



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Beruf Musicaldarsteller:

Eine kritische Betrachtung des Berufsbildes
in der zeitgenössischen Theaterlandschaft“

Verfasserin

Simone Werner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall

*Für alle, die ihren Traum vom Musical leben
und auf den Brettern stehen, die für sie die Welt bedeuten.*

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort.....	7
2	Einleitung: Forschungsgegenstand und aktuelle Quellenlage	8
3	Definition des Berufsbildes	13
3.1	Anforderungen und Aufgabengebiete eines Musicaldarstellers	15
3.2	Tätigkeitsbereiche	18
4	Das Musical und seine Darsteller – ein historischer Rückblick über die Entwicklung des Berufsbildes im deutschsprachigen Raum.....	19
4.1	Genese des Musicals im deutschen Sprachraum	20
4.2	Wien: Geburtsstätte des österreichischen Musicals.....	28
4.3	Deutsche und Schweizer Entwicklungen in den 70er Jahren.....	31
4.4	Etablierung der institutionalisierten Musicalausbildung	34
4.5	CATS: Wegbereiter des zeitgenössischen Musical- und Ausbildungsbetriebes	39
4.6	Die 90er Jahre bis zum gegenwärtigen Stand des Arbeitsfeldes Musical ...	47
5	Voraussetzungen für den Beruf im Hinblick auf die derzeitige Musicallandschaft	56
5.1	Ausbildung der stimmlichen, darstellerischen und tänzerischen Fertigkeiten	56
5.1.1	Studium an einer staatlichen Hochschule oder privaten Ausbildungsstätte	57
5.1.1.1	Allgemeine Informationen zur Musicalausbildung im deutschsprachigen Raum	57
5.1.1.2	Schulabschluss	59
5.1.1.3	Aufnahmeprüfung.....	60
5.1.1.3.1	Anforderungen an Gesang und Musikalität	62
5.1.1.3.2	Schauspielerisches Können.....	66
5.1.1.3.3	Tänzerische Fähigkeiten und Fertigkeiten	68
5.1.1.3.4	Psychische Belastbarkeit	70
5.1.1.4	Aufbau und Inhalte des Studiums und der Musicalausbildung	72
5.1.1.5	Ausbildungsabschlüsse im Vergleich und Berufseinstieg.....	80
5.1.2	Berufsbildung durch privaten Unterricht.....	84
5.2	Festigung und Weiterbildung der erlernten Fähigkeiten.....	91

6	Arbeitsbedingungen im Beruf des Musicaldarstellers	94
6.1	Bewerbung um ein Engagement und Künstlervermittlung	94
6.1.1	Vermittlungswesen der Zentralen Auslands- und Fachvermittlung und anderer Agenturen.....	95
6.1.2	Selbstvermarktung und Beziehungsnetzwerke.....	101
6.1.3	Musical-Audition	105
6.2	Unterschiedliche Beschäftigungsmöglichkeiten im Musicalbereich	109
6.2.1	Befristete Ensembleanstellung und Gastspielvertrag	110
6.2.2	Freie Musicalgruppen und selbstständige Projektarbeit	114
6.2.3	Konzerte öffentlicher und privater Organisation	116
6.2.4	Teilnahme an Wettbewerben und Castingshows	117
7	Kritische Betrachtung des Berufsbildes Musicaldarsteller	119
7.1	Risiken und mögliche Folgen in der Ausbildung und im Berufsleben	120
7.1.1	Stimmliche und körperliche Belastung	120
7.1.2	Psychischer Druck durch ökonomischen Wettbewerb und Konkurrenz	122
7.1.3	Unsichere Einkommensverhältnisse und Arbeitslosigkeit	124
7.1.4	Mangel an sozialem Netzwerk.....	127
7.2	Perspektiven als Musicaldarsteller	128
7.2.1	Erweiterung der beruflichen und sozialen Kontakte	129
7.2.2	Karrieremöglichkeiten: Starstatus und Erfolg in anderen künstlerischen Bereichen	130
7.2.3	Option einer pädagogischen Arbeitsausrichtung	131
7.2.4	Hobby als Profession	133
8	Resümee.....	134
	Anhang	138
	Literaturverzeichnis.....	143
	Zusammenfassung	157
	Abstract	158
	Curriculum Vitae	159

1 Vorwort

Berufsbild Musicaldarsteller. Die Synthese aus Musik, Tanz, Spiel und Text fasziniert seit den 80er Jahren sowohl das Publikum deutschsprachiger Theater als auch die Aspiranten jener darstellerischen Bühnenprofession. Die vorliegende Arbeit widmet sich den Dreispartenkünstlern dieses einzigartigen Musiktheatergenres.

Die Idee, sich wissenschaftlich dem hier bearbeiteten Tätigkeitsfeld anzunähern, resultierte aus einem sehr persönlichen Bezug und eigenem, reichen Erfahrungsschatz. Seit meiner Kindheit beschäftigt mich dieses Themengebiet, war es doch mein großer Wunsch Musicaldarstellerin zu werden. Aufgrund der unzureichenden literarischen Beachtung, die dem Musicaldarsteller bisher zuteil wurde, ist es mir ein großes Anliegen, Fragenkomplexen nachzugehen, die sich mit einer Ausdifferenzierung sowie einem Status quo des Berufsstandes beschäftigen. Im Unterschied zu artverwandten Bühnenbeschäftigungen, wie die des Opernsängers oder Schauspielers, über die es mittlerweile Publikationen in Form von Ratgebern zum Berufseinstieg gibt, wäre ein Diskurs über das Musical als künstlerisches Arbeitsfeld ein desiderables Vorhaben.

Diese Diplomarbeit versteht sich nicht als Wegweiser für Aspiranten des Musicalberufes. Sie reflektiert auf wissenschaftliche Weise das Tätigkeitsprofil, wobei der Fokus in Bezug auf die zeitgenössische Ausprägung kritischer Manier bleibt. Dennoch umreißt sie die wesentlichen Bereiche jenes darstellerischen Metiers und zeigt Möglichkeiten der beruflichen Realisierung auf.

Schwierigkeiten sind im Laufe meiner intensiven Recherche und Forschungsarbeit aufgetreten, die sich besonders im Zugang zu Repräsentanten der Branche zeigten.

Die vorliegende Arbeit stellt einen Versuch dar ausgehend von den historischen Anfängen dieser Bühnenbeschäftigung die verschiedenartigen Schattierungen des Arbeitsfeldes, die sich im Laufe seiner Etablierung herauskristallisierten, nachzuzeichnen.

Mein herzlicher Dank gilt allen Personen und Institutionen, die mich während der Recherche, dem Schreib- und Korrekturprozess begleitet und unterstützt haben. Namentlich erwähnen möchte ich meine Betreuerin, Frau Prof. Dr. Brigitte Marschall.

An dieser Stelle weise ich darauf hin, dass der Beruf des Musicaldarstellers Frauen und Männern gleichermaßen offen steht. Auf eine entsprechende orthografische Darstellung im Text wurde lediglich aus stilistischen Gründen verzichtet.

2 Einleitung: Forschungsgegenstand und aktuelle Quellenlage

There's no business like show business! There's no people like show people!

...wie die Darsteller im Musical *Annie get your gun* zu singen pflegen. Irving Berlin, einer der wichtigsten Komponisten und Liedtexter des 20. Jahrhunderts, wusste um die Anziehungskraft der Showbranche, im Speziellen jener des Musicals. Das Hybrid einer Fülle vorzugsweise amerikanischer Theaterformen und „U-Musikstilen“ verzaubert seit Anbeginn des Siegeszuges sein Publikum. Die Stars der Musicalbühne sind die Protagonisten im Rampenlicht, die eine Sinfonie aus Sangeskunst, Tanz und unterhaltsamen Spiel präsentieren.

Als nunmehr fester Bestandteil künstlerischer Ausbildungsberufe in der zeitgenössischen Theaterlandschaft gilt die Profession als Musicaldarsteller. Dennoch bedurfte es einer Zeitspanne von über 40 Jahren, um eine Institutionalisierung des Berufsbildes im deutschen Sprachraum zu erzielen. Die Gründe dafür liegen in einer fehlenden Tradition in der Historie des deutschsprachigen Musiktheaters, die das Musical im Gegensatz zu anderen Subgattungen noch nicht erfahren hat. Gleichzeitig ist das Genre bis dato mit einer kritischen Auslegung – hauptsächlich von Vertretern intellektuell-akademischer Kreise – überschattet, die es als oberflächliche, „leichte Muse“ fernab vom gehobenen Kunst- und Musikanspruch der Hochkultur abtun.

Eine geschärfte Wahrnehmung der eigentlichen Sphären jener darstellenden Kunst ermöglichte insbesondere das Andrew Lloyd Webber'sche Meisterwerk *CATS*.

Während am Broadway und West End bereits gekonnt Musicals gespielt wurden und die Darsteller durch ihre Drei-Sparten-Perfektion überzeugten, war die Herausbildung eines eigenständigen Berufsstandes in Deutschland, Österreich und der Schweiz lediglich rudimentär zu erkennen. Das „Katzen-Erfolgsphänomen“ ermöglichte die Erkenntnis um eine notwendige Progression in der künstlerischen Schulung und führte langfristig gesehen zu einer vollkommenen Anerkennung des Berufes Musicaldarsteller.

Im Gefüge der gegenwärtigen Musicalindustrie zeigt sich eine außerordentliche Professionalität in der Vermittlung des Bühnengeschehens. Nach dem Motto *The show must go on* zeigen die Musicalinterpreten darstellerische Höchstleistungen und unterbinden so jede Form der realistischen Sichtweise auf die tatsächlichen Anstrengungen der Bühnentätigkeit. Wirft man einen Blick hinter die Kulissen, offenbart sich eine Berufswelt, die durchaus auch von Schattenseiten geprägt ist. Was dem Zuschauer als spielerische Leichtigkeit präsentiert wird, birgt einen aufwändigen Prozess in sich sowohl in der vorhergehenden Musicalausbildung als auch im eigentlichen Probenverlauf.

Die vorliegende Arbeit soll den Blick auf ein Berufsbild freilegen, das bisher in der wissenschaftlichen Forschung kaum Beachtung fand. Ziel wird es dabei sein, die Unschärfen in Bezug auf die verschiedenen Bereiche, Strukturen und Aufgabenfelder des künstlerischen Metiers kritisch zu durchleuchten und somit dem Leser als Orientierungshilfe zu dienen.

Ausgehend von einer Begriffsbestimmung des Musiktheatersujets soll im ersten Abschnitt der vorliegenden Arbeit eine Definition und Eingrenzung der Tätigkeit als Musicaldarsteller herausgearbeitet werden mit dem jeweiligen Anforderungsprofil des Berufes. Im weiteren Verlauf wird sich die Diplomarbeit ausführlich mit den historischen Aspekten der Gattung beschäftigen unter besonderer Beobachtung der Entwicklung des Berufsbildes im deutschen Sprachraum. Dabei stütze ich mich vorrangig auf die Publikationen von Wolfgang Jansen, der sich als Führender auf diesem Forschungsgebiet wissenschaftlich mit dem Genus Musical und dem entsprechenden Berufsfeld auseinandersetzt. Auf einen geschichtlichen Rückblick der Musicalereignisse in der ehemaligen DDR muss hierbei verzichtet werden.

Der zweite Teil der Diplomarbeit befasst sich mit den Voraussetzungen im Hinblick auf eine erfolgreiche Berufslaufbahn als Musicaldarsteller. Im Rahmen dessen wird auf die unterschiedlichen Möglichkeiten der darstellerischen Grundlagenvermittlung eingegangen und der Aufbau der zwei gängigsten Bildungssysteme – das Studium an einer Universität für darstellende Kunst und die Ausbildung an einer privaten Musicalschule – näher erläutert. Zum besseren Verständnis wurden unter Verwendung von Informationen auf den jeweiligen Institutswebseiten und schriftlicher Korrespondenz mit Dozenten zahlreicher staatlicher und privater Bildungsstätten zwei Tabellen erstellt, die im Anhang zu finden sind. Diese zeigen die wesentlichen Unterschiede der beiden Ausbildungsprogramme auf und geben einen Überblick über die künstlerischen Anforderungen für die Eignungsprüfung diverser Musicalschulen. Im abschließenden Gliederungspunkt wird zudem die Signifikanz der Professionalisierung der erlernten künstlerischen Fertigkeiten thematisiert.

Ein weiterer Themenbereich widmet sich den Bedingungen des Arbeitsfeldes Musical, im Speziellen dem Bewerbungsprozess um ein Engagement und den unterschiedlichen Beschäftigungsmöglichkeiten. Im Zuge dessen werde ich auf das Vermittlungswesen der Zentralen Auslands- und Fachvermittlung sowie anderer Agenturen zu sprechen kommen, die sich den Bedürfnissen von Musicaldarstellern annehmen. Ergänzend dazu soll die Relevanz von Selbstvermarktungsstrategien sowie persönlichen und formellen Beziehungsnetzwerken für ein künstlerisches Renommee in der Sparte Musical aufgezeigt werden. Eine weitere Aufgabe besteht im Darlegen der Gestaltung und des Ablaufes einer sogenannten Musical-Audition, also einem Vorsingen respektive Vortanzen und -sprechen. Dabei wird ebenfalls auf die wesentlichen Faktoren Bezug genommen, die für eine erfolgreiche Aufnahme in den Stab eines Musicals erforderlich sind.

