

## Prof. Gil Mehmert: REGIE im MUSICAL (2015)

Ich begrüße sie herzlich zu meinen Ausführungen, die sich mit **REGIE im MUSICAL** auseinandersetzen.

„Kannst du uns einen Einblick in die REGIEARBEIT im MUSICAL geben?“ lautete die Anfrage von Dr. Jansen, als wie uns im Januar des Jahres beim Intendanten-Vorsingen in München trafen.

Ich fühle mich geehrt aus meinem Kosmos berichten zu dürfen und gebe gleichzeitig zu bedenken, wie subjektiv diese Ausführungen sein werden, denn REGIE ist grundsätzlich ein **einsamer Beruf**:

ich sehe natürlich die Ergebnisse anderer geschätzter Kollegen, aber wie diese zustande kommen, darüber kann ich nur spekulieren oder höre davon aus Berichten.

Denn jeder Regisseur entwickelt über die Jahre sein **eigenes System**, wenn es natürlich auch Übereinstimmungen geben muss..., dazu zwingt einen ja spätestens das Künstlerische Betriebsbüro mit seiner standardisierten Endroben-Logistik! Doch dazu später mehr...

„Was ist das Spezifische an einer Regiearbeit im Genre Musical?“ wäre der trockenere und seriösere Titel meiner Ausführungen gewesen, stattdessen wählte ich folgende Einleitung:

**Die Besetzung ist erste Liga, die Ausstattung großartig, der Choreograph phantastisch, das Stück ein etablierter Selbstläufer! –**

**WAS macht der Regisseur jetzt?**

Im Sinne von: Was hat denn der Regisseur da überhaupt noch zu tun?

**oder**

**Die Besetzung ist ein Kompromiss, der Etat zum Verzweifeln, der Choreograph ein Anfänger, das Stück fragwürdig! –**

**Was macht der Regisseur JETZT?**

Im Sinne von: Was kann der Regisseur denn da noch überhaupt noch retten?

Das sind zwei extreme Vorlagen, anhand derer ich meine Gedanken zur Musical-Regie entlang führen möchte. Gedanken, die sicherlich für manche von ihnen aufgrund der eigenen großen Erfahrung Binsenweisheiten sein können; und so freue ich mich auf den direkten Austausch nach dieser Vorlage.

Die erste Fragestellung - die Zutaten sind also optimal - impliziert natürlich ganz frech folgende provokante These:

- da im Musical sehr viel über Formen und Logistik läuft und viele Darsteller dazu in der Lage sind, sich selbständig in ein Bühnenwirksames Licht zu setzen, kann es mitunter vorkommen, dass mancher Regisseur während der Produktion nicht „besonders“ eingreifen muss, nicht besonders stört, ganz frech gesagt: nicht viel anrichten kann..., weil er ja auch gar nicht so viel anrichten muss...

Denn: der interpretatorische Freiraum, den ein Regisseur im Musical in der Regel vorfindet, ist Genre-bedingt viel enger gesteckt als in anderen Theaterformen!

Vom Schauspiel und auch Opern-Regisseur wird in der Regel eine massive und sichtbare **Interpretation** erwartet.

Ein Stück wird in einem neuen zeitlichen und/ oder gesellschaftlichen Kontext gezeigt und/ oder es wird eine spezielle Erzählweise erarbeitet, also auch nach einer spezifischen Spielweise gesucht. Das Neue, das Originelle, das Andere wird dabei bisweilen so in den Vordergrund gerückt, dass der Kern der Handlung/ die eventuelle Seele einer Vorlage zweitrangig wird.

Ich formuliere das bewusst ohne Wertung - wir alle kennen genügend positive und negative Beispiele für die Bemühungen mit einer brandaktuellen und neuartigen Interpretation das Theater voranzutreiben und neu zu erfinden.

#### Aber wird das im Musical erwartet?

Eher nicht. - Brauche ich dann als Regisseur das umfangreiche Wissen über dramaturgische Herangehensweisen, über verschiedene Spiel- und Erzählweisen, über die vielen Wege einen Darsteller zu führen und über die unendlichen Möglichkeiten einen Bühnenraum dafür zu finden?

Natürlich denke ich: **JA, unbedingt** und werde das auch noch weiter benennen, **aber** die Praxis zeigt: im Musical wird das als Primär-Können und -Wissen oft gar nicht abgefragt; es fällt mitunter gar nicht auf, dass da gern im dezimierten Tunnelblick agiert wird, dass Theaterbildung oder eben -Unbildung auf den ersten Blick nicht sonderlich im Vordergrund steht.

Und andererseits trifft sogar zu, dass die Erzählformen im Musical so sensibel sind, dass wildes Stürmen und Drängen einer interessanten radikalen Regie manchmal sogar kontraproduktiver sein können als Unterlassung durch eine Nicht-Regie. Erlauben Sie mir die Spitze: Deswegen fliegt Nichtregie im Musical auch seltener auf... auch weil Musical-Darsteller naturgemäß die Regie seltener in Frage stellen. Auch dazu später mehr.

#### Worauf ich natürlich hinaus will:

**Man sollte das Besondere und Umfassende einer profunden Musical-Regie keinesfalls unterschätzen:**

Musical-Regie funktioniert auf gewisse Weise **behutsam**, behutsam im Umgang mit dem Werk, aber dynamisch und rasant im Ablauf:

- Es geht auf den ersten Blick darum, die Geschichte zu erzählen und die dafür notwendigen Emotionen, die durch Gesang und Tanz überhöht werden, so auf den Punkt und zur Entfaltung zu bringen, dass das Publikum in die Handlung eintaucht und ihr folgt. Und das möglichst ergriffen und begeistert!

Dieses als Regie-Zielvereinbarung für ein Schauspiel oder eine Oper zu formulieren, würde sehr dürrig und nicht sehr spannend klingen, ist aber im Musical der Kern der Sache.

