
Das *APCS* Bulletin

Avis officiel de l'Association des Professeurs de Chant de Suisse

März 1998

Nr. 38

MUSICAL — eine neue Herausforderung

Von Michael Flöth

Vorabdruck in der BDG~Dokumentation des IX. Jahreskongresses in München 1997

Der Dramatiker Arthur Miller hat einmal sehr treffend die Situation des Musicals in seinem Land beschrieben: "Das amerikanische Theater ist fünf Strassenblocks lang und eineinhalb Blocks breit." Mit dieser Äusserung brachte er den Stellenwert des Musicals zur angemessenen Geltung. In diesem New Yorker Broadwaydistrikt findet das grosse Musicaltheater statt — von der berühmten 42. Strasse bis hin zum Columbus-Circle.

Würde ein deutscher Schriftsteller in ähnlicher Weise die einheimische Theaterzene auf die Musicaltheater etwa von München reduzieren, käme ein Proteststurm der Opernintendanten gegen eine derartige Ignoranz auf. Ähnliches spielt sich seit Jahren in unserem Lande ab — nur in entgegengesetzter Richtung. Hier wird das Musical mit einer Gleichgültigkeit behandelt, die in keinem Verhältnis steht zur Beliebtheit beim Publikum. Diese unverständliche Distanz, ja Abneigung, trifft alle Bereiche unserer Theaterlandschaft, von der Ausbildung über die Dirigenten, Regisseure, Darsteller bis hin zu Intendanten, Autoren und Komponisten.

Geprägt von unserer traditionsreichen, abendländischen Kultur haben wir Probleme, das Musical, diese scheinbar

fremdartige Kunstform, einzuordnen Sie passt nicht in unser getrenntes Dreispartensystem. Hinzu kommt eine weitere Unart die Einteilung von Musik in E und U, in sog. Ernste und Unterhaltungsmusik. Was bedeutet das? Nehmen wir etwa nur Ernste Musik ernst, und hat sie deshalb keinen Unterhaltungswert? Wo ordnen wir Lortzing ein, wo die Zauberflöte? In einem Fachbuch wird die Ablehnung mit dem Dünkel, mit Anmassung und Hochmut begründet. Ist denn das Schauspiel so weit entfernt? Viele Dramen der Weltliteratur bildeten die Vorlage für übertragende, musikalische Schöpfungen. Berühmte Schauspieler waren sich nicht zu schade, in anspruchsvollen Musicals aufzutreten. Wie sieht nun der Vergleich mit der Oper aus? Ist etwa die Oper Lortzings mit ihren Tanzeinlagen, Dialogen und Gesangsnummern anders aufgebaut als das Musical?

Der momentane Trend belehrt die Skeptiker, dass gerade im Gesang hohe Anforderungen gestellt werden. Die meisten Musicals sind durchkomponiert! Das Argument, das Musical sei der europäischen Tradition fremd, zieht nicht. Wenn es auch jenseits des grossen Teiches zur gültigen Form ausgereift ist, die Ursprünge liegen in Europa. Wie Amerika als Schmelztiegel der Nationen vereint das Musical alle Formen der Bühnenpräsentation — die englische Bettleroper und

die Posse Nestroys, welche nicht mehr das höfische Leben zum Inhalt hatten, sondern dem Volke aufs Maul schauten, die Operette mit ihren eingängigen Melodien, die französische Ausstattungsrevue, das Tingeltangel des Varietés. Hinzu kamen die Minstrelshows als rein amerikanisches Element, in denen weisse Darsteller die Musik und Tradition der Sklaven aufgriffen. Der deutschsprachige Raum hat zum Repertoire dieses Metiers natürlich auch seinen Beitrag geleistet. Nur nannte man es hier noch nicht Musical. Als in Deutschland 1930 eine neue Operette geboren wurde, nannte man sie in den USA Musical – es war "Das Weisse Rössl". In typisch deutscher Gründlichkeit nannte man die "Dreigroschenoper" ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und 8 Bildern. Nach dem 2. Weltkrieg erschienen die ersten musikalischen Komödien in unserem Lande, "Das Feuerwerk", "Millionen für Penny", "Helden, Helden", "Linie 1". Aus der ehemaligen DDR kamen u.a. die Musicals "Mein Freund Bunbury" und "Casanova". Bei allen grossen Erfolgen in den neuen Musicaltempeln, am Berliner Metropol und Theater des Westens oder am hiesigen Gärtnerplatztheater und Deutschen Theater darf nicht übersehen werden, dass gerade die kleinen und mittleren Bühnen Vorreiter dieses Genres waren.

