

VOLKER M. PLANGG

VORTRAG

DIE MUSIKALISCHE LEITUNG VON MUSICALS IM SUBVENTIONIERTEN DEUTSCHEN THEATERBETRIEB: EIN DILEMMA?

ANLÄSSLICH DES JAHRESMEETINGS 2014 IM DEUTSCHEN MUSICALARCHIV - ZENTRUM FÜR
POPULÄRE KULTUR UND MUSIK DER UNIVERSITÄT FREIBURG AM 21. NOVEMBER 2014

Guten Tag, meine sehr verehrten Damen und Herren,

ich soll und darf hier also vor Ihnen einen Vortrag halten über das Thema "Die musikalische Leitung von Musicals im subventionierten deutschen Theaterbetrieb: ein Dilemma?"

Indem ich dies tue, sehen Sie in mir einen Zwiespaltenen, einen, der auf der einen Seite der Gattung Musical in Leidenschaft verbunden ist - wie - und davon ist auszugehen - alle hier Anwesende - und einen, der auf der anderen Seite seine Erfahrungen weg hat, sowohl mit dem Genre selbst, als auch mit der Erkenntnis, welchen geringen Stellenwert Musicals im deutschen subventionierten Theaterbetrieb oft einnehmen. Und mit dieser Befindlichkeitsbeschreibung ist die eingangs gestellte Dilemma-Frage eigentlich schon beantwortet. Ja, es gibt sie, die Dilemmata, die aufzuzählen und zu beschreiben ich mich nun in der nächsten halben Stunde bemühen werde.

Lassen Sie mich anfangs in der Zeitskala etwas zurückgehen, und zwar ins Jahr 1983. Wir sind am Pfalztheater Kaiserslautern. Ich bin als junger Dirigent, quasi frisch von der Hochschule in meiner Eigenschaft als 2. Kapellmeister damit betraut, eine Einstudierung des Andrew-Lloyd-Webber-Musicals JESUS CHRIST SUPERSTAR musikalisch einzustudieren und zu leiten. Das Pfalztheater Kaiserslautern ist in den späten 70ern und den frühen 80ern des 20. Jahrhunderts durch das Wirken des Musical-Dirigenten und -Spezialisten Charles B. Axton dafür bekannt, sich für das Genre einzusetzen. Der Intendant, Wolfgang Blum, ist zwar ein ausgewiesener Opernmann, aber er erkennt den Trend der Zeit: das Publikum möchte Musicals nach englisch-amerikanischem Vorbild sehen. Das ist auch der Grund, warum ich als Nachfolger von Charles B.

Axton nach Kaiserslautern engagiert worden bin und weshalb ich diese Position mit Freuden angenommen habe.

An den von mir besuchten Musikhochschulen in Salzburg und Freiburg bin ich im klassischen Bereich ausgebildet worden. Das Studium der Werke Bachs, Mozarts und Beethovens über Wagner, Brahms und Bruckner bis Mahler, Schönberg und Strawinsky - das war für uns junge Dirigierstudenten unser tägliches Brot. Kein Wort über SHOWBOAT, MY FAIR LADY, HELLO DOLLY und ANATEVKA, nichts über THE KING AND I, OKLAHOMA, SWEET CHARITY oder WEST SIDE STORY. Übrigens wurde auch über Operetten kein Wort verloren, also über eine Gattung Musiktheater, welche junge Dirigenten quasi als "Einstiegsdroge" in den Beruf als erste eigene Einstudierung meist verabreicht bekommen. Wenn ich mich richtig erinnere, waren in der Hochschulbibliothek Klavierauszüge von gerade mal drei Operetten zu kriegen - nämlich DIE FLEDERMAUS, DIE LUSTIGE WITWE und DAS DREIMÄDERLHAUS - und wurde, wie an den Daten-Stempeln an den Innenseiten des Deckblatts zu erkennen war, nur alle paar Jubeljahre einmal ausgeliehen.

Bereits in jugendlichen Jahren hatte ich in meiner Heimatstadt irgendwo in der österreichischen Provinz eine Rock-Jazz-Band gegründet, für die ich mit Begeisterung komponierte. Jetzt, an der Freiburger Musikhochschule konnte ich nicht an mich halten und gründete flugs und kühn die Studenten-Bigband. Spätestens dann hatte ich es mir mit einigen Lehrern verdorben und auch manche Kommilitonen blickten fortan scheel auf mich. Der Gedanke "Was is'n das für einer?" stand auf den Stirnen geschrieben.

Nun - weshalb erzähle ich Ihnen das?

Die Antwort ist einfach: weil sich diese meine Wahrnehmung - sprechen wir ruhig von einer gewissen Art Klassik-Snobismus - durch all meine Berufsjahre in mehr oder weniger ausgeprägter Form wiederholt hat. Die Seriosität eines klassischen Dirigenten ließ und lässt sich offenbar schwer mit der Gattung Musical in Einklang bringen.

Aber lassen Sie mich wieder nach Kaiserslautern und zu JESUS CHRIST SUPERSTAR zurückkommen. JESUS CHRIST ist ein recht aufwändig zu besetzendes und zu produzierendes Werk. Die zahlreichen Solo-Rollen erfordern einen sorgsamen und kenntnisreichen Umgang mit den

künstlerischen Möglichkeiten und der Einsetzbarkeit des Ensembles eines Mehr-Sparten -Theaters. Und im Orchestergraben musiziert nicht nur ein groß besetztes Sinfonieorchester, sondern zusätzlich eine Rockband-Formation, die aus 3 Keyboardern, 2 E-Gitarristen, 1 E-Bassisten und einem Rocks Schlagzeuger besteht.

Nun, die Aufgabenstellung ist klar: wie schaffe ich es als musikalischer Leiter, die von der Band gespielte, manchmal harte, oft bewusst laute Rockmusik so akustisch zu steuern, dass auch das begleitende - unplugged musizierende - Sinfonieorchester künstlerisch gleichwertig seine Aufgabe tun kann? Und wie schaffe ich es, die aus dem Orchestergraben nach oben auf die Bühne flutenden Klangmassen so auszupendeln, dass die Solisten und der Chor sowie - im kaum erlebten Idealfalle - auch das singende Ballett dabei nicht zugedeckt werden?