Es gilt eben die Formel: Konstruktion statt Destruktion und Illusion statt Desillusion, auch das eine Ansage, die nicht unbedingt innovativ klingt.

### Konventionen

Schon im Vertragswerk mit Lizenzgebern ist meist geregelt, wo und wann eine Handlung zu spielen hat und oft auch mit wie vielen Darstellern sie umzusetzen ist:

Ich befinde mich also im Rahmen gewisser Konventionen: LES MIÉRABLES zum Beispiel darf nicht gegenwärtig und in den Vororten von Paris erzählt werden und die Sprengkraft der aktuellen politischen Realitäten nutzen, was sich ja durchaus anbieten würde - es muss historisch angesiedelt sein.

Gerade wegen dieser Theater-Konventionen wird das Musical oft belächelt. Die Kunst ist es aber, innerhalb dieser Konventionen zu agieren bzw. zu inszenieren und trotz dieser vermeintlichen Fesseln einen eigenen lebendigen Ansatz zu finden.

Das Zuckerwerk dieses Genres führt tatsächlich nicht selten dazu, dass Konflikte und Leidenschaften darstellerisch vordergründig behauptet, aber nicht gelebt und glaubhaft agiert werden.

Das Zuckerwerk dieses Genes kann auch dazu verführen, dass Bühnenbilder eher den Kulissen eines Vergnügungsparks gleichen, denn den Kern der Situationen in eine erlebbare Theaterwelt übersetzen.

Ein Musical-Regisseur sollte also gerade extrem stilsicher sein, um nuanciert seine dramaturgischen und ästhetischen Akzente setzen zu können.

### Spiel

Da es in der **Darstellung** fast ausnahmslos nicht um Überhöhung, Verfremdung oder Manierismus geht, sondern um Authentizität, ist die Grundlage einer Musical-Regie eigentlich die fundierte Schauspiel-Regie.

Viele sogenannte Book-Musicals sind sehr filmisch und mit kurzen pointierten Dialogen geschrieben. Die dazu nötige Spielweise wird im deutschen Theater wenig gepflegt und hat in der Ausbildung so gut wie keinen Platz: trocken und gerade gesprochene Sätze, im genauen Wortlaut gelernt und wieder gegeben, ohne manierierte Betonungsschnörkel und geschmäckerliche Pausen und mit dynamischen Anschluss serviert!

Aber nur das Wissen um diese Dialog- und Schauspieler-Führung im allgemeinen nützt auch nichts, wenn man nicht um die Geheimnisse und Möglichkeiten des Gesanges und der Choreographie weiß:

Wo ist der Absprung aus einem gesprochen Text zum Gesang und wie ist er zu gestalten? Warum und wie führt die Emotion nun weiter, um sich zum offensiveren körperlichen Ausdruck zu steigern, also zum Tanz?

Gerade durch seine Vielschichtigkeit mit Hilfe dieser Ausdrucksformen Schauspiel, Gesang und Tanz braucht es eine genaue Kenntnis der Feinheiten und Möglichkeiten des Genres, um es adäquat zu produzieren.

Aber nicht selten berichten mir Darsteller von Regisseuren, die sich bereits in anderen Formen profilieren konnten und sich nun im Musical ausprobieren wollen (oder als Intendanten-Auftrag sollen), dass sie zur Konzeptionsprobe mit der launigen und selbstbewussten Begrüßung empfangen werden: „Eigentlich finde ich Musicals ja doof und ich habe ja auch gar keine Ahnung davon, aber jetzt schauen wir mal...“

Also:

**WAS macht der Regisseur jetzt?** Die Besetzung ist top, die Ausstattung großartig und der Choreograph phantastisch?

Im besten Falle machen Choreograph, Dirigent, Ausstatter und Darsteller dann nicht einfach isoliert ihre Arbeit, sondern sie arbeiten im Sinne des Regisseurs, der selber in allen Departments künstlerisch talentiert und handwerklich fundiert zuhause sein muss, um die verschiedenen Gestaltungsebenen, die im Musicaltheater stärker als sonst verzahnt sind und ineinander greifen, so zusammen zu führen, dass kein Element einzeln heraus sticht, sondern sich alles zum Ganzen fügt.

### **Musik**

Bewusst habe ich oben auch den Musikalischen Leiter involviert, denn anders als in der Oper steht der Regisseur nicht unbedingt unter dem Dirigenten (was ja da schon auf dem Besetzungszettel die Rangfolge signalisiert), sondern sie stehen sich im besten Sinne zur Seite. Anders als in der Oper, wo ja durchaus Regisseure erfolgreich sind, die von Musik wenig und von Noten gar keine Ahnung haben, scheint mir das im Musical unvorstellbar.

Unabhängig von der nötigen Musikalität ist hier auch je nach Werk, Epoche oder Genauigkeit der Partitur viel mehr Spielraum, der mitunter Entscheidungen abverlangt über den Einsatz von Underscores, von Übergangs- bzw. Umbau-Musiken, über Tonarten für Solisten etc. Die Struktur vieler Stücke ist oft aus den Umständen ihrer Uraufführungs-Inszenierung entstanden, wo schon allein eine bestimmte Bühnenbild-Dramaturgie für die Länge von Zwischenmusiken oder die Positionierung ganzer Szenen oder Balladen verantwortlich sein kann. Eine Neu-Inszenierung hat eventuell ganz andere Abläufe, die dann auch eine Anpassung der Partitur nötig machen können.

### **Psychologie**

Gerade weil diese Erzählform „Musical“ durchaus zu Mitteln greift, die ihre Wirkung zunächst an der Oberfläche entfalten und weil in Musicals meist in vielen Szenen viel erzählt wird, ist die Regie dafür verantwortlich, das am Ende kein oberflächliches Märchen entsteht, sondern das Spiel mit soviel Subtext und Psychologie wie möglich aufgeladen wird.