Im Zusammenhang mit einer Beschreibung der einzelnen Positionen, aus denen sich ein Musicalensemble primär zusammensetzt, gehe ich in einem nächsten Punkt auf die unterschiedlichen Beschäftigungsmöglichkeiten mit den entsprechenden Künstlergagen im Fach Musical ein. Beide Betrachtungsgegenstände haben bis jetzt keine wissenschaftliche Aufarbeitung erfahren, was mich dazu veranlasste, persönlich bei Repräsentanten der Branche und zuständigen Institutionen nachzufragen. Das Einholen von seriösen, stichhaltigen Informationen bildete dabei den Hauptteil meiner Forschungsarbeit. Besonders die Höhe der Gagen bleibt

Außenstehenden größtenteils verborgen und gehört auch unter den Bühnenakteuren zum Tabuthema. Aufgrund meines breiten Netzwerkes zu Musicaldarstellern des deutschen und österreichischen Raumes ist es mir dennoch gelungen, eine realistische Aufstellung der Gehälter unter Berücksichtigung der gegenwärtigen Beschäftigungssituation zu erzielen.

Im letzten Teil der vorliegenden Arbeit wird ausgehend von den gewonnenen Erkenntnissen über das Berufsbild des Musicaldarstellers eine kritische Betrachtung angestellt. Dabei soll die Analyse über das Pro und Kontra der beruflichen Ausrichtung sowohl einige Risiken als auch mögliche Perspektiven des Arbeitsfeldes Musical aufzeigen. Hierfür liegt wiederum nur ein geringer Bestand an Literatur vor, was einen Rückbezug auf fundierte, wissenschaftliche Quellen äußerst diffizil gestaltet. Einzig der *Report Darstellende Künste* – eine Befragung von Theater- und Tanzschaffenden im Jahr 2008 zur sozialen und ökonomischen Lage in Deutschland, der durch den Fonds Darstellende Künste e.V. gefördert und vom Zentrum für Kulturforschung erstellt wurde, gibt Aufschluss über jene verschleierte Bereiche der darstellenden Kunst.

Weitere branchenspezifische Aspekte, die Wert wären, genauer analysiert zu werden – wie zum Beispiel der Arbeitsalltag als Musicaldarsteller, die Rollengestaltung, das Starsystem in der Branche, die Auswirkung der Medien auf das Berufsbild, aber auch ökonomische Problematiken und Geschäftspraktiken in diesem darstellerischen Metier – erfahren in der vorliegenden Arbeit nur bedingte Dokumentation. Ein tieferes Eindringen in die Thematik besonders auf psychologischer und soziologischer Ebene würde weitere Informationen und interessante Aufschlüsse liefern, ist jedoch im Rahmen dieser theaterwissenschaftlich-orientierten Diplomarbeit nicht möglich.

Der Blick auf die gegenwärtige Forschungslage des künstlerischen Berufsstandes offenbart ein weitgehend unbearbeitetes Themengebiet in der wissenschaftlichen Literatur. Obwohl sich mit dem Aufkommen der Faszination am populären Musicaltheater eine einhergehende Aufwertung des Berufes Musicaldarsteller verzeichnen ließ, konzentrieren sich deutschsprachige Sach- und Fachbücher lediglich auf die historische Entwicklung des Genres oder die Beschreibung einzelner Werke. Dem entsprechenden Arbeitsfeld kommt dabei nur innerhalb eines

kontextuellen Rahmens mäßige Aufmerksamkeit zu. In der vorliegenden Arbeit kann ich mich folglich nur in einem sehr begrenzten Umfang auf vorhandenes wissenschaftliches Schrifttum beziehen.

Den Mangel an geeigneter Literatur kompensieren die ab 1986 publizierten Musicalmagazine, die durch Interviews mit Vertretern des Musicalbusiness und ausführliche Berichte, stringente Argumentationen und Informationen im Zusammenhang mit dem Berufsbild geben. Die Zeitschrift *musicals* war für den Rechercheprozess dabei besonders hilfreich. Gleichzeitig erwies sich das Medium Internet – wenngleich eine kritisch zu betrachtende Quelle – als konstruktiv. Spezielle Plattformen, Musicalforen und Webseiten der einzelnen Ausbildungsträger bieten einen umfangreichen Pool wichtiger, aktueller Details. Durch das Schweizer Online-Musicalmagazin *imScheinwerfer* konnte somit auf Wissen bezüglich lokaler Musicalereignisse zurückgegriffen werden, das bis jetzt nur online verfügbar ist. Persönlicher und einziger Ansprechpartner für Belange des Schweizer Raumes war dabei der Mitherausgeber Daniel Fischer, der zurzeit an einer Serie über die Geschichte des Schweizer Musicals arbeitet. Einschlägige Literatur zum Schweizer Musicalgeschehen gibt es bisher nicht.

Wolfgang Jansen, Gründer des Deutschen Musicalarchivs, ist einer der wenigen Theaterwissenschaftler und Autoren, die sich des Phänomens Musical wissenschaftlich annehmen. Seinen fundierten Forschungsarbeiten über die Entwicklung der Gattung im deutschsprachigem Theater verdankt diese Arbeit sehr viel. Ferner ist das Standardwerk von Barbara und Stanley Walden *Life on the wicked stage* zu erwähnen, das sich ausführlich mit der Ausbildung zum Musicaldarsteller an der Berliner Hochschule der Künste (heute Universität der Künste) beschäftigt. Zu den hier genannten Quellen wurden auch englische Publikationen hinzugezogen, die sich besonders ausführlich mit den Themen Darstellung im Musical und Audition-Vorbereitung auseinandersetzen.

Der soziologisch-ökonomische Blick auf den Tätigkeitsbereich Musical ist ein noch junges Forschungsgebiet, was enorme Schwierigkeiten in der wissenschaftlichen Belegung mit sich zieht. Die Studie *Report Darstellende Künste* war für die kritische Betrachtung des Berufes im letzten Teil dieser Arbeit deshalb von großer Wichtigkeit.

Auf der Grundlage von Befragungen darstellender Künstler zu ihrer sozialen, wirtschaftlichen und arbeitsrechtlichen Situation in Deutschland konnten anhand der Ergebnisse wesentliche Schlüsse für das Berufsbild Musicaldarsteller gezogen werden. Diese lassen sich ebenfalls auf die Stellung von Bühnenakteuren des österreichischen und Schweizer Musicalmarktes übertragen.

Aufgrund des unzureichenden Quellenbestandes über alle relevanten Bereiche des Musicalberufes habe ich notwendige, spezifische Informationen oftmals nur durch direktes Nachfragen bei Darstellern, Professoren, Regisseuren, Agenten und weiteren Brancheninsidern erhalten. Eigene Erfahrungen und Kenntnisse durch meine langjährige Beschäftigung mit der Thematik konnte ich außerdem mit in die Diplomarbeit einfließen lassen.

3 Definition des Berufsbildes

Der Beruf eines Musicaldarstellers ist so facettenreich wie das Musicalgenre par excellence. Eine allgemein gültige und umfassende Definition des Berufsbildes lässt sich daher schwer begrifflich festhalten und kann nur vor dem Hintergrund seiner dazugehörigen Theatergattung aufgestellt werden:

Das Musical¹ selbst, eine „dem Broadway-Theater entstammende, spezifisch amerikanische Form des unterhaltsamen Musiktheaters“², ist die Melange unterschiedlicher Genera des Theaters mit verschiedenartigen Elementen der Musik und erfordert aufgrund dieser Vielfalt künstlerisch-musikalische Vielseitigkeit.³ Im Laufe seiner Entwicklungsgeschichte erfand es stets neue Variationen und

¹ Ursprünglich war der Begriff „Musical“ eine Abkürzung von *Musical Comedy*, da die Gattung in ihrer Anfangsphase dominierende komödiantische Aspekte aufzeigte. Seit Mitte der zwanziger Jahre wurde das Musical zum *Musical Play* oder *Musical Drama* und widmete sich dadurch auch ernsten Themen und Stoffen. Es insistierte nicht mehr nur „auf dem Primat des reinen Amüsier- und Lachtheaters“, wie Armin Geraths den Wandel beschreibt, sondern begann dramatische oder gar tragische Geschichten zu erzählen. Erst mit den großen Klassikern von *West Side Story* (1957) bis *Cabaret* (1966) bleibt das Adjektiv „musical“ als verkürzende Gattungsbezeichnung übrig und signalisiert damit die völlige Offenheit bezüglich der Themengestaltung und der musikalischen Vielfalt. Vgl. hierzu: Armin Geraths, „Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus“, in: Armin Geraths und Christian Martin Schmidt [Hg.], *Musical: Das unterhaltende Genre*, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 6 (Laaber: Laaber, 2002), S. 11.

² Bernd C. Sucher [Hg.], *Theaterlexikon: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien* (München: dtv, 1996), S. 293.

³ Vgl. Günter Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals* (Wiesbaden: F. Englisch, 1981), S. 12.

Spielarten, was eine präzise, strukturelle Abgrenzung von anderen Genres der Theaterlandschaft nahezu unmöglich macht. Siegfried Schmidt-Joos analysiert den Forschungsgegenstand in seiner 1965 erschienenen Publikation über das Musical folgendermaßen:

„Wie fast alle Kunstformen, die in Amerika entstanden und gewachsen sind, ist auch das Musical eine Mischform: das Produkt der Verschmelzung vieler traditioneller Elemente unter spezifisch amerikanischen Voraussetzungen und Bedingungen. Operetten und Opern, Balladen und Spottlieder, Revuen und Varietés, Minstrel Shows und Vaudeville, Ballett und Extravaganza, Schlager und Jazz haben Anteil daran. Jedes einzelne Stück des Genres zeichnet sich durch einen besonderen Mischungsgrad der Elemente dieser Ausgangsformen aus. Allein der Darstellungsstil macht aus dem Musical mehr als nur eine Summe herkömmlicher Kunstformen; er hebt es auf eine höhere Stufe und unterscheidet es von allen Varianten des Musik-Theaters der Welt.“⁴

In der Regel basieren die meist zweiaktigen Shows auf einer literarischen oder filmischen Vorlage und spielen in ihrer Umsetzung mit mannigfaltigen Charakteristika aus dem Drama, dem klassischen Musiktheater sowie dem tänzerischen Bereich.⁵ Das Musical gleicht so gesehen, wie seine Heimat auch, einem Schmelztiegel.⁶ In ihm vereinen sich theatrale, musikalische Formen europäischen Ursprungs und stilistische Einflüsse mit amerikanischen Wurzeln.

Die Wandelbarkeit liegt insofern in der Natur des Musicals, dass es die jeweiligen Modetrends und Impulse der vorherrschenden Zeit aufnimmt, ja diesen geradezu unterworfen ist. Dadurch erfährt es eine Aktualität und Lebhaftigkeit, die es einzigartig unter weiteren Gattungen macht. Der jeweilige Erfolg eines Stückes basiert auf einer homogenen Komposition eines breiten Spektrums an Einzelteilen, die in ihrer Vollendung in ein harmonisches Ganzes übergehen. Dazu zählen neben der Handlung in erster Linie eine stimmungsvolle Musik, die Finesse aus Klang- und Lichteffekten, beeindruckende Bühnenbilder und -kostüme, aber auch ökonomische Faktoren wie eine touristische Attraktivität des Aufführungsortes. Nicht zuletzt ist die künstlerisch-darstellerische Präzision der Interpreten, durch die ein buntes Bühnentreiben erst ermöglicht wird, ebenso ausschlaggebend für einen weiteren Musicalhit.

⁴ Siegfried Schmidt-Joos, *Das Musical* (München: dtv, 1965), S. 14f.

⁵ Vgl. Homepage von Spiegel Online, *Lexikon: Musical* unter <http://www.spiegel.de/lexikon/54358884.html> [Stand: 15.05.2011].

⁶ Vgl. Joachim Sonderhoff und Peter Weck, *Musical: Geschichte, Produktionen, Erfolge* (Braunschweig: Westermann, 1986), S. 7.

Musical, das ist also Oper, Operette, Schauspiel und Tanz, Revue und Kabarett in einer speziellen und trotz allem ganz eigenen Theaterform.⁷ Diese Polyphonie und Flexibilität des Genres zeigt sich auch im Anforderungsprofil eines Musicaldarstellers – gehört es doch mit zu seinem Wesen, ein „Allroundtalent“ zu sein⁸ und eine virtuose Beherrschung der drei darstellerischen Ausdrucksweisen in sich zu vereinen.

