

# Stimme und Song im populären Musiktheater

Nils Grosch und Carolin Stahrenberg

»Just singing in the rain«: Songperformance und Theater

Der Song im Zentrum der Dramaturgie

Im populären Musiktheater, von der Ballad Opera, dem Vaudeville und der Operette bis hin zum zeitgenössischen Broadway- und West-End-Musical, kommt der Aufführung der kleinen Form, der Einzelnummer beziehungsweise des Songs zentrale Bedeutung zu. Sie ist Dreh- und Angelpunkt theatraler Produktion und dramaturgischer Wirkung. Denn das populäre Musiktheater ist nicht einfach ein populäres Theater mit Musik, die Musical Comedy nicht eine musikalisierte oder durch musikalische Zutaten ergänzte Komödie oder gar eine durch Musik erweiterte Handlung. Es hilft, sich populäres Musiktheater vielmehr umgekehrt vorzustellen als eine Folge von Musik- und Tanznummern, die durch eine – mal mehr, mal weniger stringente – Handlung miteinander verbunden sind. Somit ließe sich das populäre Musiktheater auch als dramaturgische Koordination populärer Musiknummern verstehen.<sup>1</sup> Die Ordnung, der diese Musiknummern folgen, ist eine musiktheatrale Dramaturgie, die aus einer Kalkulation der verschiedenen sinnlichen Reize resultiert. Bei dieser werden Dichte und Spannung von Musik, meist auch im Zusammenwirken mit den Songtexten (Lyrics), Bewegungsimpulsen (Choreographie) sowie visuellen Präsentationselementen (Bühne, Kostüm, Licht) zu einem wirkungsvollen abendfüllenden Ereignis kombiniert.

Über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg verändern sich die Konstellationen und das Gefüge dieser Einzelelemente sowie deren Hierarchie in Bezug auf das resultierende Theaterereignis, und mit ihnen die Gestalt und Konzeption der Subgattungen: In der Musical Comedy (insbesondere der 1920er und 30er Jahre) spielt die Handlung eine mäßig wichtige, im amerikanischen Vaudeville und der englischen Music Hall (von 1870er bis zu den 1920er Jahren die zentrale Form der urbanen Familienunterhaltung) gar keine Rolle; während die Verfechter des Integrated Book Musical (seit Mitte der 1940er Jahre) das Primat einer literarisch geformten Handlung verteidigen, heben wiederum in den 1970er Jahren die modernen Concept- und Rockmusicals des Broadway (wie *Cabaret* oder *Assassins*) lineare Handlungsverläufe teilweise oder komplett auf. Für die Revue (z.B. am Broadway die Ziegfeld Follies oder im Berlin der 1920er Jahre die Haller-Revuen) sind aufwändige Kostümschauen sowie der Tanz (die singende und tanzende Chorusline) besonders wichtig, dessen Legitimität wiederum im Integrated Book Musical durch eine Einbettung in Handlungsmotive ganz neu diskutiert wird. Die Musical Comedy und die Berliner Operette der späteren 1920er und frühen 30er Jahre werden geprägt durch die sie repräsentierenden großen Gesangs- und Bühnenstars. Doch immer steht die einzelne Nummer im Zentrum, ob als aufwändiges Tableau mit Ensemble, Chor und Tanz, als intimer Solosong, als mitreißende, für einen Höhepunkt gegen Ende des Theaterabends sorgende »Eleven o'clock number« oder als »Show stopper«, wie man die durch den unbändigen Zuspruch

des Publikums bedingte komplette Unterbrechung des linearen theatralen Ablaufs unübersetzbar benennt.

### Die Rollen der Performer im populären Musiktheater

Hinsichtlich der Auftretenden bilden 1. die »Performance Persona«, 2. die Rolle im Bühnenstück und 3. die »Song Persona« Einheiten der Inszenierung und Schöpfung von Rollenidentitäten, die sich gegenseitig überlagern und deren Wechselbeziehungen und Hierarchien sich auch während einer Nummer ändern können. Sie haben verschiedene Herkunft und Ausformung und können zu vielschichtigen, oft schillernden und kontingenten, nicht-vorhersehbaren Wahrnehmungen der verschiedenen Ebenen führen.