Und dieses psychologische Fundament der Figuren darf im Gesang und spätestens in der Choreographie auch nicht verlassen werden, sondern sollte sich auf Drängen der Regie unbedingt fortsetzen.

### **Eitelkeit**

Da im Musical viel Applaus zu ernten ist und auf absurde Weise um manche Darsteller ein irritierender Personenkult getrieben wird, muss man manchmal auch darauf achten, dass nicht eitel und selbstverliebt agiert wird. Es gab schon Aufführungen, bei denen einen das Gefühl beschlich, mancher spielt keine Figur, sondern seine eigene Autogramm-Postkarte.

### **Szenenwechsel**

Im Gegensatz zum klassischen 3-, 4- oder auch 5-Akter besteht ein Musical in der Regel aus +/- 10 Szenen vor und nach der Pause, also aus mindestens 20 Bildern. Das gilt übergreifend,

egal ob Buch-Musical mit gesprochenen Dialogen oder einer eher durchkomponiertem opernhafte Musikdramaturgie.

Die Kunst besteht nun auch darin, nicht 20 Bilder hintereinander zu setzen, sondern diese Übergänge wie ein Film-Cutter zu gestalten.

Vordergründig mag es nur um den Fluss, den zügigen Ablauf dieser Szenenfolge gehen, aber jeder dieser Übergänge, genreüblich als Transitions bezeichnet, beinhaltet auch die Möglichkeit etwas zu erzählen über die Welt, in der wir spielen und über die Figuren, deren Räume sich verändern. Auf diesem Feld, dem gekonnten Musical-Bühnenbild, ist die Erfahrung der hiesigen Bühnenbildner nicht immer groß und die Endproben, und hier komme ich zurück zum KBB am klassischen Stadttheater, sind dafür auch nicht spezifisch ausgelegt:

Ein Musical-Regisseur braucht oft ungeheure Nerven und muss hocheffektiv arbeiten, um in den gleichen Endprobenfestern, die eigentlich für benannte 3-, 4- oder 5-Akter ausgelegt sind, seine Szenenwechsel auf die Bühne zu hieven. Für Bühnentechnik und Inspizienten ist hier das, was im Musical dazu gehört meist die Ausnahme im Arbeitsalltag. Es geht oft, wie beim Reifenwechsel in der Formel 1, um Sekunden; das stachelt manchen Bühnenmeister und Techniker sicherlich ungeheuer an, aber leider nicht jeden...

### **Kostümwechsel**

Das gleiche gilt für die Kostümwechsel, die in der Musical-Logistik ebenfalls eine nicht unwesentliche Rolle spielen. Abgesehen von den Solisten werden gerade dem Ensemble oft aberwitzige Verwandlungen abverlangt und nicht selten komplett als große Gruppe, wofür die normale Ankleider-Struktur und Logistik im Stadttheater selten ausgelegt ist.

### **Ton**

Die stärksten Nerven braucht der Musical-Regisseur bei der Toneinrichtung. Hier zeigt sich am meisten der Unterschied, wie erfahren ein Haus mit dem Genre ist. Spielt man in einem klassisches Rangtheater, also einem Opernhaus, so ist die Akustik im Zuschauerraum grundsätzlich gar nicht auf elektro-akustische Beschallung angelegt.

Jedes Haus ist aber natürlich inzwischen mit einer Tonanlage ausgestattet, aber diese ist nicht unbedingt für Musical und schon gar nicht für ein Musical mit Band (also Schlagzeug, Gitarren, Bass, Saxophon-Satz) angelegt. Es ist nämlich auch hier ein großer Unterschied, ob MY FAIR LADY oder ANATEVKA oder eine rockigere Show wie RENT oder JESUS CHRIST SUPERSTAR verstärkt wird.

Oft laufen dann Intendanten, Dramaturgen und Studienleiter während der Endproben panisch zum hauseigenen Tonmann und meinen das Tonchaos sei damit zu bewältigen, dass man zur rechten Zeit die richtigen Regler auf den angemessenen Pegel zieht...

Aber das Ton-Chaos ist nur dann zu bewältigen, wenn die Anlage (also insbesondere die Boxen-Verteilung) optimal eingestellt und aufgestellt ist (was von Haus aus schon oft nicht stimmt und zu nicht in den Griff zu bekommenen Interferenzen führt) und wenn der Mann am Pult optimal vorbereitet und in der Lage ist, Musiker und Sänger mit dem richtigen Equipment fachgerecht zu mikrofonieren und getrennt und punktgenau sein Pult zu fahren. All dieses ist eine spezielle Kunst, die in der Regel nicht zum Alltag einer Tonabteilung gehört. Nicht selten hört man auch in Vorstellungen noch, wie Mikroport-Regler gar nicht

oder zu spät aufgefahren werden. Und das ist sogar noch das kleinste Übel, das einem widerfahren kann, weil leichter zu korrigieren.

Im Stadttheater führt die eventuelle Überforderung entweder dazu, dass man irgendwann mit externer Tonbetreuung arbeitet oder alles so leise mischt, dass weniger „Unfälle“ passieren können. Aber manche Show braucht eben auch einen gewissen Druck, um sich zu entfalten.

### **Licht**

Und so wie der normale Betriebsablauf der Musical-Produktion keine extra Tonproben einräumt und auch nicht mehr Zeit für die Technische Einrichtung des aufwendigeren Bühnenbildes disponiert, so geht man in der Regel auch davon aus, dass man in der gleichen Zeit, in der man einen Durchsteher (ein Bühnenbild steht für das ganze Stück ohne Umbauten) oder einen 3-Akter mit vielleicht 20 Licht-Cues beleuchtet, eine Musical-Show mit mehrern 100 Stimmungen und gerne auch 4 Verfolgern bewältigt.