Da hilft natürlich nur eines - Sie wissen es: die Technik muss her!

Meine sehr geehrten Damen und Herren, immer, wenn ich gefragt werde, was denn den größten Unterschied ausmacht zwischen dem Dirigieren einer Oper und eines Musicals, antworte ich: der größte Unterschied besteht meiner Meinung nach nicht in der Beherrschung verschiedener Stile oder dem Wissen um Spieltechniken und musikhistorischen Prozessen, sondern in der Einbindung der Tontechnik bei einer Musicalaufführung.

Und wie Sie sich vorstellen können, ist die Crew der Tonleute, die an jedem Theater meist in nicht ausreichender Zahl beschäftigt ist, gerade in diesem Punkt auf das Höchste gefordert.

Und genau hier hören und sehen Sie mich seufzen.

Überhaupt nicht will ich in Abrede stellen, dass es sich bei den Mitarbeitern der Tonabteilung an den mir bekannten Theaterhäusern nicht um aufs beste ausgebildete, höchst motivierte Spezialisten handelt, die mit großem Einsatz zielorientiert ihre Arbeit tun. Nein, die Krux liegt allermeistens in der mangelhaften technischen Ausstattung ihrer ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln: da ist die Tonanlage reichlich zwanzig Jahre alt, es fehlen Mikroports, Audiomonitore rauschen, Videomonitore flimmern, sofern überhaupt welche zur Verfügung stehen. Und als Krönung dieser ganzen Problematik stellt sich heraus, dass die aus nur 2 oder 3 Mann bestehende Ton-Mannschaft es beim

besten Willen nicht schaffen kann, all die Aufgaben zu bewältigen, die vom ersten Tag der Probe an auf sie einstürzt.

Fast unabdingbar war und ist mir in diesem Zusammenhang der möglichst frühzeitige Probenbesuch desjenigen Tontechnikers, der später den Vorstellungsabend von seinem Mischpult aus betreut. Er muss genau wissen, welcher Sänger an welcher Stelle in der Partitur und an welchem Ort auf der Bühne "dran" ist, damit er frühzeitig das jeweilige Mikroport einpegeln kann, um peinliche akustische Löcher oder Übersteuerungen zu vermeiden. Die Praxis hat mich gelehrt, dass dieser meiner Grundforderung so gut wie nie stattgegeben wird, weil der technische Direktor seine Mannschaft natürlich auch für andere Produktionen einsetzen muss und die Dienstpläne ohnehin überstrapaziert sind. So tauchen die Tonleute so langsam ab der ersten Bühnen-Orchester-Probe auf, also etwa 10 Tage vor der Premiere und dann sind sie so mit der Aussteuerung der Klangmassen und der Verteilung der Mikroports beschäftigt, dass sie keine Zeit dafür haben, sich den Verlauf einer Inszenierung einzuprägen.

Nun - ich erwähnte es: die Orchestrierung von JESUS CHRIST SUPERSTAR sieht drei Keyboards vor. Aber welches Theater verfügt über gleich drei Keyboards? Und dann auch noch über solche, die exakt das können, was in der Partitur vorgeschrieben ist?

Es hat sich herumgesprochen, dass Klaviere hierfür nicht ausreichen (das war früher immer die erste Frage des beunruhigten Intendanten), denn die Partitur schreibt exakte Keyboard-Klänge vor: Orgel, Rock-Piano, Strings, bestimmte Synthesizer-Sounds usw. Aber immer noch höre ich, ob es denn wirklich nötig sei, diesen Partitur-Vorschriften genau zu folgen, schließlich handele es sich ja um Musical (um das Wort "nur" zu vermeiden), da brauche man es vielleicht nicht ganz so genau zu nehmen, oder?

Dies ist ein gefährlicher Moment, denn wenn ich als musikalischer Leiter dieser Meinung auch nur im Ansatz recht gebe, habe ich verloren, der Domino-Effekt der Kompromisse und Notlösungen würde unabdingbar ins Rollen kommen. Ich antworte dann jedesmal, dass ein Opern-Dirigent selbstverständlich auf die exakte Erfüllung der vom Komponisten vorgeschriebenen Orchestrierung bestehen würde und niemand diese Haltung in Frage stelle. Und: ich als Webber-gestählter Dirigent wisse, wovon ich spräche, denn in meiner Zeit als

musikalischer Leiter der Hamburger PHANTOM DER OPER-Produktion wäre ich ständig von Webbers berüchtigter Really Useful Group auf die peinlichste Einhaltung der musikalischen Vorgaben des Komponisten gedrängt worden. Dies resultiere wohl daraus, dass die Webber-Leute sehr genau wussten, wie nachlässig im Genre Musical oft mit dem Notentext umgegangen werde. Meist antwortet der Intendant daraufhin nichts mehr, aber es ist zu bemerken, dass seine Unruhe wächst.

Da fällt mir eine kleine Anekdote ein, die an diese Stelle passt. Es handelt sich um eine Begebenheit anlässlich der deutschsprachigen Erstaufführung von A.L.Webbers THE BEAUTIFUL GAME im Jahre 2002 an der Staatsoperette Dresden, deren Chefdirigent ich damals war. Die strenge Really Useful Group aus London, die sich weltweit um alle Aufführungen Webberscher Werke kümmert und die Lizenzen hierfür vergibt, bestand auf der Anschaffung genau dieser Keyboards: KORG PA-2x-14 oder ROLAND BK-7. Es stellte sich heraus, dass diese Instrumente gar nicht mehr im Handel erhältlich waren, da sie - mehrere Jahre nach der Londoner Uraufführung des Werkes - bereits veraltet und aus dem Verkehr gezogen waren. Trotzdem bestand die Really Useful Group auf der Erfüllung ihrer Forderung. Ein Kompromiss war erst dann möglich, als der Intendant damit drohte, die Produktion nicht stattfinden zu lassen, woraufhin wir aus London unter hörbarem Murren die Einwilligung zum Kauf anderer Instrumente erhielten. Man behielt sich allerdings vor, die Keyboards bei einem Probenbesuch auf ihre Eignung hin zu testen. Überflüssig zu bemerken, dass die Produktion stattfand...