3.1 Anforderungen und Aufgabengebiete eines Musicaldarstellers

Eine detaillierte Beschreibung des Berufsbildes eines Musicaldarstellers mit dessen jeweiligen Aufgabengebieten gibt die Homepage der Bundesagentur für Arbeit⁹ und der Deutsche Bühnenverein in seiner Broschüre *Berufe am Theater*¹⁰:

Das Musical verlangt Universalbegabungen. Der Darsteller muss singen, tanzen, sprechen und spielen können und dem Publikum sowohl den Inhalt des Musicals als auch den Charakter der Rolle über Mimik, Gestik sowie Artikulation und Körpersprache vermitteln. Eine ausdrucksstarke Bühnenpräsenz und die Fähigkeit des emotionalen Einfühlens in die Rolle ist für eine authentische Interpretation und Darstellung hierbei besonders wichtig. Weitere Anforderungen an den Spielkörper des Musicals beschreibt Rüdiger Bering, Theaterwissenschaftler und Dozent im Studiengang Musical an der Berliner Universität der Künste, in seiner Abhandlung über das Subgenre des Musiktheaters:

„Er sollte jedoch nicht nur ein ausdrucksstarker Sänger, Tänzer und Schauspieler sein, sondern in den Übergängen und Verschmelzungen von einer Disziplin zur anderen überzeugen und in der Rolle bleiben. [...] Zudem wird von ihm Persönlichkeit, die sich in Bühnenpräsenz, stimmlichem, körperlichem und spielerischem Ausdruck offenbart, verlangt. Mehr noch als ein Darsteller des

⁷ Vgl. Helmut Baumann zitiert nach Wolfgang Jansen, *Cats & Co.: Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater* (Berlin: Henschel, 2008), S. 140.

⁸ John V. Baer, Diskussionsbeitrag zu „Perspektiven und Methoden der Musicalausbildung“, in: Wolfgang Jansen [Hg.], *Musical kontrovers: Der 1. deutsche Musical-Kongreß: Eine Dokumentation*, Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, Band 3 (Berlin: Weidler Buchverlag, 1994), S. 21.

⁹ Vgl. Homepage der Bundesagentur für Arbeit, *Berufenet: Musical-Darsteller/in* unter <http://berufenet.arbeitsagentur.de/berufe/start?dest=profession&prof-id=8407> [Stand: 21.05.2011].

¹⁰ Vgl. Deutscher Bühnenverein Bundesverband der Theater und Orchester [Hg.], *Berufe am Theater*, 7. Auflage der Broschüre (Köln: Deutscher Bühnenverein, 2010), S. 34.

Sprechtheaters ist der singende und tanzende Schauspieler dabei an äußerliche und technische Vorgaben wie Rhythmus, Timing, Orchesterbegleitung und Choreographie gebunden, die zu seinem inneren Erleben und dem kreativen Prozeß des Spielens oft in Kontrast stehen. Während er eine emotional aufgeladene Szene zu spielen hat, muß er gleichzeitig auf einen Musikeinsatz, einen Lichtwechsel, seine Intonation, das Spiel seines Partners und eine vom Choreographen vorgegebene Schrittfolge achten.“¹¹

Trotz des präzisen Befolgens der von dem Produktionsteam gegebenen Regieanweisungen, soll sich der Musicaldarsteller persönlich mit der jeweiligen Rolle auseinandersetzen und – sofern es die Inszenierung zulässt¹² – zu einer eigenen Rolleninterpretation finden.¹³ Hierin zeigt sich ein Spannungsverhältnis zwischen zwei Grundauffassungen, das die Abteilung Arbeitsmarktforschung und Berufsinformation des österreichischen Arbeitsmarktservice in ihrer Broschüre darlegt: Denn einerseits werden Sänger und Musicaldarsteller als Interpreten verstanden, die den Anweisungen und Erwartungen der Regisseure vollends gerecht werden müssen, andererseits betrachtet man sie aber auch in erster Linie als Künstler, „in dem Sinne, dass sie ihre Rolle größtenteils nach ihren persönlichen kreativen Einfällen gestalten sollen“.¹⁴ Je nach Produktion, Team und Musicaltheater nehmen die Akteure daher häufig eine Zwischenposition im Berufsalltag ein.

Neben dem erwähnten intensiven Rollenstudium und dem Erlernen der jeweiligen Choreographien und Gesangsparts gehört außerdem das tägliche, selbstständige Üben – insbesondere in Gesang und Tanz zur Erhaltung und Perfektionierung der erworbenen Fertigkeiten – zum Aufgabengebiet des Künstlers. Hierzu zählt auch die individuelle Stimmpflege und Stimmhygiene während der gesamten Berufslaufbahn. Eine beständige Eigenmotivation, damit die nötige Disziplin aufgebracht wird, stellt unter diesem Gesichtspunkt eine Grundvoraussetzung für jeden Musicaldarsteller dar.¹⁵ Ferner sind eine schnelle Auffassungsgabe sowie die Fähigkeit,

¹¹ Rüdiger Bering, *Musical*, DuMont Schnellkurs (Köln: DuMont, 1997), S. 144.

¹² Der Darsteller an sich hat teilweise sehr wenig Freiheit in der Gestaltung der eigenen Rolle. Die konzeptionellen und inhaltsrelevanten Entscheidungen obliegen in erster Linie dem Kreativteam bestehend hauptsächlich aus Regisseur, Choreograph, Produzent und Musikalischem Leiter. Heutzutage werden große Musicalproduktionen meist international in ähnlichen Inszenierungen präsentiert. Daraus folgernd werden oftmals Musicaldarsteller ausgewählt, die neben den jeweiligen gesanglichen, tänzerischen und darstellerischen Erfordernissen der Rolle auch dem „Typus der Urproduktion“ ähnlich sind. Vgl. hierzu ebd., S. 144.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Arbeitsmarktservice Österreich, Abteilung Arbeitsmarktforschung/Berufsinformation und Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung [Hg.], *Jobchancen Studium: Kunst*, Ausgabe 2010/2011 unter http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/JCS_Kunst_2009.pdf, S. 171, [Download am: 25.05.2011]

¹⁵ Vgl. ebd., S. 173.

Choreographien in kürzester Zeit einzustudieren und neue Rollen zu lernen, gefragt, um zum Beispiel bei einer Erkrankung von Ensemblemitgliedern einspringen zu können.¹⁶

Dem Anforderungspotenzial des Berufes gerecht zu werden, bedeutet zudem, über einen gesunden, trainierten Stimmapparat, eine robuste körperliche Konstitution und Fitness, eine ausgeprägte Musikalität mit einem guten Rhythmusgefühl, aber auch über ein ästhetisches Erscheinungsbild zu verfügen. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass je nach Schwerpunkt einer Musicalrolle auf eine bestimmte Anforderung mehr oder weniger Wert gelegt wird und so auch vom Profil abweichende Aspiranten und qualifizierte Sänger, Tänzer oder Schauspieler engagiert werden können.¹⁷

Aufgrund der künstlerischen Erwartungen, denen ein Darsteller gerecht werden muss, erfordert die Ausübung dieser Bühnentätigkeit physische und zugleich psychische Belastbarkeit. Allein schon der Berufsalltag, der von Proben sowie täglichen Vorstellungen gekennzeichnet ist, die an Sonn- und Feiertagen bis zu zweimal stattfinden, verlangt ihm körperliche Kraft und Nervenstärke ab. Dazu sind ein hohes Maß an Selbstdisziplin, Engagement und Durchhaltevermögen unabdingbar.¹⁸ Außerdem sind erweiterte Fremdsprachenkenntnisse, besonders der englischen Sprache von Vorteil, da in einem Musicalensemble Akteure aus verschiedenen Ländern zusammenkommen und -arbeiten und somit meist ein internationales Flair herrscht.¹⁹ Zwar werden die Stücke an Musicaltheatern in der Regel in der jeweiligen Landessprache aufgeführt, die sprachliche Verständigung unter den Darstellern und dem Produktionsteam ist jedoch häufig in Englisch.

¹⁶ Vgl. Homepage der Bundesagentur für Arbeit, *Berufenet: Musical-Darsteller/in: Arbeitsbedingungen* unter http://berufenet.arbeitsagentur.de/berufe/berufld.do?_pgnt_act=goToAnyPage&_pgnt_pn=0&_pgnt_id=resultShort&status=T04

¹⁷ Vgl. Deutscher Bühnenverein Bundesverband der Theater und Orchester [Hg.], *Berufe am Theater*, 7. Auflage der Broschüre (Köln: Deutscher Bühnenverein, 2010), S. 34.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. ebd.

3.2 Tätigkeitsbereiche

Abgesehen vom Repertoire- oder Stagione-System in Staats- und Stadttheatern operieren Musicalhäuser in der Regel nach einem En-suite-Spielbetrieb²⁰, was heißt, dass eine bestimmte Produktion solange gezeigt wird, bis die Nachfrage abnimmt und daraufhin ein neues Stück folgt. Wird ein Musical über mehrere Spielzeiten aufgeführt, findet nach ein bis maximal zwei Jahren tendenziell ein Castwechsel²¹ statt, bei dem ein Teil oder das gesamte Ensemble ersetzt wird. Bei anhaltendem Publikumsinteresse kann es für einzelne Musicaldarsteller jedoch infrage kommen, über eine Spielzeit hinaus in derselben Produktion als Mitwirkende im Ensemble tätig zu sein oder dort bestimmte Solopartien zu übernehmen.

Die Zahl der reinen Musicaltheater ist im deutschsprachigen Raum relativ überschaubar und auch an Mehrspartenhäusern lässt sich ein Musical zumeist eher selten (maximal drei bis viermal pro Theatersaison) auf dem Spielplan finden.²² Viele Musicaldarsteller arbeiten daher oftmals als freie Theaterschaffende auf Honorarbasis und sind selbstständig tätig. Nur wenigen gelingt es angesichts der Reduzierung von festen Engagements „langfristige Arbeitsverträge oder gar eine fixe Anstellung zu bekommen“.²³ Darüber hinaus besteht die Option eines Mitwirkens an Studioarbeiten für Tonträger-, Hörfunk- und Fernsehaufnahmen sowie an Tourneeproduktionen. Die Bereitschaft zu längeren Auslandsaufenthalten infolge der Gastspiele außerhalb des eigenen Wohnortes zeigt sich als unbedingte Voraussetzung. Aufgrund der vielseitigen darstellerischen Fähigkeiten, die ein Musicalakteur in sich vereint, ist es durchaus möglich, dass er als Tänzer in einer Company, als Sänger oder Schauspieler an einem Theater und/oder in der Film- und Fernsehbranche verpflichtet wird. Viele Künstler sind nebenbei ebenfalls als

²⁰ Der Ausdruck „en suite“ kommt aus dem Französischen und heißt übersetzt ununterbrochen, nachfolgend. Die Bezeichnung „Serientheater“ definiert in gleicher Weise das erwähnte Theater-Betriebssystem.

²¹ Vom englischen Verb *to cast* – jemanden für eine Rolle besetzen. Die bei einem Casting oder einer sogenannten Audition ausgewählte Besetzung für eine Musicalproduktion (jedoch auch gebräuchlicher Begriff der Film- und Fernsehbranche) wird auch Cast genannt. Hierzu zählen ausschließlich die Darsteller, nicht jedoch das Orchester oder andere Theaterbeschäftigte. Vgl. hierzu: *thatsMusical, Das Musicallexikon* unter <http://www.thatsmusical.de/musicallexikon/cast.html> [Stand: 25.05.2011].

²² Vgl. Homepage des Deutschen Bühnenvereins, *Einzelne Theaterberufe: Musicaldarsteller/in* unter <http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/32.html?view=27> [Stand: 26.05.2011].

²³ Arbeitsmarktservice Österreich und Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung [Hg.], *Jobchancen Studium: Kunst* unter http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/JCS_Kunst_2009.pdf, S. 171.

Pädagogen tätig und unterrichten im privaten Bereich oder an Musik- und Tanzschulen. Näheres zur Beschäftigungsform sowie eine detaillierte Auflistung der verschiedenen Verdienstmöglichkeiten im Musicalfach unter 6.2.

4 Das Musical und seine Darsteller – ein historischer Rückblick über die Entwicklung des Berufsbildes im deutschsprachigen Raum

Betrachtet man den geschichtlichen Verlauf eines Phänomens wie des Musicalgenres, so ist es schwer, einen detaillierten Zeitpunkt festzusetzen, von dem die Entwicklung ausgegangen ist. Zieht man die vielfältigen Publikationen über die Geschichte jener Theatergattung hinzu, lässt sich jedoch der Ursprung des aus der amerikanischen Musiktheaterlandschaft geborenen Spezifikums ab Beginn des 20. Jahrhunderts verzeichnen. Seine Einflüsse und Wurzeln, die es vorwiegend aus der Operette, der Minstrel-Show²⁴ sowie dem Vaudeville²⁵ bezogen hat, reichen dabei weit in das vorige Jahrhundert zurück. Obgleich die Etablierung des Musicals hierzulande auf jene in den anglo-amerikanischen Gebieten zurückzuführen und gerade durch diese bedingt ist, werde ich mich im Folgenden lediglich auf die Entwicklung im deutschsprachigen Raum unter besonderer Beobachtung des Berufsbildes stützen. Eine wissenschaftliche Gesamtdarstellung der Geschichte

²⁴ Das Minstrel ist eine um 1820 in den Südstaaten der USA entstandene Spielform der musikalischen Bühnenshow und bildet eine Mischung aus sentimentalen Balladen, komischen Dialognummern und Tanzeinlagen. Die überwiegend weißen Darsteller trugen dabei schwarz geschminkte Gesichter, es gab jedoch auch schwarze Truppen. Bis zum Aufkommen der Vaudevilles galt es als wichtiger Teil amerikanischer Populär-Kultur. Vgl. Henning Rischbieter [Hg.], *Theater-Lexikon* (Zürich/Schwäbisch Hall: Orell Füssli, 1983), S. 900f.