Zudem folgt ein Musical auch wiederum ganz anderen Licht-dramaturgischen Gesetzen und setzt neben Verfolgern auch andere Scheinwerfer bzw. andere Scheinwerfer-Funktionen ein. Auch da ist nicht immer sicher, ob die Beleuchtungseinrichtung im Haus und auch die Fertigkeiten der Abteilung mit den Ansprüchen des Genres übereinstimmt.

Es braucht also viel Erfahrung, sichere Entscheidungen, klare Vorstellungen und präzise Ansagen, um alle künstlerischen und technischen Gewerke zusammen zu bringen und den Gesamt-Prozess im Überblick zu behalten.

### **Theaterformen**

Nun habe ich das Stadttheater als Betriebsform einige Mal erwähnt als das „normale“ Arbeitsfeld für einen Regisseur.

Besonders ist auch, dass ein Schauspiel oder eine Oper in den dafür installierten und entsprechend erfahrenen Sparten produziert wird.

Das Musical wird aber schon innerhalb des Stadttheaters unter verschiedensten Gegebenheiten inszeniert: mal mit Schauspielern, die ihre Einschränkungen im Gesang und besonders dann im Tanz bzw. Choreographie haben oder umgekehrt im Musiktheater, wo die Einschränkungen im Tanz, ich stelle das mal so hin, oft noch frappierender sind, der Umgang mit Text ein anderer ist und auch nicht jede geschulte Stimme die wirklich richtige Schulung für bestimmte Musical-Partien erfahren hat, was verständlicherweise auch oft mit dem Stimmfach kollidiert.

Und selbst wenn man Tänzer der Ballettsparte zur Verfügung hat, so ist deren Stilistik und Probenweise (entweder in der Tradition des klassischen Ballett oder des modernen Tanztheaters) nicht auf die Ausdrucksformen im Musical und dessen Arbeitsweisen ausgelegt.

Natürlich kommt es im besten Fall zur beglückenden Zusammenführung der unterschiedlichen Sparten, aber Regie kann hier auch je nach eigenen Ansprüchen, die frustrierende Mängelverwaltung von Kompromissen bedeuten.

Würde ein Theater eine WAGNER-Oper aufführen ohne Sänger, die für das entsprechende Fach geeignet sind? Wohl kaum.

Würde ein Theater HAMLET auf den Spielplan setzen ohne um einen Darsteller im Ensemble zu wissen, der dieser Rolle gewachsen ist? Wohl kaum.

Würde ein Theater ein Orchesterwerk aufführen, bei dem aber der Bratscher zur ersten Violine greift und der Trompeter zur Posaune? Natürlich nicht.

Das Musical muss Vergleichbares immer wieder aushalten!

Es gibt natürlich längst Theater und es werden immer mehr, die sich mit dem Musical besondere Mühe geben und sich auf die speziellen Anforderungen eingestellt haben. Es wurde bei Licht und Ton technisch aufgerüstet und entsprechende Dramaturgen und auch Intendanten selbst, bereiten mit großer Kenntnis und einem leidenschaftlichen Faible für das Genre ihr Haus entsprechend vor. Es gibt sogar Theater, wenn auch noch als große Ausnahme, die sich eine eigene Musical-Sparte leisten.

Aber lassen sie mich hierzu auch kritisch ansprechen: die Protagonisten in diesen Sparten schufteu außerordentlich, spielen unzählige Vorstellungen und füllen die Zuschauerreihen. Sie sind aber nicht doppelt besetzt wie oft in der Oper, haben nicht die gleichen gewerkschaftlichen Regelungen zu ihrer Schonung und verdienen wesentlich schlechter.

### **Musical-Produktion**

Diese Differenzen zwischen Genre und Institution ist aber letztlich nachvollziehbar, wenn man sich den traditionellen Produktions-Prozess eines Musicals vor Augen führt, der eine völlig andere Struktur hat:

- Die Aufführungen sind eigentlich auf einen Ensuite-Spielplan zugeschnitten! Die beschriebene komplizierte Verzahnung von Darstellung und Tanz im Zusammenhang mit der Ton-, Licht- und Bühnentechnik ist natürlich in einem Theater, dass für längere Laufzeit auf ein einziges Stück spezialisiert ist, ganz anders zu bewältigen und in seiner Virtuosität weiter zu treiben als im gängigen Repertoire-Betrieb.

So ist es in einem Musical-Theater ein oft unentbehrliches System, dass der ganze Bühnenboden mit einem etwa 20 cm hohen Deck überbaut wird, in dem Schienen-Tracks so verlaufen, dass Bühnenelemente, die zuvor in eine umlaufende Kette eingeklinkt wurden, selbstständig auf die Bühne fahren. Dieses Verwandlungssystem ist im normalen Theater nicht vorgesehen und auch nicht zu praktizieren, gehört aber bei Musical-Umbauten selbstverständlich dazu.

- Genauso entsprechend werden alle Beteiligten, nicht nur die Darsteller ganz speziell für ihre Rollen, sondern auch die anderen Gewerke in einem genau strukturierten Auswahlverfahren ausgewählt und so alle Talente und Fähigkeiten optimal ausgereizt.

### **Sommer-Open-Air**

Andererseits hat sich in unserem Theaterraum eine Betriebsform etabliert, die für Musical-Regisseure und auch Darsteller ein wunderbares Arbeitsfeld ergeben: die Sommer-Festspiele. Nehmen wir mal die Kapriolen des Wetters und die eingeschränkten Möglichkeiten der Lichtdramaturgie vor Sonnenuntergang außen vor, so haben wir hier zumindest an manchen Spielstätten einen Ensuite-Betrieb, ein ausgewähltes Ensemble und oft auch einen speziell zusammen gestellten Klangkörper, um den Ansprüchen einer Musical-Produktion gerecht zu werden.