Meine Damen und Herren, ich habe mir sagen lassen, dass manche Theaterleiter Musicals deshalb in ihre Spielpläne aufnehmen, weil sie sich dadurch eine bessere Auslastung ihrer Häuser versprechen. Selbstverständlich ist dagegen nichts einzuwenden, besonders dann, wenn sich das Streben nach einem ausgeglichenen Haushalt mit der Liebe zum Musical verbindet. Alle Theaterschaffenden wissen aber, dass sich Aufführungen von Musiktheaterproduktionen unter Beteiligung von Solisten, Chor und Orchester kommerziell niemals effektiv auf die Bühne stellen lassen. Theater, so wie es in unserem subventionierten System praktiziert wird, ist ein Zuschussunternehmen. Dass die Intendanten der subventionierten Staats- und Stadttheater bei ihrer Spielplangestaltung ihren Schwerpunkt trotzdem nach wie vor auf die Oper legen, hat mit der Wahrung des berühmten

"Bildungsauftrages" zu tun, aber auch mit der überragenden musikalischen Qualität der allermeisten Opern, die es durch die künstlerische Selektion von Generationen Musikkennern und -Liebhabern über die letzten 100 bis 200 Jahre bis ins Jahr 2014 geschafft haben. Immerhin sind mittlerweile auch Werke wie WEST SIDE STORY, SWEENEY TODD oder CABARET im Hochkultur-Kanon der zur Aufführung empfohlenen Werke angekommen - obwohl es sich eindeutig um Musicals handelt - einfach deshalb, weil ihre musikalische und dramaturgische Qualität Opern wie DON GIOVANNI, DER FLIEGENDE HOLLÄNDER oder TOSCA in nichts nachsteht.

An dieser Stelle sehen Sie in mir einen leidenschaftlichen Anwalt der kompositorischen Qualität von Musicals. Die ewige Befürchtung von Musicalproduzenten und Theaterleitern, man würde das Publikum durch die Wahl einer zu kompliziert-originellen Musik überfordern, zieht bei mir nicht. Ich verweise dann auf die oben erwähnten Werke - und auf andere -, die gleichwohl - oder gerade deshalb - Langzeit-Welterfolge geworden sind. Den richtigen Spagat zu finden zwischen Publikumserfolg und Kompositionsqualität ist in der Tat eine schwierige Sache. Aber ebenso unbestritten bringt das Schielen auf schnellen Erfolg mit leichter und seichter Musik, welche der unterstellten Erwartungshaltung eines breiten Publikums angeblich entgegenkommt, meist einen Qualitätsverlust mit sich. Als Dirigent bin ich dann im Dilemma, mich beim besten Willen nicht so mit der Musik identifizieren zu können, dass ich sie dem Ensemble, dem Orchester und dem Publikum glaubwürdig und der Sache dienlich vermitteln kann. Ich habe musikalische Leitungen, die mir angeboten wurden, aus diesem Grunde auch schon abgesagt.

Meine Damen und Herren, um das heikle Thema "Tontechnik" hier erstmal abzuschließen: Ich empfehle es dringend, die Durchforschung des technischen Equipments als obersten Posten in der "to do"-Liste eines Musical-Dirigenten zu setzen, damit nicht einmal schon anderweitig verplante Gelder wieder mühsam zur Durchsetzung berechtigter Forderungen locker gemacht werden müssen.

Wenn Sie als Musicalspezialist als Dirigent an ein Theater engagiert werden, dann definiert sich Ihr Spezialistentum auch dadurch, dass Sie den zur Verfügung stehenden Etat nicht allzu weit strapazieren und trotzdem das erwünschte künstlerische Ergebnis erzielen. Dieser manchmal schwierige

Spagat wird sicherlich durch die Erkenntnis erleichtert, dass jedes Theatermachen auch mit der Bereitschaft zu tun hat, auf Kompromisse einzugehen und schließlich hängt Ihre Chance auf eine Wiederbeschäftigung nicht zuletzt auch von diesem Umstand ab. Der Zwang, wiederengagiert werden zu wollen, und wie weit Sie in Ihrer Kompromissbereitschaft gehen, kann sich jedoch zu einem wahren Dilemma entwickeln, dessen Lösung Ihnen niemand abnehmen kann.

Aber nun wieder zurück nach Kaiserslautern.

Am Beispiel des damaligen Theaterleiters zeigt es sich, dass es ganz entscheidend darauf ankommt, wie weit vorne in einer Intendanten künstlerischen Werteskala sich die Gattung Musical befindet. Als erfolgreicher Opernregisseur zeigte er sich überaus offen und interessiert an der Gattung Musical. Von vornherein wurden die Spielzeit-Gelder so verteilt, dass die technische Seite mit einem neuen Mischpult, 8 zusätzlichen Mikroports und dergleichen mehr versorgt werden konnte. Und: für die wichtigsten Partien, für die sich im künstlerischen Stammpersonal des Hauses keine entsprechende Besetzungen finden ließen, wurden tolle Gäste engagiert. Die Weichen für eine künstlerisch hochwertige JESUS CHRIST SUPERSTAR-Produktion waren also hoffnungsvoll gestellt.

Die Probleme begannen aus einer nicht erwarteten Seite. Schon bevor ich die Arbeit mit der Rockband und dem Orchester begann, hatte ich zuhause am Schreibtisch - so wie jeder Kapellmeister es tut - das Notenmaterial begutachtet und dabei festgestellt, dass der amerikanische Begriff "lousy" noch als heillos untertrieben gelten konnte, wollte man das vorliegende Notenmaterial kurz und bündig beschreiben. Schon die handgeschriebenen und fotokopierten Klavierauszüge waren nur unter Einschränkungen brauchbar, zwar mit deutschem Text, der jedoch ohne Rücksicht auf Rhythmisierungen und Betonungen, manchmal sogar orthographisch fehlerhaft unter den Notentext gesetzt worden war. Teilweise war der Klavierauszug ohnehin nur für diejenigen zu gebrauchen, die das Werk bereits kannten, denn außer der Gesangslinie mit dem verunglückten deutschen Text stand da: nichts.

