

Das Musical und seine Zukunft auf deutschen Bühnen

Der Verfasser baute dem Musical eine Brücke von New York nach Wien. Er ist am Broadway in die Schule gegangen und vertiefte sich in die Praxis des Musical. Seine europäischen und amerikanischen Theatererfahrungen legte er in höchst fesselnden und aufschlußreichen Vorträgen dar. Nach lebhaften Diskussionen über das aktuelle Thema im Berliner Amerika-Haus schrieb Dr. Prawy, der heute Dramaturg an der Volksoper in Wien ist, den nachstehenden Aufsatz für das *fono forum*.

Woher kommt es, was ist es?

Jede Diskussion des Musical bedeutet zwangsläufig eine Diskussion dreier Fragenkomplexe: Erstens — die Bedeutung des Musical für das amerikanische Theater, zweitens — die Möglichkeiten einer Verpflanzung amerikanischer Musicals auf deutsche Bühnen, drittens — die Chancen eines zukünftigen „deutschen Musical“.

Für den Amerikaner bedeutet das Musical (abgekürzt für „Musical Comedy“) die nationale Form des leichten musikalischen Theaters, welche in den späten Zwanzigerjahren unseres Jahrhunderts als Reaktion auf den Siegeszug des Tonfilms geschaffen wurde. Die Funktionen der alten Operette als „Traumfabrik des kleinen Mannes“ wurden im Grunde vom Tonfilm übernommen, und seit dem Aufkommen des Tonfilms war die Operette auf der ganzen Welt in den Grundfesten ihrer Existenz bedroht. Die großen Meisterwerke der Wiener und französischen Operette haben den Ansturm überlebt, aber das neue Schaffen auf dem Gebiete der Operette wurde von Jahr zu Jahr bedeutungsloser. In Amerika hat nun eine Gruppe von Komponisten und Textdichtern versucht, ein neuartiges Theater der leichten Muse zu schaffen, das ein etwas gehobenes, oft intellektuelles Publikum (trotz Tonfilm) anziehen sollte.

Um die Kraft des Musical im amerikanischen Raum zu verstehen, muß man sich vor Augen halten, daß das Musical der Sphäre des Produktionstheaters entstammt: also einem Theatersystem, das weder ein ständiges Ensemble noch ein Repertoire kennt, sondern im Grunde lediglich auf neuen Stücken beruht, die „produziert“ werden — wobei das Theater lediglich aus dem Raum besteht, den der Producer mit seinem Stab anlässlich seiner Produktion füllt. Dieses Theatersystem kann nur in einem Lande gedeihen, in dem alles Neue schon durch seine Neuheit interessiert — in einem Lande, das nur das Auto von 1960 will und auch nur das Theaterstück von 1960.

Jeder Versuch, künstlerische Gesetze für die Struktur des amerikanischen Musical aufstellen zu wollen, verkennt die Natur der Sache: das Musical ist ein „atypisches Produkt“, es entspringt dem Wunsche, den Vorhang über etwas durchaus Neuartigem aufgehen zu lassen — es mag opernnah sein wie Kurt Weills „Lost in the Stars“, es mag burlesk sein wie Leonhard Bernsteins „Wonderful Town“ (1953), es mag zu 80% getanzt sein oder fast keine Tänze zeigen — und es mag wie SOUTH PACIFIC (1949) in der Gegenüberstellung der Opernstimme von Ezio Pinza mit der Jazzstimme von Mary Martin seinen Reiz finden.

Das Musical auf der deutschen Bühne

Die deutschen Theater stehen nun vor der schweren Aufgabe, diese Werke, die dem Geiste der englischen Sprache und den kulturellen und wirtschaftlichen Bedingungen des amerikanischen Theaters entsprechen, in die Welt des deutschen Theaters zu verpflanzen. Wo der amerikanische Producer lediglich die Produktion mit einer bestimmten, verfügbaren und für diesen Zweck zusammengestellten Künstlerschar im Auge hatte, muß der deutsche Theaterdirektor das Werk mit seinem Ensemble spielen — mit einem Ensemble, das ohne Rücksicht auf dieses Stück engagiert wurde. Er findet in seinem Operettenensemble die typischen Rollenfächer vor, für die die alte Operette geschrie-