### Musical-Darsteller

Als Musical-Regisseur habe ich (nicht zwangsweise, wie zuvor herauszuhören war) aber je weiter ich in dem Genre komme und mit vielen Gästen arbeiten darf, mit spezifisch ausgebildeten Musical-Darstellern zu tun.

Und das ist ein großes Glück: gehen wir davon aus, und das ist keine überraschende Information, dass ein gut ausgebildeter Musical-Darsteller gleichermaßen Schauspiel, Gesang und Tanz beherrscht (natürlich in gewissen Abweichungsgraden oder Schwerpunkten), so gibt das dem Regieteam natürlich ganz andere Möglichkeiten szenisch anzugreifen und eine Situation auf verschiedenen Ebenen zu erzählen.

- Können zB in meinem HAIR- oder TOMMY-Ensemble alle tanzen? Oder muss ich eine Choreographie machen, die sich eher damit beschäftigt das Nicht-Können zu kaschieren.
- Kann meine SALLY BOWLES ihre Beine zeigen und tänzerisch verführerisch einsetzen oder es ist „nur“ eine tolle Schauspielerin mit guter Stimme? Ich müsste ihre Soli ganz anders lösen.
- Kann meine MARIA MAGDALENA oder EPONINE ihren Schmerz wirklich rausschreien, also belten? Oder muss ich eine klangliche Lösung für eine Soubretten-Stimme finden?
- Muss ich in CABARET die Songs von CLIFF transponieren oder ganz streichen, weil die Besetzung diese nicht singen kann oder muss ich umgekehrt an den Dialogen schnitzen, weil die psychologische Ebene sich nicht einlöst?

Das sind die banalen und nachvollziehbaren Themen. Aber ich möchte etwas anders betonen: grundsätzlich unterstelle ich aus Erfahrung dem Musical-Darsteller einen wunderbaren Theater-Charakter. Das heißt: Disziplin und die Bereitschaft sich einer Geschichte über den Umweg Regie zur Verfügung zu stellen. Dazu gehört nicht nur sein Talent, sondern auch seine Vorbereitung auf die Rolle, Pünktlichkeit und Arbeitsbereitschaft! Klingt alles selbstverständlich, ist es aber leider nicht.

Aus meiner Erfahrung erlebe ich, natürlich vereinfacht und bei allem Respekt gegenüber den Künstlern, folgende 3 Arbeitshaltungen:

- Der Schauspieler arbeitet und lebt nicht selten nach dem Prinzip der Selbsterstörung und Zerfleischung. In Frage stellen, Vorhandenes kaputt machen, seinen eigenen Körper und die Sinne mit der Schwere der Gedanken und des Theaterbetriebes an sich beladen und sich durch Narkotika wieder Luft zu verschaffen.
- Der Opernsänger arbeitet nach einem eher hedonistischen oder auch bacchantischen Prinzip und versucht Stimme (natürlich!) und Körper, evt. auch Geist, von Belastungen fern zu halten und redet gerne, auch schon mal während der Proben oder sogar während der Szene, über die Freuden des eigenen Weinkellers und dem Ferienhaus im Süden. Er genießt gerne und möchte auch die Probenzeit möglichst als Genuss erleben.
- Der Musical-Darsteller aber arbeitet - und lebt auch oft so - wie ein Sportler. Er achtet auf seinen Körper, macht sich vielleicht nicht zu viele Gedanken, weil es das Stück auch nicht immer verlangt, aber er kann seinen Part und weiß auch noch abzurufen, was in der letzten Probe erarbeitet wurde.

Großartige Ausnahmen dieser Klischees bestätigen eventuell die Regel. Theaterfreude macht es natürlich mit allen drei Spezies, wenn man sich jeweils darauf einlässt, aber mit Musical-„Sportlern“ kann es ganz besonders viel Spaß machen, eine Bühne zu erobern!



## **Regie-Konzept**

Wie gehe ich nun selbst als Regisseur bei einem Musical vor. Ich möchte das im Schnell-Durchlauf skizzieren.

### Der Auftrag:

Als junger Regisseur war ich natürlich froh, überhaupt inszenieren zu dürfen und bereit alle Umstände als Herausforderung anzunehmen.

Heute achte ich sehr darauf, dass die Voraussetzungen schon im Vorfeld Gutes verheißen! Ich wäge also prüfend ab, ob ich KISS ME KATE an einem Opernhaus oder CABARET an einem Schauspiel-Haus in seinem ganzen nötigen Kosmos für zu bewältigen halte.

Andererseits: bin ich selbst inhaltlich überhaupt der richtige Erzähler für ein bestimmtes Werk? Kann jemand anderes ein Show-Musical nicht viel besser inszenieren? Bin ich der Richtige für homo-erotische Geschichten? Sollte ich nicht besser was über Fußball machen? Bin ich gut für das New York der 80er Jahre oder nicht viel besser für das Berlin der 30er?!

Entscheide ich mich für eine Arbeit, auch wenn sich im Nachhinein Umstände ungünstiger als gedacht herausstellen, bin ich mit jeder Faser dabei und bereit alles zu dafür geben, eine Produktion im Sinne aller Beteiligten zum Erfolg zu führen. Das bedeutet manchmal eben auch mehr Reisen und weniger Schlaf als gedacht.

### Das Stück

Gefällt das Werk und ich sehe die künstlerische Herausforderung und das Anliegen es zu inszenieren, dann geht es im nächsten Schritt um die Umstände.

### Team

Bekomme ich das richtige Team zur Seite gestellt für Bühne, Kostüme, Choreographie? Und wenn sinnvoll und nötig auch einen Ton- oder/ und auch einen Light-Designer? Können wir das Stück reizvoll besetzen? Welche Positionen werden gegebenenfalls vom Haus besetzt (wenn es sich um ein Stadttheater handelt) und wofür gibt es Gäste?