Zunächst bildet die Performance Persona<sup>2</sup> des Stars häufig ein bedeutendes konstitutives Element. Die Vorstellung von einer Starpersonality mitsamt den dem Publikum bekannten Charaktermerkmalen existiert unabhängig von einer Show und geht dieser voraus. An ihr muss sich die Konstruktion sowohl der Song-Persona-Rolle als auch der Rolle im Bühnenwerk orientieren und mit ihm konstruktiv umgehen. Schon bei der Performance von Popmusik im außertheatralen Rahmen, etwa bei konzertanter Aufführung, ergibt sich für die Aufführenden das Phänomen einer Doppelinzenierung (mit den Worten des britischen Musiksoziologen Simon Frith: »double enactment«): »[...] they enact both a star personality (their image) and a song personality, the role that each lyric requires, and the pop star's art is to keep both acts in play at once«.<sup>3</sup>

Im Musiktheaterkontext kommt als weiteres Element die Theaterrolle hinzu. Und diese muss durchaus nicht der Song-Persona entsprechen – etwa, wenn bei einem Backstage-Musical, einem Musical also, das eine Theater-im-Theater-Rahmenhandlung besitzt, jemand in der inneren Handlung als Bühnensänger auftritt und einen Song vorträgt, wie Magnolia mit »Can't Help Lovin' That Man« in *Show Boat* oder Sally Bowles mit »Maybe this Time« in *Cabaret*,<sup>4</sup> oder wenn Librettist und Songtexter Dialog und Lyrics nicht aufeinander abgestimmt haben, weil eine solche Koordination, wie häufig in der frühen Musical Comedy, nicht als wichtig erachtet wurde.

Der Musical Comedy waren im 19. und frühen 20. Jahrhundert theatrale Genres wie Vaudeville, Revue und Cabaret vorausgegangen, die weitgehend ohne Handlung auskamen. Und die Strategie bei der Entwicklung einer Musical Comedy unterschied sich in den 1920er und 30er Jahren nur marginal von der bei einer Revue. So hat der Librettist des Musicals *Sunny* (von 1925), Oscar Hammerstein II, sich später erinnert, es sei dabei seine Aufgabe gewesen, eine Story für ein Cast zu entwickeln, das »wie für eine Revue zusammengestellt war«. Der Produzent Charles Dillingham habe bereits im Vorfeld den Star Cliff Edwards (1895–1971) unter Vertrag genommen. Zu dessen Performance Persona gehörten ein charakteristischer Gesangsstil mit einem leichten, oft hell timbrierten und swingenden Crooning, wie der damals popularisierte, leise, oft annähernd geflüsterte und intim wirkende Gesangsstil genannt wird, Imitationen einer Trompeten-Jazzimprovisation sowie seine Ukulele, auf der er sich selbst begleitete, was ihm den Künstlernamen »Ukulele Ike« einbrachte. Sein Vertrag habe vorgesehen, dass er seine Specialty-Nummer – eine Einlage, die seine Besonderheiten enthielt – zwischen zehn Uhr und zehn Uhr fünfzehn zum Besten gab. »So we had to construct our story in such a way that Ukulele Ike could come out and perform during that time and still not interfere with the continuity.«<sup>5</sup>

Cliff Edwards alias »Ukulele Ike« ist beispielhaft für die stilistischen und generischen Zugehörigkeiten und Übergänge von Bühnenstars im frühen 20. Jahrhundert. In den 1910er Jahren begann er eine Karriere als Nachtclubsänger, bald erhielt er auch Engagements im Vaudeville. 1924 trat er am Broadway in einer Nebenrolle in der Musical

↻ Martin Pfeiderer: Populärer Gesang im 20. und 21. Jahrhundert, S. 128; Fernand Hörner: Rezeption als Identifikation, S. 169f.

Comedy *Lady, Be Good!* auf, für die George Gershwin die Musik komponiert und sein Bruder Ira Gershwin die Lyrics gedichtet hatte. Die noch im Jahr der Premiere bei Pathé aufgenommenen Interpretationen seiner beiden Songs, »Fascinating Rhythm« (siehe Abbildung 1) und »Insufficient Sweetie« (einer in die Show eingelegten Eigenkomposition Edwards'), geben einen Eindruck von seinem Gesang. In »Fascinating Rhythm« nutzt Edwards ein leises, fast gesprochenes Crooning mit geringem Vibrato und schauspielerisch-sprechend eingesetztem Gleiten zwischen den Tönen (Portamento); ein kleiner Ambitus ( $d-e'$ ) kennzeichnet den Gesang.