Der Korrepetitor würde mit diesem Klavierauszug bei der Einstudierung der Sänger also im Dunkeln tappen, sodass mir nichts anderes übrig blieb, als die

leeren Seiten eigenhändig mit Noten zu füllen, deren Richtigkeit und Sinnhaftigkeit ich mir von der Schallplatte herunter hörte.

Man muss sich das in etwa so vorstellen: der junge, an der klassischen Musik vornehm ausgebildete und das dort sich im Gebrauch befindende makellose, fehlerfreie und säuberlich gedruckte Notenmaterial gewohnte Kapellmeister sieht sich plötzlich und unvermutet dieser Phalanx von damals (damals?) im Genre Musical üblichen Unzulänglichkeiten konfrontiert. Ungefähr so, wie sich eine höhere Tochter aus der Münchner Nobelvorstadt Grünwald sich plötzlich im Rotlicht- und Drogenmilieu eines Berliner Problemviertels wiederfindet.

Noch schlimmer erwies sich das Orchestermaterial. Hier handelte es sich um Noten, die - wiederum handgeschrieben - nicht nur fehlerhaft und mit verblassten Stellen kopiert, sondern darüber hinaus von Musikern einer früheren Produktion ganz offensichtlich schon benutzt worden waren. Die in den Noten für diese frühere Produktion von den Musikern eingetragenen Spielanweisungen, Sprünge und Stichwörter waren mitkopiert worden. Nun, Musiker sind bei ihren Eintragungen in ihre Noten oft nicht zimperlich und so musste ich feststellen, dass ganze Passagen, die in jener anderen Produktion nicht gespielt worden waren, mit dicken Filz- oder Bleistiften derart markant ausgestrichen waren, dass der ursprüngliche Notentext kaum oder gar nicht zu lesen war. Da es sich ja um Kopien handelte, war es unmöglich, diese Einzeichnungen wegzuradiieren.

Es blieb mir also wiederum nichts anderes übrig, als diese unleserlichen Passagen neu zu schreiben und sie in das vorhandene Notenmaterial so einzukleben, dass den Musikern lästiges und störendes Sortieren ihrer Noten erspart blieb. Das Problem war jedoch, dass es zu JESUS CHRIST SUPERSTAR - wie damals so gut wie zu allen Musicals - keine Partitur gab, anhand derer ich hätte ersehen können, wie die unleserlichen Passagen wohl richtig zu notieren seien.

Wie Sie sich vorstellen können, erschwert das Fehlen einer Partitur die Einstudierung eines musikalischen Werkes ungemein. Klassische Dirigenten sind gewohnt, aus ihren fehlerfrei gedruckten Partituren das Spiel der Musiker zu verfolgen, um bei auftretenden Fehlern sofort und mit konkreten Anweisungen reagieren zu können - z.B.: 2. Flöte, Takt 173, die zweite Viertelnote bitte "fis" statt "f". Fehlt eine Partitur, bleiben Ihnen solche

Feinheiten verborgen. Sie müssen sich auf Ihr Gehör verlassen und dem, was in Ihrem Kopf in der Vorbereitungsphase als musikalische Erwartungshaltung erarbeitet worden ist. Diese Erwartungshaltung ist in einem solchen Falle stark von der Schallplatte geprägt. Man macht sich dann beim Hören Eintragungen in den Klavierauszug, an welcher Stelle welches Instrument besonders markante Passagen zu spielen hat. Bei der Durchsicht der einzelnen Orchesterstimmen bemerkte ich aber, dass viele dieser markanten Stellen hier gar nicht vorgesehen waren, somit musste es sich bei der Schallplatteneinspielung also um eine andere Orchestrierung handeln.

Nun, als ich jetzt den Verlagsleiter entsetzt anrief und um neues Notenmaterial bat, erhielt ich die lapidare Antwort, es gäbe zwar ein anderes Material - aber das wäre genauso. Das Problem sei, dass die Really Useful Group die deutschsprachigen Rechte an den Berliner Verlag lediglich für ein, maximal drei Jahre vergäben. Dann müsse jedesmal neu verhandelt werden und im schlimmsten Fall würde man sich nicht einig. Ein neues Orchestermaterial herzustellen koste viel Geld und dies wäre für die möglicherweise geringe Laufzeit der Lizenzen kommerziell nicht sinnvoll. Das Notenmaterial stamme direkt aus London und ein anderes gäbe es nicht. Punktum.

Wie Sie wissen, ist das Problem extrem schlechten Notenmaterials heutzutage dank der Entwicklung moderner Notenschreibprogramme nicht mehr so relevant und selbst Partituren gibt es mittlerweile für die meisten - allerdings nur für die gängigen - Musicals. Aber ich bin davon überzeugt, dass die nur verhalten begeisterte Reputation der Gattung Musical bei vielen Orchestermusikern auch mit dem miserablen Notenmaterial zu tun hat, welches ihnen oft zugemutet wurde und trotz der technischen Errungenschaft von SIBELIUS, FINALE oder FIDELIO immer noch wird.

Bei der Kaiserslauterner JESUS CHRIST SUPERSTAR-Einstudierung war der Unmut über die Notenvorlagen deutlich spürbar. Solisten und Choristen überboten sich mit Klagen oder witzig gemeinten Kommentaren über den Zustand der Klavierauszüge und die Repetitoren hatten alle Mühe, aus den spärlich vorhandenen Noten-Informationen die Webber'sche Musik so zu spielen, dass das lediglich auf dem Klavier ohnehin nur schwer herzustellende Rockmusik-Feeling aufkam. Und wie erwartet verhielten sich die Orchestermusiker eher ablehnend und versuchten widerstrebend, sich in ihren

Notenwüsten zurechtzufinden. Dies ist keine leichte Situation für einen Kapellmeister, der unter diesen Umständen in den Musikern die Begeisterung für das ihm anvertraute Werk wecken und aufrechterhalten muss.

Dann begann die Arbeit mit der Rockband. Ich hatte acht Proben hierfür angesetzt und wir arbeiteten uns Takt für Takt durch das Werk. Und sofort trat ein weiteres Problem zutage. Denn im Gegensatz zu klassisch ausgebildeten Orchestermusikern haben Rockmusiker nur in eher seltenen Fällen eine über die musikalischen Grundbegriffe hinausgehende Ausbildung hinter sich.