Die größte Freude am Theater ist es mit anderen Menschen, mit anderen Künstlern zu arbeiten, in deren Arbeit man sich verliebt, die einen inspirieren, die man zu einem Team zusammen schweißt. Eine Produktion kann die Dramaturgie eines großen Fußballturniers haben. Können wir zusammen einen Geist kreieren, dem ich als Trainer die Richtung weise, kommen wir mit schönen Siegen ins Endspiel, also beglückt und berauscht durch die Probenwochen zur Premiere oder quälen wir uns durch die Zeit und führen es zum bitteren Ende? Ersteres ist zu bevorzugen.

### Cast

Der Grundstein wird in der Besetzung gelegt und ich versuche, unabhängig von der Qualität die Seele des Teams im Voraus zu erfassen und alle zu integrieren. Ich liebe es, diese Familie zu kreieren, mit alten „Theater-Verwandten“ noch weiter zu gehen und neue Mitstreiter zu entdecken.

### Auditions

Obwohl eben das System am Broadway und West End ein ganz anderes ist, haben wir hierzulande auch übernommen, dass große Auditions in mehreren Runden stattfinden.

Natürlich hat das für alle den Vorteil, sich kennen zu lernen und Besetzungskarten immer wieder neu zu mischen, aber das Prinzip lässt sich dennoch nicht ganz optimal übertragen.

In New York oder in London können tausende Kandidaten mit der geringen finanziellen Investition eines U-Bahn-Tickets und in wenigen Minuten anreisen. Bei einer Musical-Audition hierzulande wird die ganze Szene von Nord nach Süd, oder West nach Ost bzw. umgekehrt mit zum Teil unverlässigen Verkehrsmitteln durch das Land bewegt. Das Verhältnis von Aufwand und Ertrag ist dann für die meisten niederschmetternd.

Deswegen machen viele Regieteams inzwischen eine Vorauswahl, womit aber gerade der Nachwuchs und diejenigen ausgeschlossen werden, die ohnehin schlechtere Chancen haben, weil ihre Vita zB ein weniger renommiertes Ausbildungsinstitut vorzuweisen hat.

Unabhängig von allen künstlerischen Fähigkeiten, hilft es auch hier, wenn Regisseur oder zumindest Dramaturg, Choreograph oder Dirigent die Szene kennt und mit Respekt und Sorgfalt die Bewerbungen durchsieht. Man sollte einem renommierten Darsteller und Kollegen wie HARDY RUDOLZ nicht, wie unlängst von einem Theater-Mitarbeiter geschehen einen Formbrief senden, dass man schon genügend Anfragen hätte und man sich mit dieser Bewerbung nun nicht auch nicht beschäftigen könne.

Aber unabhängig von den Meriten, sollte man in dem ganzen Prozess insbesondere als Regisseur vermitteln, es geht bei einem Vorsingen um ein Kennenlernen, das einen vielleicht hier oder später zusammen kommen lässt. Wer diesmal nicht ausgewählt wird, ist nicht zwangsweise ungeeignet oder hat sich schlecht präsentiert, die Kriterien bei dieser Produktion haben bei aller Wertschätzung diesmal zur Entscheidung für andere Kandidaten geführt. Es sollte auch eine Absage-Kultur gepflegt werden.

So wie ich grundsätzlich wichtig finde, dass man sich immer als Mensch zu Mensch verhalten und begegnen sollte und nicht mit seiner Position oder Macht kokettiert und diese andere spüren lässt. Ein christliches, buddhistisches oder einfach auch anständiges Verhalten, das sich gerade in der Theater-Hierarchie sehr gut üben lässt, da sie durchaus zum Gegenteil verführen kann.

Es gibt immer wieder sehr windige Musical-Produktionen, die zum Teil am Ende nicht mal stattfinden, weil auf wackeligen finanziellen oder strukturellen Füßen gebaut, deren größte theatrale Maßnahme aber die aufwendigen Auditions sind.

### Die Dramaturgie

Zurück zum Werk: um noch allgemein zu bleiben: was ist das Herz des Stückes, was der Motor, wie bringe ich es auf den Punkt, wie bringe ich den Plot, die Aussage zur größtmöglichen Entfaltung?

### Bühne

Ich suche nach der zündenden Idee für das Bühnenbild, welches ich immer für ein großes Statement halte, eine Geschichte zu erzählen. Diese Bühnenidee muss in meinem Fall von mir kommen, ich könnte nicht einfach in der Erfindung eines anderen rein inszenieren, ich empfinde ein Stück sehr stark durch seine räumliche Lösung und der Choreographie im Raum. Meine Ausstatter kommen in der Regel mit dem leeren Modell zu mir oder ich habe sie schon mit dem gebrieft, was ich möchte und wir basteln gemeinsam die Struktur. Dann arbeitet der Bühnenbildner das nach den Regeln seiner Kunst aus.

Es ist mir auch völlig unverständlich, wie oft im Musical ganze Ausstattungen und damit die Konzepte und sogar Inszenierungen so „mir nichts/ dir nichts“ kopiert werden. Da schreibt einer seinen Namen im Theater X als Regie hin und das Konzept ist vom West-End.

Abgesehen von der Urheber-Rechtsverletzungen: Pfui! Ab in die Theaterhölle. Das kommt nicht selten vor!

### Die Fassung

Selten kann man ein Musical-Buch, so wie es einem vom Verlag auf den Tisch gelegt wird einfach so inszenieren. Das habe ich schon in Bezug auf die Partituren angedeutet. Aber da befinde ich mich natürlich in einer sehr dunklen Zone. Es geht mir ja auch nicht um die Zerstörung der Inhalte, wie schon ausgeführt, sondern darum das Stück auf den Punkt zu bringen.

Oft ist ja auch längst eine andere Version mit anderen Songs, etwa aus einer Verfilmung oder einem Revival in London oder New York etabliert, aber der Verlag hat nur das alte Material. Einen Song auszutauschen oder einzufügen ist dabei noch die leichtere Übung.