Im Vergleich mit anderen Aufnahmen Edwards' aus den 1920er Jahre erscheint sein Stimmklang in »Fascinating Rhythm« noch nicht als besonders charakteristisch und deutlich wiedererkennbar. Später sang Edwards in deutlich höheren Lagen; besonders bekannt wurde er als Stimme des Jiminy Cricket in Walt Disneys *Pinocchio*-Film (1940).

Aufschlussreich für Edwards' Gesangsstil im theatralen Kontext erscheint seine Performance des Songs »Singing in the Rain« von Nacio Herb Brown und Arthur Freed. Der 1952 durch den gleichnamigen MGM-Film mit Gene Kelly erneut verwertete Song war zunächst für die *Hollywood Revue of 1929*, einen Revuefilm aus den ersten Tagen des Tonfilms, komponiert worden. Dort kommt »Singing in the Rain« zum ersten Mal in der 6. Szene des II. Aktes in der Interpretation von Cliff Edwards vor. Hier zeigt sich die hohe, weich klingende Stimme mit den unaufdringlich fließenden Portamenti (besonders schön auf dem Wort »joy« bei »joy in my heart«), mit dem das Aus-singen langer Töne vermieden wird. Oft werden lange Noten vermieden und kurz gesungen; wenn sie doch ausgesungen werden, ist ein saches, kaum wahrnehmbares Vibrato zu hören. Charakteristisch ist zudem eine sensible rhythmische Textur aus vor- und nachgezogenen, also nicht zu den exakt in einer Partitur notierten Notenwerten einsetzenden Tönen. Häufig werden Töne gezielt antizipiert (z.B. gleich das erste Wort »I'm«) oder setzen verspätet ein (so gleich danach »Just«). Solche rhythmischen Verschiebungen bilden ein im Swingschlager häufig angewandtes Kunstmittel; bei »Singing in the Rain« erscheint es besonders raffiniert umgesetzt. Es trägt ganz wesentlich zum Swing und zu der Leichtigkeit der gesanglichen Performance bei, die wesentlich den Charakter des Schlagers mit seinem ermutigenden Text (immerhin im Jahr der Weltwirtschaftskrise) prägt.

Zu den Charakteristika der Bühnenauftritte von Edwards gehörten aber auch – und dies sind seine besonderen Wiedererkennungsmerkmale als eines vom Vaudeville herkommenden Künstlers – die »Specials«, besondere Kunstfertigkeiten, die prägend für die Performance Persona als »Ukulele Ike« und für sein Image als Künstler waren bzw. wurden. Dies ist einerseits der virtuose Einsatz der Stimme als improvisierendes Soloinstrument. Instrumentenimitationen gehörten schon in den Vaudevilleauftritten Edwards' zu seinen gefragten Spezialitäten. In den Studioaufnahmen von »Singing in The Rain« (Columbia, 1929) und »Fascinating Rhythm« hören wir eine im Falsett erzeugte Imitation einer Solotrompete mit all den aus dem Umgang mit Jazzdämpfern bekannten Modulationen der Klangfarbe, durch die wiederum auf Blechblasinstrumenten stimmähnliche Laute (»Wooaoo«, »Jaajaa« u.ä.) erzeugt werden können. Bei Louis Armstrong nannte man ähnlichen Umgang mit der Stimme später »Scat«-Gesang. In anderen Aufnahmen wie »I Can't Give You Anything but Love« (Columbia, 1928) ist eine durch Edwards' Stimme erzeugte Imitation eines improvisierend gezupften Kontrabasses zu hören.



Abbildung 1: Label der Pathé-Einspielung von Cliff Edwards' Aufnahme »Fascinating Rhythm« aus George und Ira Gershwins *Lady Be Good*



Abbildung 2: Cliff Edwards »Ukulele Ike« singt »Singing In the Rain« (Standbild aus dem Film *The Hollywood Revue of 1929*).

Eine weitere Spezialität in Edwards' Performance stellt der Auftritt mit der von ihm selbst gespielten Ukulele dar (siehe Abbildung 2). Diese erfüllt bei den genannten Pathé-Studioaufnahmen der *Lady, Be Good!*-Songs den Part des Solo-Instruments und übernimmt vollständig die instrumentale Begleitung der Songs, sodass man auf ein Studioorchester verzichten konnte.