Damals wie heute muss das populäre Kind des Broadways an den deutschen Stadttheatern die Lücken in den Abendkassen füllen. Nach einer Statistik des deutschen Bühnenvereins von 1986 erreichte das Musical ein Plus von 8,9%, die Oper ein Minus von 4,1%. Von den 10 meistgespielten Werken im deutschen Sprachraum wurden Opern an 5., 8. und 10. Stelle genannt, Musicals an 1. bis 4. Stelle. So dient es als Abonnentenbutter und Lockmittel für Leute, die der modernistischen und problemüberladenen Stücke überdrüssig sind. Es ist an der Zeit,

dass wir alle dem Musical den Stellenwert einräumen, den es beim Publikum seit Jahren genießt.

Das Höchstmass an Präzision, welches dieses Genre verlangt, ist nur mit äusserster Perfektion zu bedienen. Die Bewegung, die Sprache, der Gesang, das Licht, das Bühnenbild müssen bis ins Detail choreographiert werden, denn – und hier wird der Unterschied zur Oper und Operette deutlich – in der Musik wird die Handlung weitergeführt. Der ständige Fluss fördert die Dramaturgie, hält das Publikum gefangen. Musical ist Teamarbeit, und dieses Team muss aus Fachleuten bestehen, doch hier liegt das Problem. Und dieses Problem beginnt bei der Ausbildung. Lassen Sie mich aber zunächst den Bühnenbereich ansprechen. Es

ist immer wieder zu lesen, dass berühmte Opern- und Schauspielregisseure sowie Choreographen sich mit dem Metier beschäftigen, so, als wolle man damit das Musical quasi in den Adelsstand heben. Aber die Fakten bei den Inszenierungen sehen anders aus. Wenn Opernregisseure die Leitung bei Musicals übernehmen, wird in vielen Fällen die Dialogarbeit vernachlässigt, ebenso die Bewegungs- choreographie.

Wenn Schauspielregisseure Regie führen, fehlt häufig die Kenntnis der Partitur und die Stücke werden problembelastet, das Heitere, das unterhaltende Element quasi weginzeniert. Die Choreographen haben ebenso wie die Opernregisseure keinen Bezug zum Dialog und vertanzen die Stücke übermässig. Bei den Dirigenten wird oftmals die Fähigkeit vermisst, die Sänger zu begleiten. Es herrscht ein Einheitstempo

vor, es fehlt die Agogik. Das Wort, der Inhalt ist Schwerpunkt, und dieser wird durch die Gewichtung im Orchester überladen. Wir haben im Vortrag von Herrn Prof. Everding gehört, Wortinhalt herrscht vor, nicht Schönklang. Dies ist im Musical

dann ein Problem, wenn auf das Mikrofon verzichtet wird. Die Oper hilft sich durch das Secco-Rezitativ, die Begleitung wird reduziert auf das Continuo. Somit kann der Textinhalt deutlicher vermittelt werden.

Die Situation beim Musical muss aber noch komplexer beschrieben werden. Der extreme Stimmumfang wie bei der Oper wird hier nicht erreicht. Allein in den lyrischen Liedern, den sog. Balladen, werden Höhen bis a1 bei Männerstimmen, bzw. a2 bei Frauenstimmen erreicht. Auf melismatische Vokalfolgen wird gänzlich verzichtet, da nicht der Ton — also der Vokal — vorherrscht, sondern das Wort — der Konsonant. Besonders deutlich wird dies in den sog. Off-Timeliedern. Sie sind weitgehend der Sprache angeglichen, was sowohl die Lage, als auch die Melodie und den Rhythmus betrifft. Dadurch fehlt zwangsläufig das tragende, intensive Element der Höhe und des Vokals, weshalb Mikrofone benutzt werden, um die Stimme über das Orchester zu heben.