Und es herrscht vor allen Dingen ein anderes Denken vor. Rockmusiker begreifen sich als kreative Künstler, in deren Musizieren die Faktoren Improvisation und künstlerische Freiheit den höchsten Stellenwert einnehmen. Sie fühlen sich durch die Notenvorlage in ihrem Tun eingeschränkt. Zudem sind sie es nicht gewohnt, aus traditionellen Noten zu spielen, vielmehr benutzen sie Akkordsymbole, welche zwar die Harmonien grundsätzlich mitteilen, ansonsten aber das Auffüllen der Takte durch musikalische Inhalte der Improvisationsgabe der Interpreten überlässt.

Fast jedesmal - und nicht nur bei JESUS CHRIST SUPERSTAR - liege ich deshalb im Clinch mit den Leuten aus dem Rock/Jazz-Bereich, die partout nicht einsehen wollen, dass die Musik am besten so gespielt gehört, wie sie geschrieben ist. Natürlich gibt es in vielen Musicals Gelegenheit zum eher freien Umgang mit der Notentext-Vorlage - übrigens längst nicht so häufig, wie allgemein angenommen wird. Dies ist dann aber immer vom Komponisten z.B. durch Akkordsymbole exakt vermerkt, und dort, wo er die Musik so gespielt wie geschrieben haben will, legt er dies in traditioneller Notenschrift fest. Die Musiker dazu anzuhalten, die dafür bezeichneten Passagen so zu spielen, wie sie geschrieben sind, kostet viel Zeit und Energie, besonders dann, wenn Sie es mit Rockern zu tun haben, die es versäumt haben, jemals richtig Notenlesen zu lernen. Dann müssen Sie den betreffenden Musiker entweder auswechseln - was bei bestehenden Formationen begreiflicherweise großen Unmut hervorrufen kann -, oder Sie müssen ihm mühsam Ton für Ton seine Partie einpauken. Am besten, Sie sprechen dieses Thema früh genug an, damit beim Engagement der Rockband auf deren Notenlese-Kenntnisse Rücksicht genommen werden kann.

Und wieder zurück nach Kaiserslautern. Neben den gerade beschriebenen Problemen trat bei der jetzt anstehenden Arbeit mit Sinfonieorchester und

Rockband im Orchestergraben eine weitere Schwierigkeit auf: die Klassikerprobten Ohren der Orchestermusiker waren und sind die harten, als aggressiv empfundenen Klänge nicht gewohnt. Da stört nicht nur die Lautstärke, sondern auch das zupackende, stark auf das rhythmische und klangverzerrende Element bezogene Musizieren. Zwar vermögen auch die Sinfonieorchester - besonders durch ihre Blechbläser und Schlagwerker - nun wahrlich Lautstärken zu erzeugen, die nach Dezibel-Messungen an startende Düsenjets heranreichen. Diese Art Lautstärke wird jedoch offenbar eher als hinnehmbar empfunden, zumal sie in den klassischen Partituren eher selten, in den romantischen Werken etwas öfter auftreten, immer aber punktuell und in angenehmer Dosierung. Erst ab der Hoch- und Spätromantik, ab Wagner, Bruckner, Richard Strauss oder Mahler kann's richtig laut werden.

Das immer wieder auftretende Lautstärkenproblem, wenn Sinfonieorchester und Rockband im selben Raum ihre Arbeit tun, kann man auf mehrere Arten in den Griff kriegen. Die Grundidee ist, die beiden Klangquellen Orchester und Band räumlich und akustisch voneinander zu trennen.

Oft habe ich Produktionen dirigiert, bei denen sich die Band entweder im hinteren Bereich der Bühne oder gar gänzlich in einem anderen Raum befand. Bei einer Musical-Aufführung, bei der sich Band und Orchester in getrennten Räumlichkeiten befinden, stehen Sie vor dem Orchester im Orchestergraben. Mit der Band sind Sie dirigentisch ausschließlich mittels eines Videomonitors verbunden. Die von der Band gespielte Musik wird Ihnen (und dem Publikum) durch Audiomonitore übertragen. Die Bandmitglieder sehen den Dirigenten auf den kleinen Bildschirmen, die vor ihren Notenpulten aufgebaut sind. Vom Sinfonieorchester hören die Bandmusiker: nichts, erstens weil der Lautstärkenpegel ihres eigenen Spiels dies verhindert und zweitens, weil die Hörbarmachung des Orchesterspiels im Band-Raum die Möglichkeiten des Tonequipments überfordert. Als einziges korrigierendes Regulativ fungieren also Sie, der Dirigent. Dass Sie sich auch noch um die dritte Klangquelle Bühne zu kümmern haben, kommt erschwerend hinzu.

Bei dieser eben beschriebenen Zwei-Raum-Variante wird es besonders fatal, wenn die Tonüberspielung versagt, im Saal und bei Ihnen im Orchestergraben von der Band nichts zu hören ist, die Bandmitglieder aber, im Glauben, es wäre alles in Ordnung, tapfer weiter ihre Arbeit tun. In einem solchen Falle tritt das ein, was es

sonst unter allen Umständen zu vermeiden gilt: die Unterbrechung der Vorstellung.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, wie Sie aus meinen kritischen Worten heraushören können, bin ich kein großer Freund dieser Zwei-Raum-Lösung. Lieber ist mir die nächste, obgleich aufwändigere Variante. Allerdings ist für diese Variante eine großzügige Räumlichkeit Voraussetzung, die längst nicht in allen Theatern gegeben ist.

Aber in Kaiserslautern schon. Gemeinsam mit der Tonabteilung und der technischen Direktion kamen wir überein, für den Schlagzeuger aus Sperrholz ein eigenes Kabbäuschen zu bauen und drei der Innenwände akustisch durch Schaumstoff und Eierschachteln abzuschirmen. Die vierte Seite wurde offen gelassen, damit der Blickkontakt zum und vom Dirigenten stets gewährleistet war. Die gesamte Band wurde hinter eine Plexiglaswand in der hintersten rechten Ecke des Orchestergrabens postiert. Darüber hinaus ließ ich den gesamten Orchestergraben mit schalldämpfendem schwarzen Vorhangstoff aushängen, was zu nicht unerheblichem Murren seitens der Bühnentechnik führte, die ob der dadurch hervorgerufenen Mehrbelastung um ihre ausgeklügelte Dienstplanregelung fürchtete. Das Spiel der Band samt Schlagzeuger war nun aber nicht nur in einer erträglichen Lautstärke zu hören, sondern gewährleistete auch ein Aufeinander-Hören von Band, Orchester und Bühne und gestattete mir als Dirigent ein gestalterisches Eingreifen in den musikalischen Ablauf in einem viel höheren Maße, als das jemals in der Zwei-Raum-Variante möglich gewesen wäre.