ben war: Sängerin, Soubrette, Buffo — und muß damit „besetzen“. Noch mehr — er findet ein Publikum vor, das vom Theater etwas durchaus anderes erwartet als das amerikanische Publikum. Das Musical spielt im amerikanischen Raum vor einem Publikum, das im Grunde noch keine einheimische, nationale, amerikanische Oper hat — trotz der vielen beachtlichen Versuche in dieser Linie. Wenn der Amerikaner in englischer Sprache charmante, leichte Melodien gesungen hören will, geht er ins Musical — in den meisten Musical liegt ein wirkliches Opernelement und das Broadwaytheater ist sicher ein Weg des Amerikaners zur Schaffung seiner eigenen Oper. In Europa ist es durchaus anders — die große Oper ist das ureigene Kulturgut des Europäers und er sucht ihre Elemente nicht im Musical-Theater. Daher kommt nun die fatale Geflogenheit deutscher Bühnen, Musical-Rollen oft mit sogenannten „singenden Schauspielern“ zu besetzen. Dadurch geht aber meistens der ureigene Reiz des Musical verloren, das wirkliche Stimmen verlangt (natürlich mit Spiel- und Tanzbegabung) — und auch den Rausch des Orchesters mit seinem Kampf der Streicher gegen die Jazzinstrumente. Die Besetzung gewisser „Kiss me, Kate“-Vorstellungen an deutschen Bühnen mit singenden Schauspielern war erfolgreich (wie die Berliner Premiere unter der genialen Regie von Leonard Steckel) — aber lediglich, weil der Text unabhängig von der Musik Erfolgsmöglichkeiten hatte. Der erste Petrucchio, Alfred Drake, und die erste Kate, Patricia Morison, waren beide große, echte Opernstimmen, die rauschend das Orchester übersungen haben.

Die Schwierigkeiten des amerikanischen Musical im deutschen Raum sind aber damit noch nicht zu Ende. Sie liegen zum großen Teil in der typisch amerikanischen Natur der Stoffe, aber auch in der meist beinahe unübersetzbaren englischen Sprache. Ich habe diesem Problem anlässlich der deutschen Übertragung von „Kiss me Kate“ (Wiener Fassung), „Annie get your gun“ und „Wonderful Town“ — die alle in meinen Übertragungen an der Wiener Volksoper produziert wurden — ein gründliches Studium gewidmet. Die englische Sprache ist eine Sprache rasch denkender und rasch redender Menschen. „Let's go home“ braucht im Munde des Amerikaners halb so lang wie „Gehen wir nach Hause“ im Munde des Deutschen. Folge: da wir das Tempo des Liedes musikalisch nicht ändern können, müssen wir uns damit begnügen, einer gegebenen Taktzahl im deutschen Text die halbe Zahl der Gedanken des englischen Originals zu unterlegen.

Eine weitere große Schwierigkeit besteht in dem Eindruck, den die Verfilmung berühmter Musical gemacht hat. Das Musical ist aus der Abwehr gegen den Tonfilm entstanden, es ist eher „klein“, eher intim, oft intellektuell, und in seinem Wesen völlig filmfremd. Die Verfilmungen der Musical (die meist nicht erfolgreich waren) haben nun versucht, das Musical gewissermaßen auf „Revuefilm“ zu frisieren, ich möchte sagen „zu erniedrigen“ — und die Resultate waren nicht ermutigend. Trotzdem sehen sich europäische Bühnen, die die Originale nicht kennen, oft in Versuchung, den Revuefilm nachzumachen — und dieser Weg ist selten erfolgreich. Auch unsere Provinztheater versuchen manchmal, „amerikanischer als Amerika“ zu sein.

In den letzten 5 Jahren erschienen einige amerikanische Musical auf deutschen Bühnen. „Kiss me Kate“ war beinahe überall ein starker Erfolg (an der Wiener Volksoper, in Heinz Rosens Inszenierung mit großem Gesang und großem Orchester, steht es nun bereits im fünften Jahre auf dem Spielplan und hat die Wiener im Sturm erobert); „Fanny“ (nach Pagnol) ist musikalisch nicht sehr stark, und keine deutsche Bühne konnte die unvergleichliche amerikanische Premierenbesetzung erreichen (Walter Slezak und Ezio Pinza); „Pajama Game“ war an einigen Bühnen nicht sehr erfolgreich, obwohl es in seiner Art ein

Meisterwerk darstellt: frech, laut, lustig, sehr „amerikanisch“, orchestral sehr „jazzy“ und durchaus schwer zu besetzen und zu spielen; an der Wiener Volksoper lief noch Leonard Bernsteins „Wonderful Town“ (von der Jugend als Avantgarde sehr begrüßt, von den Älteren als „zu laut“ empfunden) und „Annie get your gun“ von Irving Berlin, dessen amerikanische Romantik dem Wiener Geschmack nicht ganz entgegengekommen ist.