Kommen wir nun zur Chefetage. Nach dem Motto Musical ist leichte Muse, verfällt man dem Leichtsinne, sie auf die leichte Schulter zu nehmen. Ich weiss aus eigener Erfahrung, das an einem der grössten deutschen Schauspielhäuser wochenlang an einem Musical geprobt wurde, um kurz vor der Premiere festzustellen, dass die Schauspieler mit der komplizierten Musik nicht fertig wurden. An den Musiktheatern werden altgediente Opernsänger mit Musicalrollen bedacht, die sogleich die Gelegenheit beim Stimmband fassen, im zweiten Opernfrühling aufblühen zu wollen. Da wird in den Dialogen mit volltönender Resonanz und konzentrierter Suche nach Stimmsitz "weitergesungen". Da versuchen Schauspieler mit pathologischen Stimmschäden Töne zu bilden. Da hallt uns wie bei "Shakespeare Rock and Roll" ein unverständliches Kauderwelsch aus fremdsprachigen Kehlen entgegen.

Im nachfolgenden Beispiel aus "My Fair Lady" wird deutlich, wie wenig sich viele Opernsänger mit der Dramaturgie einer Rolle befassen, wenn sie beim Vortrag des Higginssongs "Ich bin gewöhnt an ihr Gesicht" in volltönenden Opernpathos verfallen, anstatt die Zerrissenheit, das beleidigte Ego der Rolle aufzuzeigen. Kein Musicalsänger masst sich an, eine Opernarie im Musicalstil zu singen!

Modernes Musical in dramaturgischer, kompositorischer und stimmlich vollendeter Form darf ich Ihnen, meine Damen und Herren, im folgenden Klangbeispiel aufzeigen. Stephen Sondheim, Liedtexter der "Westside Story", sowie Komponist vieler mit dem Tony ausgezeichneten Musicals, besticht in seinen Werken durch Intelligenz in der Wandlung und Charakterisierung der Personen und genialer Orchestrierung. Seine Nähe zur modernen Oper ist nicht nur in seinen kunstvollen Kompositionen zu erkennen, sondern leider auch in der Tatsache begründet, dass seine Musik keine Kassen füllt.

Vielleicht mag die Forderung nach Universalität ein Hindernis dafür sein, dass sich vom Musical im Land der Dichter und Denker so wenige Autoren und Komponisten herausgefordert fühlen. Stoff gibt's genug! Von der Bibel bis zur Politfabel war alles auf der Bühne erfolgreich. Liegt es vielleicht an der fehlenden Ausbildung, die sich in erster Linie an der Klassik orientiert? Und damit komme ich zum Kern meiner Ausführungen.

Lange Zeit schon wird in Deutschland um eine eigenständige Musicals Ausbildung gerungen. An den wenigsten Hochschulen konnte sie sich etablieren. Essen, Berlin, Würzburg, Leipzig und die Münchener Theaterakademie bilden eine spärliche Ausnahme. Wenn man sich vor Augen hält, wie lange das Musical auf den Spielplänen unserer Theater existiert und wieviele Musicalbegeisterte zu den Aufnah-

mepfungen kommen, ist diese Entwicklung geradezu beschämend! Welchen Sinn hat eine Ausbildung, wenn sie an der Praxis vorbeiläuft? Wir fühlen uns herausgefordert, den Nachwuchs auf der klassischen Schiene auszubilden, ihn in Kontrapunkt, Analyse, Formenkunde, Tonsatz, Gehörbildung, Lied-, Opern- und Kirchenmusik zu unterrichten. Wir schleusen sie durch die Tücken der Alten Musik und der Neuen Musik. In langgepflegter Tradition nennen wir den Szenischen Unterricht Operschule. Und dementsprechend zeigt sich dann auch das Repertoire. Bei den Instrumentalisten finden wir übrigens das gleiche Bild.