Die Fassung der Nummer in der Studioaufnahme, die somit auch unabhängig vom Bühnenwerk als selbständiger Song rezipierbar war, spiegelt wiederum eine Ästhetik, die schon vorab bei der Einbettung in das Bühnenwerk von dessen Produktionsteam berücksichtigt wurde, um die starke Präsenz des Stars in der jeweiligen Nummer zu gewährleisten. Dort ist Edwards' Auftritt mit dem Song der Beginn einer mehrteiligen Nummer. Nach wenigen klangmalerischen Tönen im Orchester ist Edwards zu sehen, von einer Tafel angekündigt, wie er im Regenmantel hinter einer Schicht aus Theaterregen auftritt.

Der Song ist in klassischer A-A-B-A-Form (Popular Theater Song Form, mit wiederholtem letzten A-Abschnitt) gebaut, und die ersten beiden Abschnitte singt Edwards ohne Orchester, sich selbst auf der Ukulele begleitend. Erst in den folgenden Abschnitten treten sukzessive Streicher, Flöten und schließlich kontrapunktierende Blechbläser (bei einsetzender Choreographie des Chorus) hinzu. Im Anschluss an Edwards' Song tragen die Brox-Sisters, ein Frauentrio, den Song in einem neuen, eng und hoch gesetzten Arrangement vor, bevor er im Finale vom Ensemble mit großer Choreographie gesungen wird. Edwards' Performance des Songs bildet also den leisen und zurückgenommenen Beginn einer dynamischen und aufwändig gestalteten Produktionsnummer. Der Fokussierung auf den Solo-auftritt des Stars entspricht die Kameraeinstellung im Full shot (Abschnitt A: auf Edwards konzentrierte Kameraeinstellung der Bühnenansicht) und sogar im Medium shot (Abschnitt B: der Sänger wird vom Kopf abwärts halbtotale gefilmt). Sie ermöglicht eine Konzentration auf die oben genannten gesanglichen Besonderheiten, in diesem Falle insbesondere auf die rhythmische und klangfarbliche Gestaltung der Melodielinie.

Das Beispiel der Ausarbeitung und Einbettung des Songs in den dramaturgischen Kontext der *Hollywood Revue of 1929* gibt eine Idee von dem Verhältnis von Song als raffiniert vorgetragener Gesangsnummer einerseits und komplexer, visueller und choreographischer Umsetzung innerhalb des Theaterwerkes andererseits. Dies dürfte im Falle der Musical Comedy des frühen 20. Jahrhunderts ähnlich gewesen sein. Da dieses Genre heute nicht mehr in seiner damaligen performativen Gestalt betrachtet werden kann, aber bekannt ist, dass der frühe Revuefilm sich in vielerlei Hinsicht an der performativen Ästhetik von theatraler Revue und Musical Comedy orientiert, bildet der Revuefilm einen wichtigen Schlüssel auch zum Verständnis der damaligen theatralen Abläufe.

Wie die von Tommy Krasker restaurierte und mit dem Dirigenten Eric Stern 1992 aufgenommene Fassung von *Lady, be Good!* zeigt, wurde auch »Fascinating Rhythm« zu einer mehrteiligen Produktionsnummer ausgebaut. Diese beginnt mit selbstbegleitetem Sologesang, es folgen Duett, Ensemble (Chor) und großer Instrumentalteil (Tanz). Für die Studioaufnahme der Restaurationsfassung engagierte man 1992 den bekannten Jazzgitaristen und Sänger John Pizzarelli, der auf der akustischen Gitarre anstelle der Ukulele ein rasantes Solo anschloss – ein bemerkenswertes Beispiel, wie Revivalproduktionen mit der Besetzung von Rollen umgehen, die durch ein spezifisches Starimage ihrer Ursprungsbesetzung geprägt sind.

Solche Nummern, wie sie vom dramaturgischen Aufbau her als geradezu klassisch für die frühe Musical Comedy und Revue gelten können, zeugen von einer sich steigernden Kombination sinnlicher Elemente. Umso bemerkenswerter bleibt hervorzuheben, welch bedeutenden Status als Ausgangspunkt der Song und seine zunächst immer aufs Singen fokussierte Substanz besitzen. Seine sinnliche Bedeutung prägt den Verlauf der Nummer, diese gilt es – mitsamt den Lyrics, der Melodie und der musikalischen Form – zu vermitteln, bevor die weitere kreative Gestaltung der Nummer darauf aufbauen kann.