²⁵ Der Begriff „Vaudeville“ geht ursprünglich auf ein volkstümliches Lied aus der nordfranzösischen Region Val de Vire zurück. Ab dem 18. Jahrhundert entwickelte es sich mehr und mehr zu einer leichten musikalischen Komödie mit populären Spott- und Trinkliedern, die vom Publikum oftmals mitgesungen wurden. In Wien trug es in den 1940er Jahren indirekt zum Verfall des Volkstheaters bei, war jedoch auch eine Wurzel der Opéra comique und der Operette. Zur selben Zeit bezeichnete der Begriff in den USA ein Variété-Theater, dessen Programm aus Rollen-Liedern zusammen mit Sketchen und anderen Variété-Nummern bestand. Heutzutage ist das Vaudeville allgemein als Gesangsposse bekannt, im anglo-amerikanischen Raum gleichbedeutend mit dem Kabarett. Vgl. Jochanan Ch. Trilse-Finkelstein und Klaus Hammer [Hg.], *Lexikon Theater International* (Berlin: Henschel, 1995), S. 946.

dieses künstlerischen Unterhaltungsgenres ist im Rahmen dieser Arbeit jedoch nur in einem begrenzten Umfang möglich.²⁶

Eine fundierte empirische Aufarbeitung der Musical- und Berufsentwicklung sowie die Auswertung der dazugehörigen Quellen wird angesichts der Tatsache, dass es lediglich einen geringen Umfang an geeigneter deutscher Fachliteratur zu dieser Thematik gibt, erschwert. Hierbei sei Wolfgang Jansen, Theaterwissenschaftler und Experte auf dem Gebiet des unterhaltenden Musiktheaters, zu erwähnen, der als einer der wenigen mit seinen zahlreichen Publikationen über das Musical einen entscheidenden Beitrag in den letzten zwanzig Jahren leisten konnte. Seine Abhandlung aus dem Jahr 2008 über die Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater bildet daher eine wichtige Grundlage für die nachfolgende Bearbeitung des Gliederungspunktes.

Der Einzug des Musicals ins Repertoire deutschsprachiger Theaterbühnen bis hin zu dessen vollständiger Anerkennung als eigenständiges Genus erstreckte sich über eine Zeitspanne von mehr als zwei Jahrzehnten. Dabei folgte die Herausbildung dieser Bühnengattung der entsprechenden Theaterstruktur und individuellen Historie der einzelnen Länder, wobei es in Deutschland, Österreich und der Schweiz daher zu kleinen Abweichungen und Verschiebungen in der zeitlichen Entwicklung kam. Einhergehend jedoch mit der gängigen Theaterpraxis in diesen drei Ländern, die sich in der Regel durch ein ähnliches Repertoire auszeichnete, werde ich im Folgenden den deutschsprachigen Bereich als gemeinsamen Rezeptionsraum betrachten, im Zuge dessen aber stets auf die etwaigen Gebietsunterschiede eingehen.

4.1 Genese des Musicals im deutschen Sprachraum

Die Schweiz definierte ab den vierziger Jahren den groben Anfang des zeitlichen Maßstabes und war in der Auftaktphase des Musical um 1945 insofern tonangebend, da sie sich anders als in Deutschland und Österreich, wo die Unterhaltungsindustrie

²⁶ Im Literaturverzeichnis sind einige Bücher vermerkt, die jene geschichtliche Komponente des amerikanischen Musicals detailliert aufzeichnen und somit einen guten Überblick über dessen Entstehung und weitere Entwicklung geben.

während des Zweiten Weltkrieges stagnierte, bereits dem neuen Genre annehmen konnte und damit zum Türöffner wie auch Probemarkt gedieh, so Daniel Fischer in seiner Abhandlung über das Schweizer Musicalgeschehen.²⁷ Den Beginn machte *Porgy and Bess* 1945 in Zürich, eine Art Musicaloper, die trotz ihrer Handlung – geschildert wird die Liebesgeschichte zweier Afroamerikaner in der Schwarzensiedlung namens Catfish Row – mit ausschließlich weißen (aber schwarz geschminkten) Sängern besetzt wurde.²⁸ Es folgten einige weitere Musicals auführungen, die jedoch aufgrund ihres mangelnden Erfolges in der vorliegenden Arbeit keine nähere Beachtung finden. Überhaupt konnte die Schweiz lediglich mit einem Werk namens *Feuerwerk* einen entscheidenden Beitrag zur Herausbildung des westeuropäischen Musicals leisten und das auch nur außerhalb des Landes. Obschon das vom Schweizer Paul Burkhard komponierte Lustspiel bereits 1939 unter dem Originaltitel *Der schwarze Hecht* im Zürcher Schauspielhaus Premiere hatte, zeigte sich der Erfolg erst durch die modifizierte hochdeutsche Fassung 1950 am Theater am Gärtnerplatz in München.²⁹ Jene Exportproduktion „wäre der Vergessenheit anheimgefallen“, so Helmut Bez, „wenn da nicht Revueregisseur Erik Charell den musicalhaften Anstrich gegeben hätte“.³⁰ Danach konnte sich das Musical als erste Schweizer Langzeit-Produktion auch in weiteren Städten der Schweiz behaupten und wird heutzutage als erster Versuch einer deutschen Musickreation angesehen. Paul Burkhard's zweite Musickomposition *Die kleine Niederdorf-Oper*, die vom Titel her zwar auf einen oper- oder operettenhaften Charakter verweisen könnte, jedoch typische Elemente des Musicals beinhaltete, kam 1951 ebenfalls im Zürcher Schauspielhaus mit Ruedi Walter, einem überaus bekannten und beim Publikum beliebten Volksschauspieler in der Hauptrolle, zur Aufführung. An den Erfolg von *Feuerwerk* konnte dieses Stück jedoch nicht anknüpfen.

²⁷ Vgl. Daniel Fischer, „Schweizer Musical, wie es begann – Teil 2“, in: *imScheinwerfer* unter http://www.imscheinwerfer.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=110:schweizer-musical-wie-es-begann-teil-2&catid=36:musicalberichte&Itemid=57 [Stand: 19.08.2011].

²⁸ Vgl. Wolfgang Jansen, „Das Musical kommt nach Deutschland: Zur Rezeption des populären amerikanischen Musiktheaters im deutschsprachigen Feuilleton der fünfziger Jahre“, in: Christiane Schlöte und Peter Zenzinger [Hg.], *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama*, S. 236.

²⁹ Vgl. Daniel Fischer, „Schweizer Musical, wie es begann – Teil 2“, in: *imScheinwerfer* unter http://www.imscheinwerfer.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=110:schweizer-musical-wie-es-begann-teil-2&catid=36:musicalberichte&Itemid=57.

³⁰ Helmut Bez, Jürgen Degenhardt und H. P. Hofmann, *Musical: Geschichte und Werke* (Berlin: VEB Lied der Zeit/Musikverlag, 1981), S. 75.

In den deutschsprachigen Nachbarländern konnte das Musical nach dem amerikanischen Vorbild seinen Siegeszug erst mit Ende des Nationalsozialismus antreten. Stephan Pflicht gibt einen guten Überblick über die Anfänge und beschreibt diese wie folgt:

„Nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs ergab sich für den deutschsprachigen Raum, der mit Ausnahme der Schweiz über ein Jahrzehnt von allen wichtigen internationalen Kulturentwicklungen abgeschnitten war, ein umfassender Nachholbedarf. [...] Jazz und moderne Tanz- und Unterhaltungsmusik eroberten rasch das deutsche Publikum. [...] Auf dem Gebiet des Theaters wurde dieser Nachholbedarf zunächst vor allem von der Sprechbühne gedeckt. Im Musiktheater, das seit den dreißiger Jahren gewaltsam von allen internationalen Entwicklungstendenzen isoliert war, setzten Neuorientierungen und Neuentwicklungen später, dann aber um so nachhaltiger ein. Dabei wurde das deutsche Publikum mit Novitäten konfrontiert, die im Grunde gar nicht so neu waren, sondern mit denen sich das deutsche Musiktheater in den zwanziger Jahren schon einmal fruchtbar auseinandergesetzt hatte und deren kontinuierliche Weiterentwicklung uns über ein Jahrzehnt lang vorenthalten worden war. Das gilt auch für den amerikanischen Musikfilm und für das klassische und moderne amerikanische Musical. Um diesen Nachholbedarf auszugleichen und ein Anknüpfen an die internationale Entwicklung zu ermöglichen, haben sich vor allem das Bayerische Staatstheater am Gärtnerplatz in München, die Wiener Volksoper, dann auch das Theater an der Wien, das Berliner Theater des Westens, das Hamburger Operettenhaus, das Deutsche Theater in München und bald auch andere Bühnen mit vielen deutschsprachigen Erstaufführungen und vorbildlichen Produktionen amerikanischer Musicals große Verdienste erworben. Damit wurde einem breiten Publikum das amerikanische Musical-Repertoire nahegebracht und eine deutsche Eigenentwicklung vorbereitet [...]“.³¹

Die Vorreiter jener Musicalstücke im deutschsprachigen Raum bildeten unter anderem Bertholt Brechts *Dreigroschenoper*, das Singspiel *Im weißen Rößl* (dieses wurde in England und Amerika bereits unter dem Begriff „Musical“ verzeichnet) sowie weitere Operetten und Musicalopern, die schon in den goldenen Zwanzigern als erste Mischformen galten.³² Die Berufsbezeichnung des Musicaldarstellers war sowohl in den Ursprungsländern jener Gattung als auch hierzulande hingegen noch ein Fremdwort. Dementsprechend wurden vorzugsweise Schauspieler oder Tänzer für Musicalproduktionen- und filme besetzt. Dass diese oftmals den musikalischen Anforderungen nicht gerecht werden konnten, zeigt sich am frühen Beispiel der Uraufführung *Lady, Be good!* von 1924 am New Yorker Broadway, in der die Geschwister Fred und Adele Astaire in den Hauptrollen zu sehen waren. Um die

³¹ Stephan Pflicht, *Musical Führer* (München: Wilhelm Goldmann, 1980), S. 7f.

³² Vgl. Günther Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals* (Wiesbaden: F. Englisch, 1981), S. 14, 18.

begrenzten gesanglichen Möglichkeiten der beiden Protagonisten zu vertuschen, war Ideenreichtum von Komponist George Gershwin gefragt.

„Obwohl die stimmlichen Qualitäten der Geschwister deutlich hinter ihren tänzerischen zurückblieben, geriet das der Show nicht zum Nachteil. Komponist Gershwin hatte seine Melodien geschickt und dem Gesangsvermögen der Astaires entsprechend arrangiert.“³³

Er machte somit die Not zur Tugend und komponierte sehr leichte Melodie- und Gesangsparts, „über die der Text hinweggemogelt werden konnte“.³⁴ „Astaires beiläufiger Sprechgesang entsprach eher als ein operettenhaftes Timbre der Modernität und Leichtigkeit der jazzigen Musik und sollte Schule machen“, so Rüdiger Bering über die Außergewöhnlichkeit jener neuen Form des Gesangs.³⁵ Auf diese Weise erschuf Gershwin den sogenannten Sprechgesang, der dadurch in Mode kam und als spezifisches Element Einzug im Musical fand.³⁶

Überhaupt wurde es zur üblichen Praxis, dass die Komponisten und Songwriter erst die jeweiligen Stars, die für das Broadway Showbusiness damals wie auch heute noch von wesentlicher Bedeutung für den Erfolg des Musicals waren, für die Produktion aussuchten und auf deren stimmliche und darstellerische Qualitäten hin dann die Lieder komponierten.³⁷ Es zeigte sich jedoch im Laufe der Entwicklung des amerikanischen Musicals – hauptsächlich bereits an seinem Vorgänger, der Vaudeville- Show jener Zeit, dass Allroundtalente immer mehr gefragt waren. Besonders in der goldenen Periode der vierziger Jahre kamen davon mehr und mehr zum Vorschein. Die „ungewöhnliche Personalunion von Tänzer und Sänger“, wie Helmut Bez die Verschmelzung der darstellerischen Ausdruckweisen in der Person des Musicalakteurs beschreibt, konnte man unter anderem bei Josephine Baker, Gene Kelly sowie weiteren amerikanischen Showgrößen bewundern, die auch über die nationalen Grenzen hinaus großen Bekanntheitsgrad erlangten.³⁸ Waren die ersten Musicalstars in den USA weitgehend tänzerisch veranlagt wie Fred Astaire und seine Spielpartnerin Ginger Rogers, so wurden ab den fünfziger Jahren doch

³³ Joachim Sonderhoff und Peter Weck, *Musical: Geschichte, Produktionen, Erfolge* (Braunschweig: Westermann, 1986), S. 161.

³⁴ Ebd., S. 47.