Natürlich erarbeiten wir ein Stück - es gibt auch da Ausnahmen - hier auf Deutsch, aber nicht jede Übersetzung ist gelungen oder noch zeitgemäß. Es kann sprachlich holpern, insbesondere bei Songtexten oder eben auch in den Dialogen. Naturgemäß ist ein englischer Text ca. 20 Prozent kürzer als der gleiche Inhalt in deutscher Sprache. Soll der Abend deswegen entsprechend länger dauern? Eine gute Pointe hat das Reizwort am Ende des Satzes und nicht selten mit einem einsilbigen Wort auf den Punkt gebracht. Hat der Übersetzer das übertragen können?

Soll ich FULL MONTY, wo es um strippende arbeitslose Stahlarbeiter geht, wenn ich es in Dortmund inszeniere, weiter in Baltimore spielen lassen, wo wir doch hier genau die gleichen Probleme vor Ort haben. Der Verlag sagt: keine Chance: Baltimore, nicht Ruhrpott! Also benenne ich nicht die Region, sondern versuche im Rahmen des vielleicht noch Erlaubten die Örtlichkeiten und Begriffe so zu neutralisieren, dass wir zwar kein Jürgen von Manger (alias Heinrich Tegtmeier) -Revival erleben, aber uns doch im Hier und Jetzt befinden, eben vor Ort. Ist dann die Basketball-Nummer über Michael Jordan noch aussagekräftig oder sollte man da nicht wenigstens über Dirk Nowitzki singen, der von uns und aus unserem Jetzt ist?!

Auch bei meiner Fassung von CABARET für die Festspiele in Bad Hersfeld 2015 habe ich wohl wissend meine Überarbeitung nicht zur Überprüfung an den Verlag gesendet. Er müsste sie wahrscheinlich verbieten. Der Lektor kam Gottseidank jedoch erst am Ende der Vorstellungsserie und zeigte sich durchaus erfreut über neue Ansätze und andere Lösungen in dieser Version. Gerade im Musical ist das Fingerspitzengefühl der Verlage sehr wichtig, die einen nicht zu unterschätzenden Spagat zwischen hiesiger Theater-Praxis und der Strenge anglo-amerikanischer Rechte-Verwalter tätigen müssen.

### Proben

Besetzung und Team stehen, die Proben beginnen. Ich liebe das erste Zusammenkommen mit der ganze Mannschaft im großen Kreis, stelle leidenschaftlich das Konzept vor, aber dann brauche ich meine Ruhe.

Sogenannte Leseproben im Musical führe ich nicht durch. Ich halte das formale Durchstümpfern ohne Anweisungen nicht aus und überspringe diesen Teil, um in dem kleineren Kreisen derjenigen an den Szenen zu arbeiten, die an der Gestaltung und Ausführung wirklich beteiligt sind.

Natürlich habe ich auch mit dem musikalischen Leiter und mit Ton und Licht die Richtung der Produktion abgesprochen, im Musical kommt es ja auch vor, dass die Band auf der Bühne sitzt oder sogar szenisch integriert oder beteiligt ist.

### Choreographie

Die Zusammenarbeit mit dem Choreographen ist eine weitere Spezialität im Musical. Meistens schreibe ich schon in meiner Buchfassung die Ideen für eine choreographische Umsetzung herein, es sollte bei den vom Tanz dominierten Sequenzen ja nicht um reine Dekoration durch sich bewegende Arme und Beine gehen, sondern um Situationen, die nun tänzerisch weiter geführt werden. Auch da möchte ich eine Geschichte oder einen Zustand weiter erzählt bekommen. Ich inszeniere so nah es geht an den Moment, wo die Choreographie einsetzt und versuche ihren Auslöser deutlich zu machen. Nicht selten strukturiere ich die Choreographie auch schon durch und erfreue mich an dem Upgrade durch den oder die Choreographen/ Choreographin, die das dann mit ihren Mittel überhöhen.

### Szene

Bevor es zu den großen Szenen kommt, stelle ich den Probenplan so zusammen, dass ich die Darsteller in den dramatisch interessanten Konstellationen zusammen führe und wir die Charaktere einkreisen. Ich erkläre die Szenen, was wir und wie wir sie erzählen und lösen wollen und arbeite meist zunächst am Tisch oder Klavier und erarbeite eine Hörspiel-Fassung.

Im Schauspiel würde ich den Beteiligten immer das Gefühl geben, auch wenn ich meinen Plan A und B im Hinterkopf habe, wir erarbeiten das gemeinsam! Im Musical und erst Recht in der Oper ist man erfreut, von einem Plan zu hören. Im Musical habe ich auch meist schon Modell-Bilder mit Maßstabsgetreuen Figuren zur Hand, auf denen man die Szenen sehen kann. Das hilft bei der Erklärung für die Darsteller und auch der Technik immens um einen Überblick zu bekommen.

Große Ensemble-Szene spreche und denke ich bei den Proben gemeinsam in Inhalt, Struktur und szenischem Konzept mit den Beteiligten durch, bevor es ans Staging geht. Oft baue ich die Situationen und erdachten Bilder zunächst ohne Musik, damit jeder unabhängig von der choreographischen Ausführung die dramatische Struktur verinnerlichen kann. Dabei beginne ich auch nicht immer chronologisch, sondern baue erst das Hauptbild, dann die Variationen und dann erst, wie wir da hingelangen.

Das bietet sich insbesondere auch mit Opernchören an, die ja auch schon mal im Musical vorkommen können: wenn jeder seinen Platz kennt, also das Ziel/ das Bild/ die Energie/ die Haltung der Szene, ist es einfacher dann erst den Auftritt zu proben, denn jeder weiß, wo und warum er da hin muss. Da gilt zumindest für die Bewegung der Massen.