Dass in einer Musical-Aufführung die Tontechnik eine so große Rolle spielt, stellt für einen klassischen Dirigenten ein empfindliches Dilemma dar, denn es bedeutet, dass Sie auf das musikalische Endergebnis einer abendlichen Aufführung nur mehr begrenzt Einfluss haben, da jede akustische Äußerung von Sängern, Orchester und Band durch den Mann oder die Frau am Mischpult gesteuert wird. Die Crew der Tonleute ist für den Gesamtsound verantwortlich, sie kümmert sich um die Aussteuerung der Mikroports und darum, dass die Gesangstöne auch tatsächlich aus dem Lautsprecher ertönen, in dessen Nähe sich der Sänger auf der Bühne gerade aufhält. Dies hört sich selbstverständlich an - und sollte es auch sein -, die Praxis zeigt aber, dass hier eine besonders häufig auftretende Gefahr lauert, in deren Fänge besonders junge, unerfahrene Tonleute geraten.

Um wenigstens halbwegs meine Arbeit als Dirigent tun zu können, lasse ich mir immer einen Audiomonitor auf Ohrenhöhe installieren, aus dem der Gesamtklang so dringt, wie er im Theatersaal zu hören ist, sodass ich wenigstens peripher auf grobe Austarrierungsschnitzer und andere musikalische Halbkatastrophen während der Vorstellung reagieren kann.

Aber vergessen Sie nie: wenn Sie sich dazu entschließen, an einem subventionierten Repertoire-Theater zu arbeiten, dürfen Sie nicht außer Acht lassen, dass die Häufung des technischen Aufwandes irgendwann zu einer natürlichen Grenze führt, die durch die Tatsache definiert ist, dass ein Drei-Sparten-Repertoire-Haus naturgemäß anders funktioniert, als ein speziell für eine einzige open-end-Produktion eingerichtetes oder gar dafür eigens erbautes Theater. Anders als hier, wo die einmal eingerichtete technische und künstlerische Ausstattung für die gesamte Laufzeit der Aufführungsserie stehen bleiben kann, wird in einem Repertoire-Theater nach fast jeder abendlichen Vorstellung die vollständige technische Einrichtung einer Produktion abgebaut, um für die nächste morgendliche Probe die Bühne frei zu haben. Nach der Probe wird nachmittags wieder die abendliche Vorstellung aufgebaut und das ganze Spiel beginnt von vorne. Dass hier den technischen Möglichkeiten klare Grenzen gesetzt sind, versteht sich von selbst. Das in Deutschland gepflegte - und daran festgehaltene - System des Repertoiretheaters verhindert leider eine qualitative Optimierung dieses Problems. Auch aus diesem Grunde bin ich ein Verfechter des sogenannten Stagione-Betriebes, wie es z.B. Helmut Baumann am Theater des Westens in Berlin jahrelang praktiziert hat und ich vermag nicht einzusehen, weshalb eine Änderung der Theaterlandschaft in diese Richtung - wenigstens teilweise - nicht möglich sein soll.

Die Kaiserslauterner JESUS CHRIST SUPERSTAR-Premiere war ein Erfolg. Dass das katholische Erzbistum Mainz, zu dessen Wirkungskreis die Stadt Kaiserslautern gehört, es für richtig hielt, vor der Premiere und sämtlichen Folgevorstellungen Flugzettel verteilen zu lassen, auf denen zu lesen war, dass von einem Besuch der Aufführung abgeraten werde, da die Darstellung Jesu im Musical nicht der Kirchenlehre entspräche, lenkte das Publikums- und Medieninteresse erst recht auf unsere Produktion. Auch, dass die Übertragung der Premiere im Kaiserslauterner Taxifunk zu hören war, weil die Tonabteilung versäumt hatte, sich von der Deutschen Post die richtigen Frequenzen zuweisen zu lassen, wurde in einigen wohlwollenden Kritiken launig erwähnt.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, wir machen jetzt einen großen Zeitsprung. Wir sind im Opernhaus einer mitteldeutschen Großstadt, 25 Jahre später im Herbst 2008. Es steht an: die Uraufführung eines englischen Pop-Musicals.

Schon fast ein Jahr zuvor hätte das Werk am Berliner Admiralspalast uraufgeführt werden sollen. Die Schweizer Produktionsfirma hatte einen namhaften Regisseur engagiert, einen polnischen Choreographen und mich als Leiter aller musikalischer Belange. Was uns vorlag, war: ein Textbuch in deutscher Rohübersetzung sowie ein wenig aussagekräftiger Klavierauszug. Keine Orchestrierung. Wohl aber eine vor ein paar Jahren in einem Londoner Studio hochprofessionell produzierte CD der meisten Musiknummern. Neben der musikalischen Leitung würde es meine Aufgabe sein, das Werk komplett zu instrumentieren.

Ich flog nach London, wo der Komponist lebte und einigte mich mit ihm auf eine Orchesterbesetzung von 19 Musikern, die nach langen Diskussionen auch die Produzenten abnickten. Auf meine Frage, weshalb er die Instrumentierung denn nicht selbst vornähme, teilte mir der Komponist mit, keine Noten lesen zu können und dass er für die Umsetzung seiner musikalischen Ideen seit jeher Hilfe von professioneller Seite benötige. Dies war auf der einen Seite verwunderlich, auf der anderen Seite kam der Komponist aus der Londoner Hardrock-Szene der 70er und 80er-Jahre, wo offenbar andere musikalische Parameter wichtiger gewesen waren, als das Beherrschen der Notenschrift. Außerdem bin ich des Notenlesens unkundigen Komponisten in der Musical-Szene schon ein paarmal begegnet und vom berühmten Irving Berlin ist diese Tatsache ja auch bekannt. Trotzdem ist es für mich jedesmal einigermmaßen irritierend.