³⁵ Rüdiger Bering, *Musical*, DuMont Schnellkurs (Köln: DuMont, 1997), S. 45f.

³⁶ Vgl. Joachim Sonderhoff und Peter Weck, *Musical*, S. 47.

³⁷ Die Seele einer erfolgreichen Musicalproduktion war in der Regel das sogenannte *beautiful-* oder *American Girl*, der weibliche Star ohne den die späteren Musicals nur schwer auskommen konnten. Vgl. hierzu: Joachim Sonderhoff und Peter Weck, *Musical*, S. 43.

³⁸ Helmut Bez, Jürgen Degenhardt und H. P. Hofmann, *Musical: Geschichte und Werke*, S. 28.

vorzugsweise gute Sänger – man denke an Julie Andrews in ihrer Paraderolle der Eliza Doolittle, Ethel Merman, Barbra Streisand, Robert Goulet und später Liza Minnelli – für die Hauptrollen in den Broadwayproduktionen gewählt. Hintergrund dafür waren mitunter die anspruchsvolleren Musikkompositionen, die zunehmend mehr professionelle Stimmen forderten.

Im deutschsprachigen Raum wurden vor allem in den 50- und 60er Jahren die entsprechenden Weichen für das Aufkommen und die vollständige Anerkennung jener musikalischen Theatergattung gestellt. Obwohl sich mit den anfänglichen Werken stets die Frage der Zugehörigkeit zum Genus Musical stellte, da die Musical Plays jener Periode sich vorerst noch sehr an der Operette orientierten – man denke an die Stücke von George Gershwin und Kurt Weill, verhalfen besonders diese Mischformen dem Genre Einzug in deutschsprachige Theaterhäuser. Die Situation gestaltete sich jedoch diffiziler als am New Yorker Broadway und am Londoner West End, nicht zuletzt durch das Fehlen der geeigneten Allrounddarsteller, und so mussten viele Einschränkungen hinsichtlich der nach heutigen Gesetzmäßigkeiten erforderlichen Erwartungshaltungen im Musical an die Interpreten gemacht werden.

1951 brachte das Staatstheater Kassel mit Kurt Weills *Das verlorene Lied* (besser bekannt unter dem Titel *Lady in the Dark*) eine der ersten europäischen Musicalaufführungen³⁹ auf deutsche Bühnen.⁴⁰ Die Hauptrolle der Liza stellte dabei eminente schauspielerische und gesangliche Ansprüche, wie *Die Zeit* damals kommentierte, konnte aber durch die tschechisch-schwedische Sängerin Vera Savotti-Ström, die eigens als Gast am Kasseler Theater für die Inszenierung engagiert war, „künstlerisch glänzend“ bewältigt werden.⁴¹ Der Norm entsprach es jedoch in der Regel nicht, Gäste fern des jeweiligen Theaterensembles einzustellen, und so versuchte man, mit dem künstlerischen Personal der Spielstätten die Musicalproduktionen zu besetzen. Das dementsprechende darstellerische Know-how fehlte jedoch den meisten Ensemblemitgliedern. Dennoch konnte 1955 ein weiterer

³⁹ Die vorangegangenen Kompositionen Weills wie *Knickerbocker Holiday* und *Down in the Valley* kamen bereits Ende der 40er Jahre zur deutschsprachigen Aufführung, wurden jedoch aufgrund ihres operettenhaften Anklanges sowie ihrer nur mäßig regionalen Beachtung noch nicht unter dem Begriff „Musical“ verzeichnet und daher auch von den Kritikern nicht in Zusammenhang mit einer generellen Zukunftsbestimmung für das unterhaltende Musiktheater bewertet. Etwas irritiert zeigte man sich durchaus auch bei der Einordnung von *Lady in the Dark* in die bestehenden Gattungsschemata.

⁴⁰ Vgl. Dirk Böttger, *Das musikalische Theater: Oper, Operette, Musical* (Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler, 2002), S. 711.

⁴¹ Werner Schwier, „Komponierte Neurose“, in: *Die Zeit* (Nr. 23, 1951), S. 3 unter *Zeit online* <http://pdfarchiv.zeit.de/1951/23/komponierte-neurose.pdf> [Stand: 20.08.2011].

wichtiger Schritt – Feuilletons definierten es als „theaterhistorisches Ereignis“⁴² – in der Periode des Musicalaufkommens gemacht werden mit: *Kiss me Kate*, einer Musicalversion von Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung* im Frankfurter Börsensaal. In den Hauptrollen waren Lola Müthel und Hansgeorg Laubenthal zu sehen, die beide im Schauspielfach an den Berliner Bühnen und auch in Frankfurt tätig waren. Diese Tatsache machte sich wiederum in der Ausgestaltung der Rolle bemerkbar, der damaligen Presse nach zu urteilen:

„Sie bewältigten die Rollenanforderungen durchweg zur Zufriedenheit des Publikums, wenn auch das Fehlen von qualifizierten Allround-Darstellern, die gleichermaßen die Ansprüche an Spiel, Tanz und Gesang einzulösen verstanden, unübersehbar war.“⁴³

Auch die Aufführungskritik zu *The Pajama Game*, das 1957 im Wiesbadener Staatstheater unter der Mitwirkung von zahlreichen Opernsängern stattfand, beinhaltete dieselben Beanstandungen. Die Sänger „wich[en] weitgehend in das Operettenhafte aus“⁴⁴ – wie es die *Hessischen Nachrichten* zitierten – und vermochten nicht, die charakteristischen Eigenheiten dieses Stückes umzusetzen. Die ungewohnten spezifischen Ansprüche des Genres an die Künstler und das Orchester konnten somit laut Wolfgang Jansen nur bedingt im Rahmen des vorherrschenden Repertoire- und Ensembletheaters erfüllt werden.⁴⁵ Das Problem lag dabei hauptsächlich in der strukturellen Organisation der Theater.

„Musicaldarsteller im eigenen Sinne gab es im deutschsprachigen Theater noch nicht. Vielmehr war man stolz auf das Spezialistentum von Sängern, Tänzern, Schauspielern und Chor. Mit dieser Sparteninteilung, die in den entsprechenden Arbeitsverträgen festgeschrieben wurde, konnte das bisherige Repertoire von Oper, Operette, Schauspiel und Tanz ausreichend abgedeckt werden. Zwischenformen, wie sie noch in den zwanziger Jahren bestanden hatten, ließ das überwiegend öffentlich finanzierte Theatersystem nur noch mit großen Schwierigkeiten zu.“⁴⁶

Durch die hauseigenen Theaterensembles wurden somit keine genügend ausgebildeten Kräfte mit dem erforderlichen künstlerischen Ingenium für jene Musicalproduktionen gestellt. Beziehungsweise ließ eben jenes „Kasten-System der

⁴² Kritik in der *Abendpost* vom 22. November 1955 zitiert nach Wolfgang Jansen, *Cats & Co.: Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater* (Berlin: Henschel, 2008), S. 24.

⁴³ Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 24.

⁴⁴ Kritik in *Hessische Nachrichten* vom 10.1.1957 zitiert nach ebd., S. 36.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 36.

⁴⁶ Ebd., S. 36.

Gattungs- und Rollen-spezialisierung unserer Opern- und Operetten-Spielkörper (ließ) die für das Musical unerläßliche komödiantische Spielfreude, die mit höchster Präzision verknüpft sein muß, verkümmern“, wie Siegfried Schmidt-Joos in seinem Buch von 1965 diesbezüglich Stellung nimmt.⁴⁷

Die daraus folgernde Notwendigkeit eines Entwurfes entsprechender Ausbeziehungsweise Weiterbildungsangebote für Darsteller, um deren jeweilige Fertigkeiten in den drei Disziplinen zu schulen, wurde trotzdem nicht durchgesetzt. Hierzu trägt wohl der Umstand bei, dass die neue, eigenständige Musiktheatergattung als ein Gut der amerikanischen, kommerziellen Unterhaltungsindustrie⁴⁸ schien und das vorherrschende Amerikabild jener Zeit stets zwischen „Bewunderung und Geringschätzung“ oszillierte.⁴⁹ Vor allem das deutsche und Wiener Publikum hegte eine „gern beschworene(n) Reserviertheit [...] gegenüber spezifisch amerikanischen Sujets“, die letztendlich auch mitbegründend war für die zeitliche Verzögerung der Musicalerfolge, welche in den USA und Großbritannien bis dahin bereits erzielt wurden.⁵⁰ Obschon die Systemfrage nach einer veränderten Form des Theaterbetriebes und der Besetzungspraxis für diese Produktionen im deutschsprachigen Raum aufkam, die praktische Umsetzung, die sich im Aufbau von staatlich und privaten Musicalschiulen verstand, sollte sich erst in den späten achtziger Jahren realisieren.⁵¹ Bis dahin gab man sich mit dem Gedanken zufrieden, dass man den amerikanischen Ansprüchen nicht gerecht werden konnte und brachte demzufolge nur wenig Ehrgeiz und die notwendigen Anstrengungen auf, geeignete Künstler in Form von sogenannten Auditions zu casten.⁵² Dennoch wurde die Erfolgswelle in den Ursprungsländern jenes Genres verfolgt und darauf mit entsprechenden Produktionen in Deutschland, der Schweiz und der österreichischen Hauptstadt reagiert – die Theaterhäuser wollten offenbar an der Serie von Musicalerfolgen teilhaben und konnten sich folglich dem Siegeszug einiger Meisterwerke nicht entziehen. Das Konzept ging auf und so wurde *Kiss me Kate* trotz der Besetzung der Rollen mit Bühnenakteuren aus dem klassischen Theaterensemble sowohl am Frankfurter Theater (1955), im Basler Stadttheater

⁴⁷ Siegfried Schmidt-Joos, *Das Musical*, S. 61.

⁴⁸ In der Fachsprache hat sich hierfür der Ausdruck „Showbusiness“ durchgesetzt, der den wirtschaftlich orientierten Charakter – insbesondere der amerikanischen Musicalbranche – stark hervorhebt.

⁴⁹ Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 37.

⁵⁰ Hubert Wildbühler, *Musical Know-How: Das Handbuch und Kontaktforum der Musicalszenen* (Passau: Musicalarchiv Wildbühler, 1995), S. 83.

⁵¹ Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 36f.

⁵² Ebd., S. 37.

(1955) als auch an der Wiener Volksoper, wo es 1956 als erste Musicalpremiere in Österreich gefeiert wurde, zum Meilenstein für die weitere Musicalentwicklung im deutschsprachigen Raum.

Die vollständige Anerkennung der musikalischen Theatergattung in Deutschland wurde jedoch nicht mit *Kiss me Kate*, sondern aufgrund des Welt- und Kassenerfolges von *My fair Lady* – einer Adaption von George Bernard Shaws Komödie *Pygmalion*, die 1913 am Wiener Burgtheater uraufgeführt und damals schon sehr erfolgreich wurde – erzielt. 1961 feierte es als erstes privatwirtschaftlich produziertes Musical im Theater des Westens Berlin seine Erstaufführung im deutschsprachigen Theaterraum und sollte hier bis zu 641 Mal über die Bühne gehen, bevor es in Hamburg, Frankfurt, München und Wien auf Tournee ging.⁵³ Friedrich Luft begeisterte sich in der *Welt* über das Berliner Musicalereignis:

„Das ist so perfid schön, das überdreht das optische Wohlgefallen so perfekt, daß da die volle Wonne des Musicals aufschlägt. Eine gezielte Orgie des eleganten Schönen, hergestellt aus Bild, Kostüm, Bewegung, Tanz, Lied und Dialog. Ähnliches hat man in dieser Sphäre hier nie gesehen.“⁵⁴

Die bis dahin noch neue und teils befremdende Theaterspezies wurde quasi über Nacht ausschließlich mit diesem einzigen Werk gleichgesetzt.⁵⁵ Wenngleich *Kiss me Kate* als „Initialzündung“⁵⁶ anzusehen war, brach *My fair Lady* den Bann und sollte von da an das Musical als festen Bestandteil des Repertoires auf den Spielplänen deutschsprachiger Theater etablieren.⁵⁷ Doch auch hierfür war die Auswahl der passenden Besetzung eine Herausforderung oder wie *Der Spiegel* in seiner damaligen Stückkritik den Berliner Theaterdirektor Hans Wölffer zitierte: „Eine Heidenarbeit...wer kann schon gut spielen, gut singen, gut aussehen – und sich dann noch fast für ein Jahr fest verpflichten lassen? [...]“.⁵⁸ Die Wahl für die Partie der Eliza fiel schließlich auf die deutsche Schauspielerin und Sängerin Karin Hübner, die von da an in fast 1.000 Produktionen mitwirkte und zum ersten großen Musicalstar der Bundesrepublik avancierte.

⁵³ Vgl. Siegfried Schmidt-Joos, *Das Musical*, S. 8.

⁵⁴ Kritik von Friedrich Luft in der *Welt* zitiert nach Siegfried Schmidt-Joos, *Das Musical*, S. 7.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 11.

⁵⁶ Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 40.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Unbekannter Verfasser, „Theater: Musical: Pygmalions Erben“, in: *Der Spiegel* (Heft 45, 1961), S. 88 unter *Spiegel Online* <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43367235.html> [Stand: 20.08.2011].