Exkurs 1: Zum Beschreiben der singenden Stimme im populären Musiktheater

Es gibt für das populäre Musiktheater weder ein allgemein etabliertes Vokabular zur Beschreibung der Stimmen noch eine gängige Stimmensystematik. Die von der Oper und dem Kunstgesang übernommene Einteilung in Stimmfächer und -gattungen wie Sopran, Mezzosopran usw. entspricht auch nicht der Rollenkonstruktion im Broadway- und West-End-Musical. Vielmehr zeigt sich darin eine pragmatische Übertragung von Zuschreibungen zum Zweck der Übernahme von Werken durch das Theatersystem im deutschsprachigen Raum.<sup>6</sup> Solche Zuschreibungen werden zumeist anhand des Casts von Erst- oder anderen Schlüsselproduktion ex post erstellt.

In der Rollenliste etwa im Probenmaterial (z.B. Klavierauszug eines Musicals) werden in der Regel solche Kategorisierungen gar nicht vorgenommen, dort sind die Rollen ohne weitere Kategorien mit ihren Namen, oft konkretisiert durch den Darsteller oder die Darstellerin der Premierenbesetzung, aufgelistet. Das hat zum einen damit zu tun, dass in gewerblichen, auf En-suite-Aufführungen zielende Musiktheaterproduktionen die Stücke nicht für ein an einem Theater präexistentes Ensemble von Sängerinnen und Sängern konzipiert werden, sondern entweder die Performer bereits vor der musikalischen Konstruktion der Rollen feststehen oder das Cast für die Produktion individuell handverlesen wird. Wichtiger als die Höhe und der Umfang der zu singenden Töne allein ist dann auch die mehrdimensionale Passgenauigkeit der Person zur Rolle. Dabei wiederum ist neben der darstellerischen Qualität nicht zuletzt das Image des Stars entscheidend, das wiederum bei einer Erstproduktion oder bei einer rezeptionsleitenden Verfilmung eines Stücks wesentlichen Anteil an der Erschaffung und Ausgestaltung der Rolle haben kann, an der sich im Falle eines späteren Revivals die Besetzung immer messen muss. Denkt man daran, wie Ethel Merman die Rolle der Annie in *Annie Get Your Gun* oder jene der Rose in *Gypsy* »kriert« hat oder wie prägend Liza Minnelli für die Vorstellung von Sally Bowles in *Cabaret* wurde, so wird man sich schwer vorstellen können, diese Rollen neu zu besetzen, ohne im Sinn zu behalten, wie durch darstellerische und stimmliche Gestaltung des Stars, dadurch wie der Regisseur die Rolle anlegt, sowie dadurch, wie das Publikum das bekannte Original mit der neuen Bühnenrealisierung abgleicht, diese Rollenbilder miteinander ins Verhältnis – ob affirmativ oder innovativ – gebracht werden können. Hier zeigt sich auch, wie wichtig der schauspielerische Aspekt nicht nur für die Besetzung einer Rolle, sondern auch für die Ausgestaltung des Songs durch den Star ist und damit auch für die Art, wie das Publikum die Stimme verstehen, zuordnen und beschreiben wird. Umfang und Tessitura der Stimme scheinen da von untergeordneter Bedeutung. Durch verschiedene Maßnahmen wie Oktavierung oder Transposition kann ein Part während der Probenarbeit, im Tryout (der im Musical üblichen öffentlichen Voraufführungsserie) oder für ein Revival (die Neuproduktion eines bereits früher gezeigten Werkes) gezielt den stimmlichen Möglichkeiten eines Darstellers angepasst werden. Der Star musste daher nicht aufgrund seiner spezifischen stimmlichen Veranlagung für eine Rolle ausgewählt werden. Dies ist beim Schreiben und Sprechen über die Stimmen zu bedenken.

 Rebecca Grotjahn: Stimme – Körper – Medien, S. 28–30.

↻ Martin Pfeiderer:  
Populärer Gesang im 20. und  
21. Jahrhundert, S. 131.