Kommt das europäische Musical?

Es ist meine Überzeugung, daß noch einige amerikanische Musical in deutschen Theatern erfolgreich sein werden, oft nicht die in erster Reihe der Berühmtheit stehenden. Viel interessanter aber sind die Chancen der Schaffung eines „europäischen Musical“, aus europäischem Geiste und Stoffgut, aber unter Verwendung der amerikanischen Technik der Produktion. Die Schwierigkeiten, die sich diesem Gedanken, der sicher einmal von potenten Autoren verwirklicht werden wird, entgegenstellen, sind aber groß: Wir hängen noch immer sehr am Alten und haben nicht den Bedarf nach dem Neuen, der das amerikanische Theater inspiriert. Unsere Bühnen werden aus öffentlichen Mitteln unterstützt und sind Wahrer unserer Kulturgüter, daher müssen sie dem Alten gewichtigen Raum lassen — und außerdem sind die Besucherorganisationen (Abonnements, Volksbühne usw.) bekanntlich nicht leicht für neue, unbekannte Werke zu gewinnen. Amerika liebt seine Gegenwart, es findet in der Gegenwart sein Heldenzeitalter, und es vertraut den schöpferischen Kräften der Gegenwart — Europa sieht in der Vergangenheit seine großen Zeiten, es sieht in der Vergangenheit sein Heldenzeitalter und vertraut mehr den schöpferischen Kräften der Vergangenheit. Auch bei uns sind Talente vorhanden, aber unorganisiert. Der „Producer“ in Amerika muß

die vorhandenen Talente aus dem schöpferischen und nachschöpferischen Gebiet zusammenbringen und organisieren — er tut es, damit die Produktion einen finanziellen Erfolg bringt; wir müßten es tun, um den jungen schöpferischen Kräften des Theaters zum Wort zu verhelfen. Übrigens: in dem berüchtigten „kommerziellen“ Theater Amerikas ist die Erfolgchance eines neuen Musical etwa 1 zu 100 — und die meisten der privaten Financiers geben ihr Geld aus Enthusiasmus für das Theater, nicht, um Geld zu verdienen.

Die Schaffung eines Musical bedeutet Arbeit, Arbeit, Arbeit. Die amerikanischen Autoren arbeiten viele, viele Monate an jedem Werk, und dann wird es in vielen Wochen auf Provinztheatern ausprobiert und fast täglich umgeschrieben, bevor es nach New York kommt. Zu den Produktionskosten gehört es nicht zuletzt, den Autoren die ungestörte Arbeit durch viele, viele Monate zu ermöglichen. In unserem Theatersystem ist das ein Ding der Unmöglichkeit.

Und noch etwas: in Amerika schaffen die größten Geister des Landes am Musical: Dichter wie Maxwell, Anderson und ernste Komponisten wie Kurt Weill und Leonard Bernstein haben einen großen Teil ihrer Arbeit dem Musical gewidmet.

Die Ansätze zu einem europäischen Musical liegen in sehr verschiedenartigen Werken — vom „Weißen Rössl“, der „Dreigroschenoper“ bis zu „Katharina Knie“ und „Feuerwerk“. Aber erst wenn unser Publikum dem Schöpfungstum der Gegenwart vertrauen wird, wenn unsere Theaterdirektoren bereit sein werden, die schöpferischen Talente der Gegenwart zur Kreation neuer Werke zusammenzufassen, und wenn die führenden schöpferischen Geister des Landes ihre ernste Arbeit beitragen werden — erst dann werden wir ein europäisches Musical schaffen können.

Marcel Prawy

Besuchten Sie schon ein Musical?