4.2 Wien: Geburtsstätte des österreichischen Musicals

Zur Wiege des österreichischen Musicals wurde die Hauptstadt Wien. Marcel Prawy – seinen eigentlichen Nachnamen Frydmann ließ er in seiner Exilzeit während des 2. Weltkrieges in den Vereinigten Staaten ändern – sei hier besonders zu erwähnen, da sein enthusiastischer, leidenschaftlicher Tatendrang hauptverantwortlich für die Etablierung des Genres im österreichischen Raum war. Nachdem der gebürtige Österreicher als Angehöriger der amerikanischen Besatzungsmacht aus den USA zurückkam – dort hatte er das Musical in seiner Hochkonjunktur miterleben dürfen – begann er im Kosmos Theater in Wien mit der Produktion einiger kleinerer Bühnenshows mit amerikanischen Sängern und sollte dann als späterer Chefdramaturg an der Wiener Volksoper sein Werben für das amerikanische Unterhaltungstheater erfolgreich fortsetzen.⁵⁹ „Es bedurfte sowohl einer innigen Vertrautheit mit der Unterhaltungsmusik der alten Welt (Prawy delectierte sich ja an Tauber-Schlagern und Operettennovitäten ebenso wie an Wagners *Ring des Nibelungen* oder der *Frau ohne Schatten*) als auch einer Aufgeschlossenheit gegenüber dem Neuen und ‚Fremden‘, um die Pioniertat vollbringen zu können“⁶⁰, so Christoph Wagner-Trenkwitz über Prawys Kompetenzen. Unter seiner Leitung wurden neben dem Gassenhauer *Kiss me Kate*⁶¹ und den deutschsprachigen Erstaufführungen klassisch traditioneller Musicals wie *Annie get your gun* (1957) und *West Side Story* (1968) auch bis dahin eher unbekannte Stücke im deutschen Sprachraum wie *Wonderful Town* (1956) von Leonard Bernstein zur Aufführung gebracht.⁶² Letzteres sollte seinen Ursprungsort New York als Titelrolle beinhalten, was zu Schwierigkeiten sowohl in der Übertragung der jeweiligen Stadtszenarien auf die Volksopernbühne als auch der amerikanischen Texte ins Deutsche führte und dementsprechend den Beifall vom vorangegangenen *Kiss me Kate* nicht überbieten

⁵⁹ Vgl. Wolfgang Jansen, „Das Musical kommt nach Deutschland: Zur Rezeption des populären amerikanischen Musiktheaters im deutschsprachigen Feuilleton der fünfziger Jahre“, in: Christiane Schlöte und Peter Zenzinger [Hg.], *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama*, S. 236.

⁶⁰ Christoph Wagner-Trenkwitz, „*Es grünt so grün...: Musicals an der Wiener Volksoper* (Wien: Amalthea, 2007), S. 10.

⁶¹ Prawy fungierte hierfür als Motor der Produktion, war Initiator, Produzent, Promoter, lieferte die deutsche Übersetzung und übernahm sogar die Bühneneinrichtung. Vgl. auch Martina Pelz, „Historischer Abriss der Entwicklung des Musicals in Wien – dargestellt am Beispiel von Volksoper, Theater an der Wien und Raimundtheater“, Diplomarbeit (Wien: Universität Wien, Fakultät für Grund- und Integrativwissenschaften, 1995), S. 31.

⁶² Zu diesen genannten Werken steuerte Marcel Prawy auch die deutsche Übersetzung bei.

konnte.⁶³ Das gelang im Übrigen nur *My fair Lady*, das ab 1979 im Theater an der Währinger Straße spielte. Obwohl sich die Begeisterung in Wien für das Musical als neuer Kulturimport anfangs in Grenzen hielt und konservative Kreise gar einen Gegenangriff zur Rettung der altbewährten Operette, dem Inbegriff der österreichischen Musiktheatertradition, entfachten⁶⁴, war der Durchbruch dieser Gattung nicht mehr aufzuhalten – Prawy sei Dank.⁶⁵

In Bezug auf die jeweilige Besetzung der Musicals setzte der Dramaturg auf die Mischung von Wiener Publikumsbeliebten und speziell ausgewählten Gastsängern (meistens aus dem Ausland). Als „unermüdliche[r] Spürhund in internationalen Vorsingen“⁶⁶, wie ihn Wagner-Trenkwitz charakterisiert, fand er stets die passenden Darsteller für noch so schwer besetzbare Rollen. Die entsprechenden Tanzpassagen wurden dahingegen vom Ballettensemble der Wiener Volksoper übernommen.

Obgleich das Musicalgenre seine Geburt an der Wiener Volksoper erlebte, erfuhr es die nationale und internationale Anerkennung erst durch seine Erfolgsgeschichte am Theater an der Wien. Die Volksoper selbst bietet bis heute nach wie vor ein buntes Spektrum aus meist traditionellen Musicals neben dem gängigen Repertoire an Opern, Operetten und Balletten.

Zur weiteren Spielstätte für Musicals entwickelte sich das Theater an der Wien, das langfristig über eine der wichtigsten Musicalbühnen im europäischen Raum verfügte. Nach erfolgreichen 112 Vorstellungen der Berliner Gastproduktion *My fair Lady* ab 1963 förderte Rolf Kutschera, Direktor des Theaters seit 1965, die Inszenierung weiterer Musicals.⁶⁷ Das erste Stück unter seiner Leitung und damit der Beginn der Musicalerfolgsgeschichte war *Wie man was wird im Leben, ohne sich anzustrengen* mit der Musik von Frank Loesser. Man holte die Big Band von Johannes Fehring –

⁶³ Vgl. Christoph Wagner-Trenkwitz, „Es grünt so grün...“: *Musicals an der Wiener Volksoper* (Wien: Amalthea, 2007), S. 34, 41.

⁶⁴ Die österreichische Tageszeitung *Neues Österreich* beispielsweise machte in ihrer Kritik zur Erstaufführung von *Wonderful Town* ihre Opposition gegenüber dem neuen Genre sehr deutlich: „Wir bekennen, der Gattung des Musicals ablehnend gegenüberzustehen, weil sie völlig landfremd, unwienerisch und musikalisch minderwertig ist. Aber wenn die Volksoper ihrem Namen und ihrer Mission treu bleiben will, muss sie, was heuer viel zu wenig geschah, auch Spieloper, Singspiel und klassische Operette sorgfältig pflegen. Die Österreicher sind tolerant, und wir wollen kein Komitee zur Bekämpfung, ‚unösterreichischer Aktivität‘. Aber der Import amerikanischer Surplusgüter darf die bodenständige Kunst nicht in den Hintergrund drängen. Rezension in *Neues Österreich* vom 11. November 1956 zitiert nach Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 30.

⁶⁵ Vgl. Wolfgang Jansen, „Das Musical kommt nach Deutschland“, S. 241.

⁶⁶ Christoph Wagner-Trenkwitz, „Es grünt so grün...“: *Musicals an der Wiener Volksoper*, S. 69.

⁶⁷ Vgl. Tadeusz Krzeszowiak, *Theater an der Wien: Seine Technik und Geschichte 1801-2001* (Wien: Böhlau, 2002), S. 183.

eine der besten europäischen zu dieser Zeit – ans Theater und engagierte für die tänzerische Umsetzung eigens das Prager Studio-Ballett⁶⁸, denn auch in der österreichischen Hauptstadt stellte die Problematik der passenden Besetzung ein kaum überwindbares Hindernis dar. In den darauffolgenden Jahren sollten weitere Musicalaufführungen folgen, unter anderem *Irma la Douce* und *Der König und ich*. Rolf Kutschera gelang es, dem Wiener Publikum die Freude und Unterhaltungslust am neuen Genre beizubringen, und er landete – abgesehen von dem Wiener Musical *Polterabend* – sowohl mit *Der Mann von la Mancha* als auch mit *Hello Dolly* (beide in deutscher Bearbeitung von Robert Gilbert, 1968) einen absoluten Erfolg. Letzteres sollte vor allem auch durch Marika Rökk's Verkörperung der Heiratsvermittlerin in die Herzen und Köpfe der Zuschauer eingehen und 163 Mal gespielt werden – ihre Perfektion zeigte sich in der darstellerischen sowie sängerisch-tänzerischen Umsetzung.⁶⁹ Die 60er Jahre brachten eine Serie von weiteren Musicalerfolgen in das Theater nahe des berühmten Wiener Naschmarktes. Ein Stück folgte dem anderen, wobei meist reine Schauspieler oder Sänger, vorzugsweise aber bekannte Größen wie Johannes Heesters, Josef Meinrad, Harald Juhnke, Marika Rökk und weitere für die Hauptpartien eingesetzt wurden und das hauseigene Ballettensemble die anspruchsvolleren Choreographien übernahm. Im Gegensatz zu der Besetzungspraxis von Marcel Prawy setzte Kutschera sein Vertrauen hauptsächlich auf einheimische Kräfte, die, um der Sprachverständlichkeit des Genres nachzukommen, vorzüglich aus dem Schauspielfach kamen. „Opernsänger, wie sie die Volksoper bei ihren Musicalinszenierungen bevorzugte, erhielten bei ihm vergleichsweise selten Engagements“.⁷⁰

Die bis 1972 gezeigten Werke waren überwiegend amerikanische Produktionen, die ihre Uraufführung am Broadway gefeiert hatten. Erste Eigenproduktion dieser Gattung bot Kutschera mit *Helden*, *Helden* für die Udo Jürgens die Musik komponierte. Die Kritiken zeigten unterschiedliche Resonanz, was Kutschera jedoch nicht entmutigte, von da an weitere Eigenproduktionen sowie auch weniger bekannte Stücke aus dem europäischen Raum auf die Bühne zu bringen.⁷¹

Rückblickend brachten die 70er Jahre-Musicals eine Welle von Hochs und Tiefs an das Theater an der Wien. Überraschend durchwachsen war dabei 1973 die

⁶⁸ Vgl. Martina Elisabeth Gruber, „Die Vereinigten Bühnen Wien und ihre Musicalproduktionen“, Dissertation (Wien: Institut für Musikwissenschaft, 2010), S. 62.

⁶⁹ Vgl. Tadeusz Krzeszowiak, *Theater an der Wien*, S. 185.

⁷⁰ Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 58.

⁷¹ Vgl. Tadeusz Krzeszowiak, *Theater an der Wien*, S. 188f.

Inszenierung von dem allgemein bereits bekannten Standardwerk *Kiss me Kate*. Das Stück, das 14 Jahre davor an der Volksoper mit großem Erfolg aufgenommen wurde, sollte hier letztendlich nur 77 Mal gespielt werden. Eine große Publikumsnachfrage war lediglich drei Werken vergönnt, darunter *Gigi* (1974) mit den bekannten Wiener Bühnen-Persönlichkeiten, das hauseigene Musical *Die Gräfin vom Naschmarkt* (1978), in dem die bereits 65-jährige Marika Röck die Titelrolle verkörperte, und *Chicago* (1979), eine Produktion, die samt Ausstattung, Choreographie und Inszenierung aus dem Hamburger Thalia Theater geholt wurde.⁷²

4.3 Deutsche und Schweizer Entwicklungen in den 70er Jahren

Im Gegensatz zu den zwei beschriebenen Theaterstätten in Wien, die das Zentrum für die gesamte österreichische Musical-Bewegung waren, gab es in der Bundesrepublik Deutschland mehrere Theaterhäuser, die während der 70er Jahre ihr Augenmerk verstärkt auf das Musical-Repertoire richteten. Diese Diplomarbeit beschränkt sich auf die drei wichtigsten mit Bezug auf deren Direktoren.

Unter den Verantwortlichen war u.a. Karl Vibach, Intendant des Theaters in Lübeck, der sich während dieses Jahrzehnts den Ruf erwarb „die ambitionierteste Spielstätte für Musical in der Bundesrepublik zu leiten“, so Jansen.⁷³ Sein Engagement zeichnete sich vor allem durch seine Risikobereitschaft aus, zahlreiche Erstaufführungen auf die Lübecker Bühne zu bringen, zumeist auch unter seiner Regie und speziell auf die Möglichkeiten des Hauses abgestimmt. Sowohl sein Gespür für das Publikum als auch seine Gewandtheit im Musical-Repertoire brachten ihm dann 1978 die Leitung des Theater des Westens in Berlin ein, wo er einzig mit der deutschsprachigen Erstaufführung von *A Chorus Line* 1980 für Furore sorgen konnte. Die Inszenierung war die Originalfassung vom Broadway und behandelte erstmals die Thematik über das Berufsbild Musicaldarsteller. Dass unter den Bühnenakteuren nur eine minimale Anzahl an deutschsprachigen Mitwirkenden zu finden war, ging erneut auf die unzureichende Symbiose der drei darstellerischen

⁷² Vgl. Tadeusz Krzeszowiak, *Theater an der Wien*, S. 189-191 und Martina Elisabeth Gruber, „Die Vereinigten Bühnen Wien und ihre Musicalproduktionen“, S. 67.

⁷³ Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 113.