Eine problematische, wenngleich übliche sprachliche Kategorisierung von populären Stimmen in akademischen Texten verläuft entlang der Abgrenzungslinien zu Stimmkategorien der Hochkultur. So liest man häufig von unausgebildeten Stimmen (»untrained voice/singer«) im Kontrast zu trainierten Opernstimmen.<sup>7</sup> Problematisch an dieser Unterscheidung ist nicht nur, dass durch eine solche Wortwahl nolens volens unterstellt wird, dass Gesangsstile und -techniken, die nicht primär im hochkulturellen Kunstgesang beheimatet sind, ohne komplexe Lernprozesse auskämen, sondern auch, dass damit eine implizite Abwertung einhergeht, auch wenn diese nicht intendiert ist. Ähnlich problematisch ist die häufig anzutreffende Unterscheidung zwischen »klassisch« und »nicht-klassisch«. Eklatant zeigt sich dieses Wertgefälle in der im Englischen häufigen Bezeichnung »legit voice«, die, ob bewusst oder ungewollt, bestimmten Stimmen Legitimität zuspricht, diese anderen aber entzieht. Letztlich trifft dies auch auf Bezeichnungen wie »kultivierter« Gesang zu.<sup>8</sup>

Auch die in der Gesangspädagogik verwendeten, von Stimmtechnik und physischer Tonerzeugung ausgehenden Kategorisierungen (z.B. Bruststimme, Kopfstimme, gestützte Stimme), sind für das Verständnis des Einsatzes von Stimmen im populären Musiktheater zwar hilfreich, in ihrer Aussage für unseren Zweck aber begrenzt. Das Problem ist zunächst, dass diese Begriffe tatsächlich ganz von der Stimmproduktion, also davon ausgehen, wie die menschliche Stimme den Ton erzeugt, was ja zunächst einmal noch nichts darüber aussagt, welche Wirkung sie in der Rezeption, welche Bedeutung sie in Bezug auf die Dramaturgie entfalten, etwa bezüglich der Charakterisierung einer Rolle, der darstellerischen Umsetzung einer kommunikativen Situation oder der emotionalen Befindlichkeit einer Figur.

Das Belting, eine für das Musical zentrale Form des Singens, wird beispielsweise häufig durch »hohe Kehlkopfposition« sowie das »Kippen des Ringknorpels« definiert<sup>9</sup> – Kriterien, die beim Hören eines Cast-Albums unsichtbar bleiben und für Theaterbesucher nebensächlich sein dürften. Hier zählen vielmehr die Folgen dieser stimmlichen Besonderheit, der »sprechnahe«, »laute« und »kraftvolle« Stimmklang sowie der »metallische«, »twangige« Charakter.<sup>10</sup> Denn es sind genau diese Qualitäten, die gute Textvermittlung (und -verständlichkeit) ermöglichen und den Ausgangspunkt für eine vielschichtige Ausgestaltung von Szene, Charakter, Stimmung, innerer Haltung und, vor allem, des Gestus ermöglichen, die den szenischen Charakter der Songkreation im populären Musiktheater wesentlich ausmachen.

Das populäre Musiktheater knüpft hier an die Funktion von Stimme einerseits als ästhetisches Instrument zur Erzeugung von Klang, andererseits als zentrales Organ zur Herstellung zwischenmenschlicher Kommunikation, ja als »Träger, Vermittler und Erzeuger von Individualität und Gemeinschaft zugleich« an, die »nicht nur die in einer Gesellschaft vorherrschenden normativen Ordnungen und hegemonialen Machtstrukturen reflektiert und reproduziert, sondern ebenso diese infrage stellen und unterwandern kann, indem sie neuen und subalternen Interessen zur Artikulation verhilft«. Somit sollte auch die gängige Beschreibung von Stimme als »clean voice« im Gegensatz zu einer »distorted voice« niemals als wertende Kategorisierung aufgefasst werden (und wie schwer lassen sich die Bezeichnungen »rein« im Gegensatz zu »verzerrt« wertneutral gebrauchen). Denn das Potenzial für Stimm-, Atem- und andere Nebengeräusche und Färbungen, die rollen- und handlungsbezogen eingesetzt werden können, im Zusammengehen mit guter Textverständlichkeit können ganz wesentlich die theatrale Wirksamkeit eines Gesangsvortrags und nicht zuletzt die Herstellung semantischer Bedeutung ausmachen.

↻ Michael Fuhr / Raimund  
Vogels: Fremde Stimmen und  
singende Identitäten, S. 51–53.

