dann erkennen wir in ihr Gedanken, die uns alle seit langem bewegen. Sie umfassen die Gefahren all jener modernen technischen Mittel von Rundfunk, Fernsehen, Film und Schallplatte, soweit sie musisches Gut (auch entspannendes, zerstreues!) an uns herantragen. Diese Medien sind geeignet, ihre Benutzer in die Rolle des mehr oder weniger passiven Konsumenten zu drängen — und sie haben das weitgehend schon getan. Die meisten Menschen sind gewissermaßen diesen technischen Gegebenheiten nicht nachgewachsen, sie haben sich von der suggestiven Kraft dieser bloßen Vermittler überwältigen lassen. Sie äußern das darin, daß sie keine moralisch überlegene Gesittung im Umgang mit ihnen zeigen! Oder gehört das Einschalten eines Rundfunkempfängers, eines Fernsehgerätes, zum Zwecke der Berieselung „mit „Programm“ zu irgendwelchem geistigen Habitus, bedeutet es eine dem Gebotenen entsprechende Leistung?

Aber nicht auf diese satzsaftig bekannte und oft behandelte Problematik wollen wir hinweisen, sondern, wie angedeutet, auf Symptome in der Neuen Welt wie auch bei uns, die dieser zwangsläufigen Entwicklung entgegenzuwirken scheinen. Sie sind im Begriff, die Einflußkraft von Rundfunk und Fernsehen zu mindern oder zumindest die Verwertung beider technischer Medien auf ein gegenüber früher geringeres, sinnvolleres Maß zurückzuführen.

Da ist zunächst der von Jahr zu Jahr steigende Umsatz von Schallplatten. Wer Schallplatten abspielt, hat damit und bereits vorher eine Reihe persönlicher Entscheidungen getroffen. Er hat beim Kauf die Schallplatte ausgewählt, er bestimmt daheim bei sich das „Programm“ und den Zeitpunkt des Ablaufs (und seiner möglichen Wiederholungen!). Diese Art der Aktivität mag nicht immer weit reichen, aber sie ist zweifellos da und hebt sich klar ab von der Passivität, mit der die Programminhalte von Rundfunk und Fernsehen bloß „empfangen“ werden, ohne daß wir Einfluß nehmen können auf Gehalt, Ordnung, zeitlich passenden Einsatz. Der Kauf von Schallplatten wird „drüben“ durch großzügige Verkaufsmethoden gefördert. Es gibt beispielsweise in den großen Geschäften keine Abhörkabinen; man bekommt die kostbaren Aufnahmen vertrauensvoll in die Hand gelegt und darf sie zu Hause prüfen und auswählen. Ferner gibt es zu billigem Preis eine Fülle von Handbüchern und erläuternden Besprechungen in dickleibigen Bänden, denen gegenüber die bei unseren Firmen üblichen Kataloge und Informationen armselig aussehen.

Das über den rein kommerziellen Endzweck hinausgehende Bemühen amerikanischer Produzenten, das Kulturgut der Schallplatte an den Käufer heranzutragen, stößt um so mehr auf dessen Bereitschaft, als er sich der Perfektion der Aufnahme bewußt ist und dieser Perfektion durch ein unvorstellbar weit verbreitetes Hobby entgegenzukommen sucht. Es ist im vieldeutigen Begriff Hi-Fi eingeschlossen. Hi-Fi, das ist nicht nur höchstwertige Aufnahmetechnik (TS = true sound, New Orthophonic, ffr = full frequency range recording), sondern auch adäquate Wiedergabe. Und diese versucht der Schallplattenfreund jenseits des Ozeans weniger durch den bequemen Kauf einer Hi-Fi-Abspielapparatur zu

erreichen — wie bei uns — als vielmehr durch das höchst persönliche, von der Industrie systematisch geförderte Basteln einer eigenen Anlage! Mit Stolz führt man sie dem Freund und Nachbarn vor und versucht, sie immer zu verbessern.

Diese im Bereich von Schallplatte und Magnettonband entstandene Liebhaberei ist nur ein Teil jener allgemeinen Betätigung, die in Amerika „Do it Yourself“ genannt wird. (Seit etwa einem Jahr versucht man, sie auch bei uns unter dem Slogan „Selbst ist der Mann“ einzubürgern.) Mag sie weitgehend äußere Beweggründe haben — Mangel an Fachhandwerkern —, so liegt ihr letzter Ursprung und Antrieb doch tiefer, in den Symptomen, die wir oben andeuteten. In dem als Werkstatt hergerichteten Keller dem Hi-Fi-Hobby nachgehen oder sich auf häuslich-handwerklichem Gebiet selbst betätigen; den Wunsch nach eigenem musischen Tun zumindest vermittelt MMO-Schallplatten zu befriedigen suchen — oder gar, überhaupt vom technischen Medium frei, sich etwa in einem jener Musik-Pubs auf andere, natürlichere Weise „unterhalten“: alle diese Neigungen verstärkten sich im Lande des angeblich amüsichen hemmungslosen Fortschritts. Die Musikfreunde, Rundfunkhörer und Fernseher der USA bahnen mit ihnen möglicherweise eine Entwicklung, einen Wandel von unübersehbarer Tragweite an.