Elemente in einer Person unter den deutschen Künstlern zurück. Eine vollkommen zufriedenstellende Lösung konnte jedoch auch die aus aller Welt zusammengesuchte Besetzung aufgrund der fehlenden Deutschkenntnisse nicht bieten. Für Vibach bedeuteten die eher unfruchtbaren Berliner Jahre das Ende seines Erfolgszuges.⁷⁴

Sein Nachfolger Helmut Baumann sei hier kurz zu erwähnen, der sich ebenfalls bereits in den 70er Jahren um die Vorantreibung des Genus und die Ausprägung des Berufsbildes verdient machte. Erste Regieerfahrungen im Musical sammelte er nach seiner aktiven Zeit als Solotänzer an der Seite von Boy Gobert, damaliger Intendant des Hamburger Thalia Theaters. Ab der Produktion *Kiss me Kate* (1973) – Baumanns zweite Regiearbeit – wofür er Nicole Heesters als singende Hauptrolle gewinnen konnte, initiierte er eine Musicalsparte im reinen Thalia Schauspieltheater, was bis dahin einzigartig in der deutschsprachigen Theaterlandschaft war. Die passenden Darsteller dazu fand er im Ensemble der Thalia-Schauspieler – Nicole Heesters avancierte zur Musicalgröße des Hauses, gefolgt von Judy Winter, Dagmar Koller und Uwe Friedrichsen, die dort ebenfalls reüssierten. Ein Musicalregisseur, „der Maßstäbe setzte und die bisherigen verschob“, so beschreibt ihn Jansen in *CATS & Co.*⁷⁵ Das gelang ihm mitunter durch die bejubelte Erstaufführung in deutscher Sprache von John Kanders *Chicago* (1977) mit den erwähnten Künstlern sowie der Eigenproduktion *Die drei Musketiere* (1978).⁷⁶

Dritte und letzte herausragende Persönlichkeit, die besonders im Zusammenhang mit der Ausprägung eines deutschsprachigen Musicals als eigenständiges Sujet genannt werden muss, ist Günter Könemann. Als Leiter des Musiktheaters im Revier in Gelsenkirchen brachte er unter außerordentlichem Einsatz eine Reihe von Musicalwerken deutschsprachiger Librettisten und Komponisten an sein Haus. Sein Bestreben dabei lag in der Förderung einer Eigenentwicklung des modernen deutschen Musicalschaffens.⁷⁷ Obgleich die Uraufführungen *Fanny Hill* (1972) sowie *Wer kennt Jürgen Beck* (1973) eher negative Kritik ernteten und sich einzig *Das Wirtshaus im Spessart* von 1977 in weiteren Spielzeiten etablieren konnte – Könemanns Motivation, das deutsche Musical konkurrenzfähig zu machen und die Prioritäten zugunsten des Genres zu verschieben, waren von großer Signifikanz.⁷⁸

⁷⁴ Siehe Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 113f, S.136-140.

⁷⁵ Ebd., S. 116.

⁷⁶ Siehe ebd., S. 115-118.

⁷⁷ Vgl. Stephan Pflicht, *Musical Führer*, S. 7f.

⁷⁸ Vgl. hierzu: Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 118-121.

Die Schweiz konnte trotz ihres kleinen Einzugsgebiets – verglichen mit deutschsprachigen Nachbarländern – ebenfalls der Etablierung des neuen Musiktheatergenres nicht entgehen. Zwischen den 60er und 70er Jahren leistete das Trio Karl Suter (Regisseur), Hans Gmür (Autor) und Hans Möckel (Komponist) Pionierarbeit im Theater am Hechtplatz in Zürich. Durch eine Serie von vier Mundart-Musicals, die mit zwei Ausnahmen weniger erfolgreich sein sollten, brachten sie die Zürcher Unterhaltungsszene zum Blühen. „Die vier waren ‚Kleinmusicals‘“, wie sie Daniel Fischer beschreibt, „um erwachsen zu werden, fehlten ihnen die grosse Aufmachung und die Bedeutsamkeit der Handlung“.⁷⁹ Darunter *Bibi-Balù*, wohl das vielversprechendste Stück von 1964, in dem Publikumsliebbling Ruedi Walter gleich sechs Rollen übernahm.⁸⁰ Die nachfolgenden Werke wie *Golden Girl* (dieses konnte den Erfolg vom Vorgänger immerhin noch steigern, 1967), *Pfui Martina* (1968) und *Viva Banana* (1972) nahmen jedoch stetig an Qualität ab und sollten nicht zuletzt aufgrund fehlender Dramaturgie und mancher Mängel im Libretto einer Nummernrevue gleichkommen.⁸¹ Das jeweilige Musicalensemble, bestehend aus den bekannten Schweizer Volksschauspielern Ruedi Walter, Ines Torelli, Margrit Rainer, Jörg Schneider sowie Paul Bühlmann und weiteren, blieb neben dem Schauplatz stets identisch. Die im Bundesgebiet produzierten Stücke mit Ausnahme von Burkhardts *schwarzem Hecht* brachten nicht die erhoffte Anerkennung, wohingegen jene in Österreich und Deutschland bereits gefeierten Werke, wie *My fair Lady*, *Irma la Douce*, *Hello Dolly* sowie *Annie get your gun* auch in der Schweiz erfolgreich aufgeführt wurden. Die Spielpläne der 70er Jahre verzeichneten ähnliche Tendenzen, insofern sich ein fester Kanon beliebter, gängiger Werke herauskristallisierte.⁸² Zudem brachte das Tourneetheater der Basler Brüder Grabowsky, das zu dem größten seiner Klasse zählte, regelmäßige Gastspiele in Schweizer Spielstätten, die über kein geeignetes Ensemble für jene Musicals verfügten.⁸³ Weiter sollten neben Zürich und Basel auch die Stadttheater von Luzern und St. Gallen Erwähnung finden, die sich engagierten und dem Genre eine größere

⁷⁹ Daniel Fischer, „Schweizer Musical 60er und 70er – Teil 3“, in: *imScheinwerfer* unter <http://www.imscheinwerfer.ch/musical/berichte/112-teil-3.html> [Stand: 21.09.2011].

⁸⁰ Vgl. Max Rüeger, „Zürcher Broadway“, in: Nicolas Baerlocher und Dominik Flaschka [Hg.], *Jetzt erst Hecht: 50 Jahre Theater am Hechtplatz* (Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2008), S. 33.

⁸¹ Vgl. ebd. und Daniel Fischer, „Schweizer Musical 60er und 70er – Teil 3“, in: *imScheinwerfer* unter <http://www.imscheinwerfer.ch/musical/berichte/112-teil-3.html>

⁸² Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 112.

⁸³ Vgl. Unbekannter Verfasser, „Sogar die Träne geht auf Reisen“, in: *Der Spiegel* (Heft 10, 1973), S. 116 unter *Spiegel Online* <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42645709.html> [Stand: 22.09.2011].

Bedeutung einräumten. Insgesamt orientierte man sich stets an den andernorts erfolgreichen Komödienstoffen. Trotzdem kamen in jenem Jahrzehnt auch die Erst- und Uraufführungen der drei „R“-Musicals heraus, die rückblickend betrachtet jedoch alle keinen Volltreffer landeten. Dazu gehörten das letzte komponierte Werk von Paul Burkhard *Regenbogen*, das drei Monate nach seinem Tod 1977 in Basel gegeben wurde; 1979 die Erstaufführung des Broadway Erfolges *Raisin*, das aufgrund der geringen Probenzeit des amerikanischen Ensembles nicht in deutsch, sondern in der englischen Originalsprache im Theater St. Gallen lief, und schließlich im selben Jahr die Uraufführung vom Musical *Robinson*, das sich als absoluter Flop offenbarte.⁸⁴ Abgesehen von den Gastproduktionen bestand die jeweilige Besetzung für die Musicals nach wie vor oftmals aus Laiendarstellern, reinen Sängern oder Bühnenschauspielern.

4.4 Etablierung der institutionalisierten Musicalausbildung

In Anbetracht der Besetzungsschwierigkeiten im gesamten deutschsprachigen Theatersystem war die konkrete Auswahl und Umsetzung besonders nicht gängiger Musicalwerke enorm gebremst. Naturtalente, die neben ihrer Hauptprofession als reine Schauspieler, Sänger oder Tänzer die jeweils anderen notwendigen künstlerischen Disziplinen insofern beherrschten, dass sie auf der Bühne überzeugen konnten, waren sehr rar. Sowohl in Österreich, Deutschland und der Schweiz musste diesbezüglich über Jahre hinweg improvisiert werden. In der Regel wurden dann Künstler, ohne für die speziellen Erfordernisse ausgebildet zu sein, mit Aufgaben betraut, die von vornherein kaum zu bewältigen schienen. Dass nach der Aufführung stets ein „Beigeschmack von Unvollkommenheit“⁸⁵ beim Publikum zurückblieb, ist angesichts dieser Tatsache kaum verwunderlich. Die Theaterzeitschrift *Die Deutsche Bühne* beleuchtete jene Problematik:

⁸⁴ Vgl. hierzu: Telefonisches Interview mit Daniel Fischer vom 13.09.2011 und Stephan Pflicht, *Musical Führer*, S. 300.

⁸⁵ Ernst Sagemüller, „Etwas typisch Amerikanisches und die Beine von Frau Müller: Fragen nach dem Musical (1): Was ist das? Wozu das? Wer kann das?“, in: *Die Deutsche Bühne* (Jahrgang 51, Nr. 2, 1980), S. 14.

„Mit bereits erfolgserprobten amerikanischen Stücken kann nichts schief gehen, glaubt man- irrtümlich. Aber das amerikanische Musical lässt sich nicht ohne weiteres auf unsere Bühnen verpflanzen. Die Ursache der Broadway –Triumphe liegt eben nicht nur allein in der Qualität seiner Stücke begründet, sondern auch oder vor allem in der technisch-artifiziellen Perfektion der Darbietung. Spätestens hier müssen die deutschen Intendanten passen. Welches Haus verfügt schon über ein in Tanz, Gesang, Dialog gleichermaßen geschultes Ensemble? Man ist auf die [...] hübsch gewachsenen Beine der Operettendiva, den dialogbegabten lyrischen Bariton und die aparte Stimme der verkrachten Opersoubrette angewiesen (von Chor, Ballett, Orchester ganz zu schweigen).“⁸⁶

Wie bereits erwähnt, wurde das Musical häufig als Abklatsch von der Operette gesehen, wodurch neben Schauspielern vorzugsweise Sänger jener Musiktheatergattung engagiert wurden. Dass es diesen meist an dynamisch-performativer Überzeugungskraft fehlte, war abzusehen. Doch auch Kräfte aus dem reinen Sprechtheater brachten keine ausreichende Befriedigung, da sie hingegen nur selten eine gesangspädagogische Schulung besaßen und ihre Stimme dementsprechend unter den Anstrengungen litt. Anspruchsvollere Stücke wie *A Chorus Line* etwa – hier liegt der Fokus vor allem auf der Symbiose von Tanz und Gesang – konnten aufgrund der darstellerischen Bedingungen vorerst gar nicht nachgespielt werden, beziehungsweise nur mit einem international besetzten Ensemble wie in Berlin. Man hielt an dem Kanon klassisch traditioneller Werke fest und vermied ein zu risikoreiches Unterfangen.

Der Forderung nach dem Aufbau einer geeigneten Musicalausbildung, um einheimische Künstler weiterzubilden, kam der deutschsprachige Theaterraum erst in den späten 1970er Jahren nach. Sowohl in England als auch in den Oststaaten Europas wurde bereits in Spezialeinrichtungen entsprechender Nachwuchs fürs Musical ausgebildet.⁸⁷ In England gab es zumindest die Möglichkeit, an privaten Schulen separat für Gesang, Tanz und Dialog geschult zu werden. Erste Bemühungen um die Qualifizierung der Darsteller in Deutschland zeigten sich durch den Intendanten Manfred Schnabel, der sich aufgrund seines besonderen Interesses für das Musiktheater grundlegend mit dem neuen Genre auseinandersetzte.⁸⁸ Während seiner Zeit am Hagener Stadttheater (1973-1986) brachte er neben den traditionellen, erfolgserprobten Musicalstücken auch neuere Werke mit komplizierteren Stoffen zur Aufführung und schaffte durch die Einführung der „Tage

⁸⁶ Ernst Sagemüller, „Etwas typisch Amerikanisches und die Beine von Frau Müller: Fragen nach dem Musical (1): Was ist das? Wozu das? Wer kann das?“, in: *Die Deutsche Bühne* (Jahrgang 53, Nr. 8, 1980), S. 26.

⁸⁷ Siehe hierzu auch: Ebd., S. 14.

⁸⁸ Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 140f.

des Musicals“ eine Plattform zur Förderung nationaler Stückeschreiber, die sich 1981 erstmals in einem Autorenwettbewerb für Musicals einer Jury stellten. Das jeweils prämierte Werk (1981 war es *Kasi und Cress* von Eugen Tomass) wurde dann in Hagen produziert und uraufgeführt.⁸⁹ Durch die überragende Presse- und Publikumsresonanz, die Schnabels Projekt erfuhr, konnte sich das Theater Hagen in den folgenden Jahren zum deutschen „Musical-Mekka“ etablieren und neben Workshops und Gastspielen auswärtiger Produktionen stets ein abwechslungsreiches Programm im Rahmen der Biennale zusammenstellen.⁹⁰ Die Musicaltage wurden bis einschließlich 1988 im Zweijahrestakt wiederholt und ermutigten – dank Schnabels Engagement – durchaus zu einem breitem Umdenken hinsichtlich der erforderlichen Umstrukturierungen im Musicalbetrieb.