## Exkurs 2: Zum Quellenwert von kommerziellen Songaufnahmen

Heute hört man die Stimmen der Sängerinnen und Sänger des populären Musiktheaters in der Regel auf kommerziellen Tonträgern – historisch, remastered, revived. Bis in die 1940er Jahre hinein, oft teilweise weit darüber hinaus, ging es bei den Tonträgerproduktionen nicht an erster Stelle um die Repräsentation eines Theaterwerkes, sondern um die Vermarktung der Songs, unter besonderer Bezugnahme auf den Singenden als Star. Die Songs wurden für die Aufnahmen neu arrangiert und ihre Länge den Herausforderungen und Bedingungen des Tonstudios, den Grenzen des Speichermediums und den Routinen des Musikhörens am Wiedergabegeräte angepasst. Oft wurden die Songs noch während der Laufzeit des Musicals von Sängern popularisiert, die den jeweiligen Song nicht auf der Bühne sangen (so etwa Kurt Weills »Saga of Jenny« aus *Lady in the Dark*, die auf der Bühne von der Rolle der Liza Elliot vorgetragen wurde, die aber Danny Kaye auf Schallplatte popularisierte, der aber im Bühnenwerk die Rolle des Russell Paxton verkörperte). Die historische Bedeutung dieser Aufnahmen ist dennoch kaum zu überschätzen, waren sie es doch, die die Form und künstlerische Gestalt von Songs, Operetten und Musicals im kommunikativen Gedächtnis nachhaltiger prägten und immer noch prägen als das Erleben eines Theaterabends. Aber wieviel von dem Klang und Gestus auf einer historischen Aufnahme tatsächlich Rückschlüsse auf das geben, was das Publikum im Theater hörte, lässt sich nicht mehr sicher rekonstruieren, und es ist daher in jedem Fall eigens zu prüfen.

Dies gilt letztlich auch für die Original-(Broadway-)Cast-Alben, wie sie für amerikanische Theaterproduktionen von Decca und anderen Labels seit den 1940er Jahren auf den Markt gebracht werden. Es handelt sich dabei weder um Livemitschnitte noch um Komplettaufnahmen, sondern um ebenfalls im Studio produzierte Aufnahmen einzelner Musiknummern. Diese versprechen aber, im Gegensatz zu den meisten Veröffentlichungen von Musical-Comedy-Songs, das Bühnenwerk selbst zu repräsentieren. Dies geschieht etwa durch eine Auswahl der als repräsentativ eingeschätzten Musiknummern, durch den Einbezug von instrumentalen Ouvertüren (der vor dem Original Cast Album von *Oklahoma!* Operaufnahmen vorbehalten war), manchmal durch Beigabe von Booklets, die Zusammenfassungen und Lyrics enthielten, insbesondere aber dadurch, dass das Original Cast, also die Ensemblemitglieder der Theaterproduktion, zumindest vorgeblich (und meistens tatsächlich) auch die Interpreten der am Markt erhältlichen Studioaufnahmen waren. Der Anspruch, das Bühnenwerk zu repräsentieren, bedeutet aber noch nicht, dass das Resultat so klang wie das auf der Bühne. Ganz im Gegenteil haben spätere Produzenten und Tontechniker von Musicalaufnahmen immer wieder betont, dass gerade im Hinblick auf die Herstellung dieses Eindrucks erhebliche, auch ästhetische und künstlerische Eingriffe nötig waren.<sup>11</sup> Insbesondere ging es darum, dass durch die klanglichen Dimension der singenden Stimme auch all das Schauspielerische und Visuelle kommuniziert wurde, was beim Bühnenereignis sichtbar war. So berichtete der Schallplattenproduzent Thomas Z. Shepard, der für die Original-Cast-Aufnahmen zahlreicher Musicals u.a. von Stephen Sondheim verantwortlich war: »As a recording producer, you must make awfully sure that the people in your cast are delivering through their voices, as actors, what they have previously depended on delivering visually as well.«<sup>12</sup> Dies bleibt zu bedenken, wenn man diese Aufnahmen, auch in Ermangelung anderer Quellen, als zentralen Schlüssel für die stimmliche Performance auf der Bühne heranzieht. Dies gilt auch dann, wenn aus den Songs selbst offensichtlich wird, dass die Sängerinnen und Sänger ihre darstellerische und interpretatorische Gestaltung der Songs nicht für die Studioaufnahme von Grund auf neu konzeptionalisiert haben.