Die wenigen Kostproben, die uns im Bundesgebiet bisher vom Musical vorgesetzt worden sind, erweisen zur Genüge die großen Möglichkeiten, die dem Musiktheater mit dieser neuen Spezies eröffnet werden.

Was das Musical auszeichnet, ist schon die Stoffwahl, die teils munter in die klassische Literatur hineingreift, ebenso aber auch aktuelles Erleben auf die Bühne stellt. In unserer so sehr viel enger gewordenen, mit Informationen überfütterten Welt beklatscht ein erstauntes Publikum selbst räumlich und psychologisch entlegene Stoffe. Und es zeigt sich: ob weiß, ob schwarz, ob gelb, ob rot, jegliche Rasse interessiert und fasziniert den Theaterbesucher, und das auf der ganzen Welt. Er erlebt mit Zustimmung oder auch schockiert, daß die harten Kontraste nur Äußerlichkeiten sind und daß bei allen Völkern und Stämmen doch der gleiche menschliche Kern vorhanden ist. Die Musik des Musical hat sich genauso in der Welt umgesehen: sie weiß um die alte Oper und Operette. Sie verleibt sich unbedenklich Tempo und Würze der Varieté- und Chanson-Musik ein. Sie kennt die Moderne jeder Farbe, und das Ganze ist dann wirklich eine Sparte des zeitgenössischen Musiktheaters geworden.

In dieser Saison musicalt es auch im Bundesgebiet allerorten. Zum Jahresschluß erlebte „Ein Engel in der Leitung“ von Betty und Adolphe Green mit der Musik Jules Styne, das seit mehreren Jahren allabendlich am Broadway gegeben wird, seine deutsche Erstaufführung im Kleinen Haus der Städtischen Bühnen Frankfurt. Peter Kreuder wartet mit einem „Bel ami“ nach Maupassant mit dem Buch von Felix Lützendorf und Therese Angeloff Anfang Februar im Raimund-Theater, Wien, auf. Im Osnabrücker Theater am Domhof wird für den 15. Februar 1960 die Uraufführung des Musical „Gin für die Königin“ von Wolfgang Zeller vorbereitet. Buch und Texte schrieben J. K. Schafheitlin und Helmut Gauer. Die Städtische

Bühne Augsburg studiert das Erfolgs-Musical von Spewack „Kiss me Kate“ ein, Premiere Anfang Februar. Hier wird man zuvor einen Vortragsabend des Dramaturgen der Wiener Volksoper Marcel Prawy erleben. Arno Assmann, der sich am Gärtnerplatz-Theater in München als großartiger Theatermann legitimierte, betreut die deutsche Erstaufführung des Musical „Can-Can“ von Cole Porter. An die Spitze wird sich Berlin stellen: Intendant Carl Ebert kündigt für die Spielzeit 1960/61 ein amerikanisches Gastspiel der „West side Story“ an (Städtische Oper). Die Autoren, der frisch nun auch bei uns mit Ruhm bekränzte große amerikanische Dirigent Leonard Bernstein und Jerome Robbins, haben acht Jahre an der Fertigstellung von Musik, Text und Ballettarrangements gearbeitet.

Aber die Wellen schlagen bis an die Landesgrenzen: das Nordmark-Landestheater Schleswig bringt in der Inszenierung von Karl Vibach das Musical „Boy friend“ von Sandy Wilson zur deutschen Erstaufführung.

Der Rundfunk steht im Kampf der Lorbeeren und Gesänge des Musical nicht abseits. Im Dezember brachte der NWRV zum zweiten Male das weniger bekannte Musical von Kurt Weill „Drunten im Tal“. Wir werden der Sparte künftig auch in den Rundfunkprogrammen häufiger begegnen. Die Schallplatte ging voran mit den Erfolgsstücken. Die Produzenten sehen sich vor eine ebenso schwierige wie dankbare Aufgabe gestellt. In unsern Landen erscheint es nur selbstverständlich, daß sich auch eine Akademie — die Wiener Akademie für Musik und darstellende Künste — des Musical mit einem über vier Semester gehenden Sonderlehrgang angenommen hat. Als Lehrkräfte wurden verpflichtet: Susi Nicoletti für die schauspielerische, Dir. Kurt Werner für die musikalische und Klaus Löwitsch (Wiener Volksoper) für die tänzerische Ausbildung.

Eugen Beaucamp