Nachdem nun alle Auditions stattgefunden hatten, das Orchester zusammengestellt, die Instrumentierung vollendet, das Bühnenbild im Modell gebaut worden war und ich gemeinsam mit dem Regisseur an einer mit der Musik eng verflochtenen szenischen Umsetzung gearbeitet hatte, sagten die Schweizer Produzenten 4 Tage vor Probenbeginn die Produktion ab.

Meine Damen und Herren, auch dies ist ein Aspekt, der mit unserem Thema zu tun hat. Allerdings betrifft dies natürlich nicht nur Dirigenten, sondern kann jeden treffen, der mit der Gattung Musical beruflich "unterwegs" ist. So gut wie immer

gründen sich die Musical-Produktionsfirmen als GmbH, was ein Einklagen ausstehender Spesen und Gagen so gut wie sinnlos macht.

Aber in diesem Falle hatten einige von uns Glück. Das gesamte Regieteam, ein paar Darsteller und ich selbst wurden kurz darauf vom Opernhaus einer mitteldeutschen Großstadt engagiert, welches sich die nunmehr frei gewordenen Uraufführungsrechte sicherte und somit in die Bresche springen konnte.

Die Karten wurden jetzt allerdings neu gemischt. Von den von uns ausgesuchten Solisten hatten wir zwar deren drei mitbringen können, der weitaus größere Teil der Mitwirkenden bestand aber nun natürlich aus dem Ensemble des Opernhauses.

Chor und Ballett machten ihre Sache prima, obgleich der hauseigene Ballettchef scheel auf unsere Produktion blickte, weil unser polnischer Choreograph von den rein klassisch geschulten Tänzern eine moderne Jazz-, Show- und Popchoreographie abverlangte. Außerdem arbeitete das Ballett parallel zu unserem Musical an einer FEUERVOGEL-Produktion und die Parallelität dieser verschiedenen Stile weckte wohl gewisse Befürchtungen im in der Tanzszene nicht unbekanntem Ballettchef.

Erfreulicherweise konnte für die Hauptrolle für unser Musical ein fabelhafter Sängerdarsteller aus dem Ensemble des Opernhauses besetzt werden. Aber besonders für die zahlreichen weiblichen Nebenrollen war unsere Kompromissbereitschaft mitunter arg gefordert.

So war z.B. eine nicht unwichtige Rolle mit einer ukrainischen Mezzosopranistin besetzt, die nicht nur ziemlich gebrochen deutsch sprach, sondern sich auch beim besten Willen außerstande sah, ihre deutliche Operngesang-Attitüde zu vergessen. Andere Opernsänger wiederum wehrten sich gegen das für sie offenbar beleidigende Ansinnen, ihren Gesang durch Mikroports verstärken zu wollen, denn sie seien schließlich ausgebildete Opernsänger und hätten eine Verstärkung nicht nötig. Mein Argument, dass es sich bei unserem Werk um ein mitunter ziemlich lautstarkes Rock- und Popmusical handle und dass, wenn man einmal angefangen hätte, Mikroports einzusetzen, man dies für alle Rollen tun müsse, um den Stil des Gesangs und die Lautstärke auf einem einheitlichen Level zu halten, wurde widersprochen und der Verzicht auf Mikroports für einige Rollen auch tatsächlich in Absprache mit dem Intendanten durchgesetzt. Dies störte

mich empfindlich und stellte einen auch für ungeübte Ohren deutlich hörbaren Stilbruch dar, was mich - als Sachverwalter alles Musikalischen - entweder abreisen oder in eine kleine künstlerische Sinnkrise hätte gleiten lassen können, wenn nicht mein penetrant vorhandener Galgenhumor aufgrund der jahrelangen Konfrontation mit dem immer gleichen Problem mich vor einer solchen Unerfreulichkeit bewahrt hätte.

Meine Damen und Herren, ich möchte dieses spezielle Thema hier gar nicht zu weit ausführen, denn dies würde die mir zur Verfügung stehende Zeit sprengen. In meiner ganzen Laufbahn gab es so gut wie keine Musical-Produktion an den subventionierten Theaterhäusern - von Spezialtheatern wie das Berliner Theater des Westens oder die Dresdner Staatsoperette abgesehen -, wo dieses Opern/Musical-Problem nicht zutage trat.

Wie geht man als verantwortlicher musikalischer Leiter damit um? Bedenken Sie: Sie werden als Gastdirigent für diese eine Produktion engagiert. Und damit sind Sie erneut in einem Dilemma: Sie haben kraft Ihres Gastvertrages die Ihnen anvertraute Produktion im Auge, gleichzeitig sollen Sie aber auch die Personal- und Besetzungspolitik des jeweiligen Hauses mittragen und mitverantworten. Den Ruf, dass mit Ihnen nur schwer zu reden sei und die Latte für Ihre Kompromissbereitschaft in künstlerischen Dingen zu hoch läge, hat man schnell weg, was die Chance für ein nächstes Engagement deutlich verringern kann.

Aber kehren wir an unser Opernhaus zurück. Etwa 10 Tage vor der Premiere erschien der Komponist mit 2 Nadelstreifenanzug- Anwälten an seiner Seite im Theater und forderte, nachdem er eine Probe besucht hatte, erhebliche Änderungen an der Regie, anderenfalls er das Theater und den Regisseur mit Klagen und einstweiligen Verfügungen überhäufen werde.

Die Vehemenz dieser Vorgehensweise setzte uns alle in Verblüffung, denn bislang war noch keine diesbezügliche Forderung an uns herangetragen worden, obwohl wir bereits seit 5 Wochen an der Produktion arbeiteten und der Komponist vor etwa drei Wochen schon einmal bei einer Bühnenprobe erschienen war, von der er sich sehr angetan gezeigt hatte. Im Auftrag des Komponisten legten mir seine Anwälte am selben Tag ein Papier zur Unterschrift vor, das mir jeden Eingriff in die Musik untersagte. Dies zu unterschreiben war mir ein leichtes, denn selbstverständlich hätte ich mir als musikalischer Verwalter seiner Sache jedes diesbezügliche Ansinnen - egal von welcher Seite auch immer- verbeten, aber

auch hier war ich verwundert, wie der Komponist überhaupt auf die Idee hatte kommen können, mir eine Schludrigkeit mit seinem Werk zuzutrauen.