Beim Spiel, auch wenn die Partie komplett gesungen ist, werden Haltungen, Entwicklung und die Brüche erarbeitet. Inhaltsloses Tönen und Ge-Pose möchte ich nicht sehen. Ich habe kein Problem, wenn ein Darsteller schwierig ist, weil er als kämpferischer Anwalt seiner Figur auftritt, ich habe aber Probleme, wenn ein Darsteller sich als sein eigener Agent aufführt und es um eitle Interessen geht. Aber meistens gelangen Künstler mit dieser Attitüde nicht ins Team und wenn nur einer sich unsozial aufführt und um seine Status kämpfen möchte, bekommt man das pädagogisch meistens hin.

In jedem Fall möchte ich jedem das Gefühl geben, **dass er gesehen wird**, dass es keine Solisten und den Rest gibt. Jeder hat seine wichtige Aufgabe und wo es geht, versuche ich

kleinere Partien aufzuwerten. Was man bei allen eventuellen Konflikten auch nicht sein sollte: eingeschnappt und nachtragend. Das kommt im Theater durchaus vor, in der manchmal hochemotionalen Musicalwelt erst recht, aber jeder hat eine weitere Chance verdient, das wünsche ich mir ja auch für mich selber.

### Regie

Ich formulierte gerade „**gesehen wird**“. Das ist eigentlich die Kern-Aufgabe des Regisseurs alles zu sehen! Sich als Bestimmer zu benennen, ist ja zunächst eine ungeheure Anmaßung. Ich soll den anderen sagen dürfen, wo es lang geht? Das ist eine große Verantwortung, die unausgesprochen (und im Schauspiel auch öfter ausgesprochen) jederzeit in Frage gestellt werden kann und die man durch seine Arbeit ständig positiv beantworten können muss mit "Ja, ich mache das schon, folgt mir, vertraut mir!" Das sollte die glaubwürdige Grundausrahlung eines Regisseurs sein, um alle mitreißen und mitnehmen zu können.

Die Grundaufgabe ist dabei tatsächlich alles und jeden zu sehen! Und das muss man lernen. Da sich im Musical die Last auf viele Schultern verteilen lässt, gibt es zu meiner Verwunderung immer wieder Quereinsteiger oder Anfänger, die glauben, sie können jetzt mal den Laden schmeißen. Das mag ja auch manchem Genie und Wunderkind gelingen, aber ich halte das wie in der Musik: man lernt erstmal C-Dur, die weißen Tasten ohne Vorzeichen. Das bedeutet, man lernt erstmal mit einem Darsteller zu arbeiten, ihm unabhängig von irgendwelchen Konzepten zu helfen und zu führen; dann lernt man für zwei zu schauen und nach und nach, um bei dem Bild des Quintenzirkels zu bleiben, werde ich in der Lage sein eine große Szene mit vielen unterschiedlichen äußeren und inneren Schauplätzen zu überblicken und genügend Kriterien haben, auf allen Ebenen weiter zu helfen. Die dümmste und nicht seltene Regieanweisung nach einer großen Szene ist: „Ja, das war doch sehr schön, das machen wir gleich nochmal!“ Ein Musical-Regisseur sollte kein Übungsleiter im Gruppenturnen sein, sondern ein Dirigent der Szene, der seine Partitur im Überblick haben muss.

Auf der Probebühne muss das sichtbare und ganz besonders das nicht-sichtbare Bühnengeschehen in allen Facetten mitgedacht werden: Wie werde ich diese oder jene Szene beleuchten? Wer kommt wo her? Wann und wo sind die Umzüge? Andernfalls kann es ein furchtbares Erwachen geben. Das Übertragen gelungener Vorgänge, gut gespielter Szenen und wirkungsvoller Choreographien auf die große Bühne ist oft der Fallstrick beim Theater sowieso und im Musical ganz besonders. Was im kleineren Raum mit seinen improvisierten Dekorationsteilen noch funktionierte, kann einem hier ganz schön um die Ohren fliegen, wenn man nicht die Dimensionen, die längeren Wege, die gänzlich anderen Sichtlinien, die aufwendige und schwerfälligere Bühnentechnik mitgedacht/ mitbedacht hat.

Das Schlimmste ist, wenn man dann in den Endproben, wo alles zusammen geführt wird, keine Zeit mehr für die Künstler und die Dramaturgie hat, sondern nur noch damit beschäftigt ist, das logistische Chaos der vielen Gewerke zu bewältigen. Gerade da muss man auch für sein Ensemble da sein und gleichzeitig die Flexibilität haben, Dinge anzupassen, zu verändern, umzustellen, zu streichen oder ganz neu zu inszenieren.

Und gerade ein Musical bietet in den Endproben so viele Angriffsmöglichkeiten, vieles zu überdenken.

**Die Besetzung ist ein Kompromiss, der Etat zum Verzweifeln, der Choreograph ein Anfänger, das Stück fragwürdig! –  
Was macht der Regisseur JETZT?**

Das möchte ich nun zum Ende meines Vortrags gerne so abkürzen: Entweder hat er aus Unkenntnis der Materie diese Umstände vorher nicht einschätzen können oder er muss einen guten Grund haben, warum er sich darauf eingelassen hat.

JETZT muss er erst recht zeigen, dass er Musical in all seinen Facetten, die zu meinen Ausführungen gehört haben, beherrscht und in der Lage ist, daraus noch einen brauchbaren Theaterabend zu machen.

Aber das Musical ist immer wieder gut zu uns, es verzeiht vieles und das Publikum liebt es so sehr, dass auch grauenvolle Umstände nicht selten zu Begeisterung und tollen Kritiken geführt haben.

GIL MEHMERT, 20. Juni 2015

*Der Vortrag wurde beim Jahresmeeting der Freunde und Förderer des Deutschen Musicalarchivs in Freiburg gehalten (November 2015). Alle Rechte liegen beim Autor.*