Hans Koeltzsch

Ella und Chick

Sie klingt wie Kolportage oder die Publicity-Erfindung eines smarten Managers, die Geschichte von Ella und Chick: Der verkrüppelte Junge aus Baltimore, der mit neun Jahren Zeitungen austrug und das erste selbstverdiente Geld dazu benutzte, ein Schlagzeug zu kaufen; das kleine Mädchen, das in einem Waisenhaus im tiefsten Süden der Vereinigten Staaten aufwuchs und mit 16 Jahren nach New York fährt, um sein Glück zu machen. Gestalten eines modernen Märchens, wie es die von Erfolgs-Stories aller Art faszinierten Amerikaner lieben.

Ein Mittwochabend des Januars 1934. Wie in jeder Woche, findet an diesem Abend ein Wettbewerb der Amateur-Sänger im „Savoy Ballroom“ in New Yorks Negerviertel Harlem statt. Das Orchester, das in dem großen Tanzlokal spielt, trägt den Namen von Chick Webb. Der zwergenhafte Krüppel, der hinter seinem riesigen Schlagzeug fast verschwindet, ist der ehemalige kleine Zeitungsjunge aus Baltimore. Sein Traum ist fast in Erfüllung gegangen: Er ist Bandleader in New York. Die schwarzen Musikerkollegen nennen seinen Namen, der bei ihnen als Synonym für Rhythmus gilt, mit Respekt, und die ekstatischen Tänzer des „Savoy Ballroom“ sind begeistert von seiner Musik.

Zwar weiß kaum jemand außerhalb Harlems etwas von Chick Webb, aber hier hat er sein Publikum.

Und dann tritt Ella Fitzgerald auf das Podium. Das kleine Mädchen hat im Waisenhaus in Virginia oft von diesem Augenblick geträumt. Linkisch und verlegen zieht sie an ihrem Kleid, aber alle Nervosität fällt von ihr ab, als sie zu singen beginnt. Das kritische und sachverständige Publikum begreift rasch, daß hier etwas Ungewöhnliches geschieht. Der jubelnde Applaus, der ihrem ersten Lied folgt, markiert den Beginn der gemeinsamen Karriere von Ella Fitzgerald und Chick Webb.

Schon bald erscheinen die ersten Schallplatten mit Ella Fitzgerald, von denen das verspielt-kindliche „A tisket, a tasket“ zum großen Erfolg wird. Radioprogramme und Engagements in exklusiven Hotels, die sonst ausschließlich weißen Künstlern vorbehalten bleiben, folgen rasch. Der Swing, also die Musik von Chick und Ella, wird zu der Musik des prosperierenden Amerikas der Roosevelt-Ära. Freilich, den ganz großen Ruhm heimst der weiße „Swing-König“ Benny Goodman ein, dessen Orchester an das von Chick Webb und andere schwarze Bands anknüpft.

Chick Webb, der nach einer Rückgratoperation ständig von Schmerzen heimgesucht wurde, starb 1939 im Alter von 32 Jahren. Die damals eben mündige Ella versucht, das Orchester weiterzuführen. Aber für den dynamischen kleinen Mann am Schlagzeug, der seinen Musikern immer wieder neue Impulse gab, kann es keinen Ersatz geben. Die Band bricht auseinander. Der Siegeszug von Ella Fitzgerald jedoch geht weiter.

Vor mehr als anderthalb Jahrzehnten schrieb der Doyen der Jazzkritiker, Hugues Panassié, über Ella Fitzgerald: „Ihre Vitalität macht selbst den mittelmäßigsten Song hörensenswert.“ Der populärsten Sängerin des Jazz war es gelungen, die strengen Grundsätze des Puristen Panassié über den Haufen zu werfen. In der Tat ist Ella nie kleinlich in der Wahl ihres musikalischen Materials gewesen. Als in den 40er-Jahren der Bop ausbrach, war sie es, die mit ihren unnachahmlichen Scatvocals eine neue Mode des Jazzgesanges kreierte.

Die reife Ella von heute singt mit Vorliebe sentimentale Balladen. Man mag das bedauern, aber ihrer Größe tut es keinen Abbruch. Im Gegensatz etwa zu Sarah Vaughan bleiben ihre Interpretationen solcher banalen Lieder ungekünstelt und jazznahe. Ihre reine, voluminöse Stimme mit dem warmen Timbre drückt auch Tagesschlagern den Stempel ihrer Persönlichkeit auf.

Wer Ella „pur“ bevorzugt, wird sich über die neue Veröffentlichung der Firma Brunswick freuen. Ihre unverbildete Musikalität und das damals schon phänomenale Improvisationstalent zeichnen diese frühen Aufnahmen aus der Glanzzeit der Chick Webb-Band aus. Die Band selbst swingt so unwiderstehlich wie wenige Orchester der Jazzgeschichte. Goodman-Anhänger können hier Quellenstudium treiben, wie es ihr Idol vor mehr als zwanzig Jahren offensichtlich auch getan hat.

Wolfgang Prott

Ella and Chick Webb 1937/1939

Brunswick 87 501 LPBM, 19,— DM

Cheer Chew Chew — Spinnin' the Webb — Cryin' mood — Clap hands! Here comes Charley! — Rock it for me — Midnite in Harlem Hallelujah! — Harlem Congo — I got a guy — Strictly Jive — Just a simple melody — Holiday in Harlem — Blue Lou — My heart belongs to Daddy