Das Musical hat Anspruch darauf, von erstklassigen Fachleuten interpretiert zu werden, wie auch das Publikum Anspruch erheben darf, nicht von zweitklassigen Gelegenheitsarbeitern und ungelenteten Nachwuchskünstlern gelangweilt zu werden. Im Sport gilt der Mehrkämpfer als König der Athleten. Doch im Gesang wird selbst der pure Stimmbesitzer einem Universal talent des Musicals vorgezogen. Wann fühlt sich der Stimmakrobat herausgefordert, einen bühnenreifen Satz sprechen zu können, seine Körpersprache zu modulieren? Wenn diese Kollegen meinen, mit der Sparversion eines Sängerdarstellers die Bretter, die die Welt bedeuten, zu betreten, werden sie bald feststellen, dass sie auf dem Holzweg sind!

Aber, meine sehr geehrten Damen und Herren, ich werde es mir nicht so einfach machen, diese Misere allein den Bühnenkollegen anzulasten. Dieses Problem muss bei der Wurzel angepackt werden, und dies bedeutet, die Ausbildungssituation einmal näher zu betrachten. Auch hier möchte ich an die klaren Worte von Herrn Prof. Everding erinnern, die uns gestern alle zum Nachdenken angeregt haben und die meine Herausforderung an Sie in den wesentlichen Punkten quasi vorweggenommen hat. Theater verlangt eine

praxisbezogene Ausbildung, sonst ist sie den Titel unseres Kongresses nicht wert und bleibt auf halbem Wege in Semi-professionalität stecken. Schon in den 70er und 80er Jahren wurde an den Schauspielbühnen die Frage diskutiert, für welches Theater ausgebildet wird? Die Frage bleibt akut wie damals! Es sollte müßig sein, nach den vorgetragenen Argumenten die Politik als weiteren Verbündeten in die Waagschale zu werfen, wenn ich nicht so trefflichen Beistand erhalten hätte durch die Ministerin für Wissenschaft und Kultur des Landes Niedersachsen. Frau Helga Schuchardt stellte anlässlich des 7. Jahreskongresses 1995 unseres Verbandes in Hannover fest: "Die zeitgenössische Musik stelle an Stimme und Stimmbildung vielfältige Anforderungen. Doch die Erweiterung sängerischen Vermögens über das klassische Repertoire hinaus könne der Sängerkarriere bei dem finanziell immer enger werdenden Markt nur förderlich sein." Ein Ignorant ist derjenige, welcher das Musical hiervon ausschließt!

Was verlangt aber nun das Musical vom Darsteller? Lassen Sie mich dies in komprimierter Form zusammenfassen. Es verlangt Universalbegabung in Tanz, Schauspiel und Gesang, wobei der Schwerpunkt meist in einem der drei Bereiche liegt. Es gibt keine Trennung der Stimmgattungen, sondern es ist der Charakter gefragt. Die extremen Tonbereiche bei jüngeren Frauen- und Männerstimmen liegen meist zwischen a und A₂ bzw. A bis A'. Die spezifischen Rollen dafür sind bei den Frauen die Eliza aus "My Fair Lady" oder die Elisabeth aus dem gleichnamigen Musical und bei den Männern der Tony aus der "Westside Story" oder der Jesus aus "Jesus Christ". Ältere Charaktere liegen ca. eine Terz tiefer wie bei den Frauenrollen die Kate aus "Kiss me, Kate", Fantine aus "Les

Miserables“, bei den Männern der Patruccio in “Kiss me, Kate“ oder der Javert im “Les Miserables“.

Es ist eine rhythmisch differenzierte Singweise gefragt. Die Gesangsstimme muss vom Belcanto über das sog. Belting bis zum Sprechgesang modifiziert werden. Hier liegen auch die Verbindungen zu den Anforderungen, welche die Neue Musik stellt. Der Theateralltag verlangt eben — wie ich es z. Zt. bei meinem Gastspiel in Bremen erlebe, — dass meine Partnerin an einem Tag die Iduna in “Feuerwerk“ singen muss und am nächsten Tag die Eva in “Meistersinger“.