Nach längerem Nachdenken kam ich zu dem Schluss, dass sich lediglich an einer einzigen Stelle der Unmut des Komponisten über meine musikalische Leitung hatte entzündet haben können: um die Wirkung der Hochzeitsszene zu Beginn des zweiten Aktes auch akustisch zu untermauern, war ich auf die Idee gekommen, aus einer Spieluhr Mendelssohns Hochzeitsmarsch erklingen zu lassen, was bei seinem jetzigen Probenbesuch sofort Proteste beim Komponisten hervorgerufen hatte: in seinem Werk erklänge nur seine Musik und keine andere, und damit basta. Also änderte ich in Absprache mit dem Regisseur flugs diese Spieluhr-Musik und stellte aus ein paar Takten der Originalkomposition eine neue Tonfolge zusammen. Jetzt ließ die Musik allerdings die beabsichtigte Hochzeits-Assoziation vermissen und der Regisseur strich diese Idee aus seinem Konzept, was zu einem erneuten Wortgefecht zwischen ihm und dem Komponisten führte. Wieder wunderte ich mich über die meiner Meinung nach der Situation unangemessenen Reaktion.

Als der Komponist am darauffolgenden Tag durch seine Anwälte eine lange Liste weiterer Beschwerden und Änderungswünsche vorlegte, platzte dem Intendanten der Kragen. Er teilte dem Komponisten mit, dass die Theaterleitung vollstes Vertrauen in die künstlerische Integrität des Regieteam hege und man nicht bereit sei, weitere Zugeständnisse zu machen. Man sei hier in Deutschland und nicht in England. Hier hätte Theatermachen etwas mit Kreativität zu tun und erschöpfe sich nicht in der wortgetreuen Erfüllung der Wünsche von Textautoren und Komponisten. Sollten weitere störende Einmischungsversuche fortan nicht ausbleiben, werde man die Produktion auf der Stelle aussetzen und ihm die bislang angefallenen und die zu erwartenden Kosten in Rechnung stellen, er möge sich hier und jetzt entscheiden. Fortan hielt sich der Komponist schmollend in seinem Hotelzimmer auf und bombardierte das Regieteam - und auch mich - mit Anrufen und E-mails.

Die Premiere ein paar Tage später wurde von Publikum und Presse sehr wohlwollend aufgenommen. Der Komponist zeigte sich weder beim Schlussapplaus dem Publikum, noch bedankte er sich bei den Künstlern, natürlich auch nicht bei mir, was mich ein wenig vor den Kopf stieß, denn ich war der

Meinung, dass ich mir nichts vorzuwerfen hätte, ganz im Gegenteil. Sein Verhalten war und blieb mir unverständlich.

Sehr geehrte Damen und Herren, nach diesem kurzen Einblick in den Entstehungsprozess einer Musical-Uraufführung möchte ich jetzt langsam zum Schluss kommen und die anfangs aufgeworfene Frage "Das Dirigieren von Musicals im deutschsprachigen subventionierten Theaterbetrieb - ein Dilemma?" noch einmal stellen.

Dass die Antwort mit einem kräftigen "JA", sehr eindeutig ausfällt, wird Sie nicht überraschen und liegt nach all dem, was wir gehört haben, auf der Hand.

Lassen Sie mich jetzt resümierend anmerken, worin dieses Dilemma denn nun im wesentlichen besteht.

Nun, ich sprach

- von schlechtem Notenmaterial
- vom Fehlen einer modernen Tonlage an vielen Theatern
- vom Klassik-Snobismus mancher Theaterschaffenden
- von mangelndem Kenntnisstand bei der Erstellung von Besetzungslisten seitens mancher Theaterleitung
- von Theaterleitern, die Sparzwängen unterworfen sind
- vom Zwang zu pragmatischen Kompromissen
- von Lautstärkeproblemen im Orchestergraben
- von mangelndem Ausbildungsstand bei Rock-Musikern und Sängern
- von mangelnder kompositorischer Qualität mancher Musicals
- vom Gefühl des Ausgeliefertseins an die Tontechnik
- vom manchmal schwierigen Umgang der Musical- und Theater-Schaffenden untereinander
- und von der geringen Reputation eines Musical-Dirigenten in der künstlerischen Werteskala von Orchestern und Opernensembles.

Nun - jeder Mensch ist anders und für uns Dirigenten gilt dies natürlich genauso. Deshalb kann ich nur für mich selbst sprechen: und für mich war und ist das schwierigste in meinem Beruf, mit dem Dilemma zurecht zu kommen, wie weit ich mit meiner Kompromissbereitschaft im Theateralltag bereit bin zu gehen, um

erstens meine Vision einer gelungenen Musical-Aufführung nicht aus den Augen zu verlieren, und ich aber zweitens trotzdem von meiner Arbeit leben kann.

Leider stelle ich fest, dass die Produktionsfirmen, die z.B. die großen Musical-Theater in Hamburg oder Stuttgart bespielen, immer weniger Wert auf die musikalische Seite zu legen scheinen, wenn ich den wenig netten Dingen Glauben schenken darf, die von der von mir seinerzeit geleiteten PHANTOM DER OPER-Produktion zu hören sind. Und ich bin mir nicht sicher, ob ich unter diesen Umständen frohgemut in die Zukunft unseres geschätzten Musical-Genres - wenigstens so, wie ich es definiere - blicken darf. Hinzufügen möchte ich noch, dass die instrumentale Ausstattung der allermeisten Musicals, die seit Neuestem auf dem Markt sind, vielleicht auch aus ästhetischen Gründen aus einer sehr reduzierten Formation besteht und sich somit die musikalische Leitung von orchestralen Musicals durch Dirigenten irgendwann - von den großen, etablierten Werken abgesehen - ohnehin von selbst erledigt.

Ein Wort noch: Ich habe einmal an einem Theater eine Oper und ein Jahr später ein Musical dirigiert. Die Gage für das Musical lag bei weniger als der Hälfte der Operngage.

Meine Damen und Herren, ich bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit

Dresden, 16.11.2014

Volker M. Plangg