Die äusserste Beherrschung der Technik ist Voraussetzung für das Musical. Ich gastiere an vielen deutschen Bühnen in der Rolle des Patrick, die ein Höchstmass an Flexibilität und Kondition verlangt. Es müssen lyrische Belcantopassagen gesungen werden, die von einem Tanz unterbrochen werden, es muss klassischer Shakespearetext gefolgt von Boulevardstil gesprochen werden. Es wird geschrien und gebeltet. Und das ist der Alltag im Musical. Wie ich gerade bereits erwähnte, wird eine modulationsfähige Sprache verlangt. Dies bedingt aber, dass wir die Angst vor der Sprache verlieren, sie zum selbstverständlichen Übungsbereich hinzunehmen, sie also nicht ignorieren. Die Atemregulierung und der Stimmsitz werden ähnlich dem Gesang gebildet, während die Resonanz reduziert wird. Eine sog. Sängersprache, welche die Sprechlage verlässt und überhöht, die Vokale vollresonierend überdehnt, ist sowohl für die Operndialoge und erst recht für das Musical ungeeignet.

Für die Pädagogen bedeutet die Beschäftigung mit dem Musical aber auch Arbeit mit Anfängerproblemen. Langtrainierte Tänzer haben eine feste Bauchplatte, Schauspieler haben elementare Stimmprobleme wie halsigen Stimmsitz. Ich möchte nun auf einen Begriff zu sprechen kommen, der auch in letzten Kon-

gress Thema eines Referates war — das sog. Belten. Ich halte dieses Wort ebenso wie seinerzeit die Mengenlehre für einen Modebegriff. Nach dem Motto “Belten um des Beltens willen“ wird einem Stilmittel gehuldigt ohne Rücksicht auf die Erfordernisse der Rolle und der Komposition. Belten darf kein Selbstzweck sein. Wir dürfen nicht den Begriff bedienen, sondern müssen den Charakter der Szene und der Rolle im Auge behalten. Dies betrifft auch den Klassischen Gesang. Wir suchen zu sehr nach den objektiv schönen Tönen, vergessen aber, damit zu interpretieren.

Ich darf nun einige Fakten aufführen, welche das Belten charakterisieren. Alle Frauen- und hohen Männerstimmen können belten, die tieferen Gattungen erzeugen einen Quasibelton. Es ist wichtig, den Beltvokal zu formen, der einen offenen, um nicht zu sagen flachen Charakter hat. Die Stimmlippen-schwingung entspricht hierbei der klassischen Form. Es gibt also keine gedeckten Vokale in der Höhe. Eine Tiefstellung des Kehlkopfes, eine Gähnweite muss also vermieden werden. Hier ist eine ausgewogene Arbeit an der Stimme notwendig, da es leicht zu einer Engigkeit führen kann. Der Vokal (i) wird wie im klassischen Stil gebildet, aber ohne Ü-Tendenz. Es sollen offene Übungssilben wie in englischer Aussprache hey, May, pay benutzt werden, die im Vordersitz des (i) enden. Die Zungenspitze bleibt hinter den Schneidezähnen, womit auch eine Senkung des Zungenrückens vermieden wird. Es findet kein Vokalausgleich statt. Sie haben sicher festgestellt, dass all die geforderten Kriterien viel Ähnlichkeit mit den Problemen aufweisen, die ein Anfänger mitbringt — flache Tongebung, fehlende Obertöne und damit keine Tragfähigkeit, was wiederum das Mikrofon notwendig macht. Aber genau diese Stimmen kommen beim Publikum an, weil sie der natürlichen Stimme näher sind und

die Glaubwürdigkeit der Rollen verstärken. Ein klassisch geführtes Singen würde als Kunstgesang eine Rolle und deren Charakter künstlich erscheinen lassen.

Das Vergnügen an tragischen Gegenständen, wie es Friedrich Schiller formulierte, ist das Narkotikum, die Flucht vor dem Alltag, welche die Zuschauer zu uns in die Theater und Konzertsäle treibt. Doch erst dann, wenn wir — wie im Musical mit all

unseren Ausdrucksmöglichkeiten eine Wahrhaftigkeit in der Darstellung finden, ihr einen Sinn geben, erst dann wird es gelingen, unser Publikum zu verzaubern. Doch diese Herausforderung ist nicht neu.