Weitere Anstrengungen, eine spartenübergreifende Ausbildung zu realisieren, die auch für bereits engagierte Musicaldarsteller möglich sein sollte, unternahm 1975 die Hamburger Hochschule für Musik und Theater in Kooperation mit der Universität Boston. Es kam zur Gründung eines Instituts für Musiktheater, an dem namhafte Künstler wie Barbra Streisand und Liza Minnelli zu den Dozenten zählen sollten.⁹¹ Das Unternehmen scheiterte jedoch bereits nach einem Jahr, wohl aus finanziellen Gründen. Gleichzeitig behalf man sich mit Studiumskombinationen aus Oper und Schauspiel mit eventuell ergänzenden Musickursen⁹², was den Missstand an Akteuren nicht befriedigend ausgleichen konnte. Eine wichtige Modifizierung gelang 1977 dem Verband Deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler, der seit 1966 für die Ausrichtung des nationalen Bundeswettbewerbes Gesang verantwortlich war. Erstmals sollten auch Sänger mit einem Operetten-, Chanson- und Musical-Repertoire zur Teilnahme zugelassen werden. Im darauffolgenden Jahr begann man zugleich mit der Organisation spezieller Zusatzveranstaltungen zum Musical, so Jansen.⁹³ Aufgrund des großen Anklangs konnte von da an ein eigenständiger Wettbewerb in diesen Gesangsrichtungen eingeführt werden.

⁸⁹ Vgl. hierzu ebenfalls: Manfred Schnabel, „Am Horizont: Theatertreffen in Sachen Musical, Hagen plant für 1982 ‚Tage des Musicals‘ mit Autorenwettbewerb“, in: *Die Deutsche Bühne* (Jahrgang 51, Nr. 10, 1980), S. 9-10.

⁹⁰ Dr. Maria Hilchenbach, „Theater Hagen: 100-Geschichte des Theaters“, in: *Der Opernfreund*, Jahrgang 37 unter <http://www.deropernfreund.de/hagen-100-jahre.html> [Stand: 19.09.2011].

⁹¹ Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 144f.

⁹² Hubert Wildbühler, *Musical Know-How: Das Handbuch und Kontaktforum der Musicalszene* (Passau: Musicalarchiv Wildbühler, 1995), S. 83.

⁹³ Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 145.

Ein möglicher Grund für die Vorantreibung in Bezug auf den Ausbildungsrückstand lag wohl in der Verschiebung der Interessen. Während der Spielzeit 1977/78 konnte erstmals ein Rückgang der Zuschauerzahlen für das Schauspiel verzeichnet werden, wohingegen das Musical in der Gunst der steigenden Publikumsnachfrage stand.⁹⁴ Parallel dazu hatten die 70er Jahre zahlreiche Neuerungen hinsichtlich der Stilvielfalt im Musical gebracht, was auf die musikalischen Tendenzen des angloamerikanischen Raumes und deren Popkultur seit Beginn der 50er Jahre zurückzuführen war – standen sie doch für den Beginn einer neuen Ära des Genres: Die Rockmusik hielt Einzug ins Musical. Rockopern und -musicals wie *Hair*, *Jesus Christ Superstar*, *Grease* und *Rocky Horror Show*, die das Theater als Form der Erzählung nutzten, um politische, tabuisierte sowie gesellschaftskritische Thematiken in die Öffentlichkeit zu tragen, kamen vermehrt auf die Spielpläne deutschsprachiger Theater und stellten die Verantwortlichen vor neue technische Herausforderungen, die sich aus der Verwendung von verstärkten Instrumenten ergaben. In Abgrenzung zum klassischen Musiktheater, wo der Dirigent einzig für die Abstimmung des gesamten Orchesters und Ensembles zuständig ist, oblag es von da an dem Tontechniker, mit Hilfe von speziell gefertigten Mischpulten die Regulierung von Lautstärke und Sound vorzunehmen.⁹⁵ Damit einher ging die Notwendigkeit, die Stimmen der Protagonisten mittels Mikrophone zu verstärken, um eine akustische Balance zu den Rockklängen schaffen zu können. Zudem verlangte auch die eigenständige Gesangstechnik im Musical, die sich vor allem durch den Brustklang auszeichnet und sich vom Operngesang insofern abgrenzt, als sie weit weniger Resonanzfähigkeit aufweist – eine Neuerung hinsichtlich der akustischen Möglichkeiten. Dies war anfangs meist recht umständlich, da es noch keine kabellosen Headset-Mikrophone wie heutzutage für die Sänger gab und mit Stand- und Kabelmikrophenen, die an der Rampe oder in den Kulissen angebracht waren, gearbeitet werden musste. Besonders diffizil gestalteten sich dann choreographisch-aufwändige Szenen, in denen die Darsteller singen und gleichzeitig tanzen sollten. Bei der deutschen Uraufführung von *Hair* in München wurde laut Wolfgang Jansen jene Problematik kurzerhand so gelöst, dass choreographierte Teile so gestellt wurden, dass einzelne Ensemblemitglieder das Mikrophon vor den Mund des jeweiligen Hauptsängers halten konnten.⁹⁶

⁹⁴ Vgl. Stephan Pflicht, *Musical Führer*, S. 8.

⁹⁵ Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 80.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 81.

Überhaupt legte man im Rockzeitalter der Musicals und dem damit vorzeitigen Ende traditioneller Stücke, die bis dahin noch mit normaler Orchesterbesetzung und ohne aufwändiges Bühnendesign gespielt werden konnten, zunehmend mehr Wert auf Klang- und Lichteffekte. Zurückzuführen ist das unter anderem auf die regressiven Jahre des vorherigen Jahrzehnts am Broadway, wo aufwändige Inszenierungen und einfallsreiche Ausstattung die inhaltliche und musikalische Stagnation der Stücke kaschieren sollten.⁹⁷

Die 80er Jahre brachten schließlich ein Umdenken hinsichtlich der bestehenden Besetzungspraxis. Als Vorreiter wirkte erneut Helmut Baumann – seit 1984 künstlerischer Leiter am Theater des Westens – auf dessen Drängen hin das erste Musical-Ensemble ins Leben gerufen wurde. Die entsprechenden langersehnten Veränderungen bezüglich der Einrichtung spezieller Ausbildungsmöglichkeiten sollten nun in Kraft treten:

Am Max Reinhardt Seminar beispielsweise (zur Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien gehörend) wurde ein erweitertes Lehrprogramm für Studenten eingeführt und mit tatkräftiger Unterstützung des Musicaldarstellers Sam Cayne ein Musicallehrgang im Fach Sologesang aufgebaut. Zur ersten eigenständigen Institution wurde 1984 das dem Theater an der Wien angeschlossene Studio für Gesang und Tanz unter der Direktion von Peter Weck, welches zum Vorbild und Wegweiser für alle weiteren Beschäftigungen in Richtung fundierter darstellerischer Schulung werden sollte. Notwendige Veranlassung dazu sah Weck, der seit 1983 die Nachfolge von Kutscheras künstlerischer Leitung übernommen hatte, in dem nicht zu deckenden Bedarf an Allroundtalenten, die für die neuen anspruchsvollen Stücke von Andrew Lloyd Webber seit Ende der 70er Jahre gebraucht wurden. Bestes Beispiel hierfür ist das Erfolgsmusical *CATS*.

⁹⁷ Die Musik und Popkultur zwischen den 50er und 60er Jahren war keineswegs stagnierend (man denke an den Rock 'n' Roll und den Beginn der Rockmusik), nur fanden die neuen, zum Teil radikalen Strömungen bis in die späten 60er Jahre keinen Widerhall in den Broadway Musicals. Vgl. Rüdiger Bering, *Musical*, S. 111f.

4.5 CATS: Wegbereiter des zeitgenössischen Musical- und Ausbildungsbetriebes

Ab 1983 bis 1988 feierte die deutschsprachige Uraufführung des Meisterwerks *CATS* eine fünfjährige Erfolgsserie im Theater an der Wien mit 1658 ausverkauften Vorstellungen, bevor es dann für weitere 600 erfolgreiche Vorstellungen im Ronacher Theater fortgesetzt wurde.⁹⁸ Das Ensemble, das aus rund 40 Personen bestand – darunter kaum einheimische Künstler⁹⁹ – brachte eine darstellerische Qualität auf die Bühne, die sowohl vom Publikum als auch von den Kritikern bejubelt und nur in Superlativen gelobt wurde.¹⁰⁰

„Die Cats von Wien haben Weltformat kaum zu glauben, daß dieses Ereignis in Wien stattfindet [...]. Cats [...] übertrifft all die hochgesteckten Erwartungen, die man an den spektakulären Stoff stellen konnte. Ein Bühnen-Brillantfeuerwerk ist zu sehen, das dem Zuschauer nur eine Wahl läßt Staunen. So hinreißend, so perfekt wurde in unseren Breiten noch nie in einem Musical getanzt, gespielt, gesungen.“¹⁰¹

Angesichts des künstlerischen Niveaus scheint es kaum verwunderlich, dass die verschiedenen Katzenrollen fast ausschließlich mit englischen oder amerikanischen Darstellern besetzt wurden, die besonders den hohen tänzerischen Anforderungen gewachsen waren.¹⁰² Die Schwierigkeit für dieses ausländische Team zeigte sich jedoch in der Bewältigung der deutschen Texte, was letztendlich zum zügigen Aufbau des angegliederten Musical-Studios führte. Dessen Schwerpunkt lag dementsprechend auf dem Tanz, um schnellstmöglich auch deutschsprachige Künstler für das Stück besetzungsreif machen zu können. Eine Verlagerung zur gleichwertigen Ausbildung aller drei Disziplinen entstand erst mit der Übernahme der

⁹⁸ Vgl. Rüdiger Bering, *Musical*, S. 204.

⁹⁹ Das Hausensemble (Chor und Ballett) des Theaters an der Wien musste für die Musicalproduktion aufgelöst werden und aufgrund des anhaltenden Erfolges letztendlich das gesamte von Kutschera eingeführte Stagione-Prinzip. Einzige, deutschsprachige Künstler, die dem neuen gefragten Musicaldarsteller-Typ weitgehend entsprachen und die kritischen Briten bei der Audition in Wien überzeugen konnten, waren Angelika Milster, Ute Lemper und Joachim Kemmer.

¹⁰⁰ Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 203.

¹⁰¹ Kritik im *Kurier* zitiert nach Peter Weck, *War's das? Erinnerungen* (Wien: Amalthea Signum, 2010), S. 280.

¹⁰² Mit Ausnahme von *Grizabella* und *Old Deuteronomy* verlangen alle Katzenrollen in *CATS* hervorragende tänzerische und zum Teil akrobatische Fähigkeiten. Eine Grundausbildung im Ballett ist für die anspruchsvollen Choreographien nahezu unumgänglich.

Leitung von Michael Pinkerton 1989 und der Nachfrage vielseitig qualifizierter Musicaldarsteller für anderweitige Produktionen.¹⁰³

Die unerwartet lange Laufzeit der „Katzensensation“ führte im Dezember 1986 zu einer Neuordnung der Wiener Spielstätten und damit dem Zusammenschluss dreier Wiener Theaterhäuser. Von nun an gehörten das Theater an der Wien, das Raimundtheater sowie ab 1988 das Etablissement Ronacher zu den Vereinigten Bühnen Wien (VBW), deren Funktion in der Förderung und Weiterentwicklung der beschriebenen Musiktheatergattung sowie im Import internationaler Erfolgsproduktionen und Export eigenproduzierter Musicals liegt.¹⁰⁴ Am Raimundtheater – ursprüngliche Sprechbühne und ab 1908 Heimatstätte publikumswirksamer Operetten – waren Musicals ab 1976 temporär auf dem Spielplan zu finden. Erst eine Generalsanierung Mitte der 80er Jahre sowie die Eingliederung in die VBW bewirkte den Aufstieg des Theaters zu einer der wichtigsten Musicaladressen, an der fortan auch zahlreiche Weltpremieren und deutschsprachige Erstaufführungen des Genres stattfinden sollten.¹⁰⁵

Das einst als Stadttheater gegründete Ronacher Theater wurde nach seinem Brand 1884 von Anton Ronacher in ein klassisches Variététheater umgebaut – 1888 war die Wiedereröffnung unter dem Namen Etablissement Ronacher – wo bis Anfang der 1930er Jahre eine Künstlerschar aus Zauberern, Tänzern, Akrobaten und Artisten die Bühne beherrschte. Nach dem Zweiten Weltkrieg diente es vorerst als Ersatzspielstätte des zerstörten Burgtheaters und zwischen 1960-1976 dem Österreichischen Rundfunk als Studio- und Bühnenräumlichkeiten. Bis zur Revitalisierung des Ronachers durch die VBW mit der Absicht, die laufende *CATS*-Produktion vom Theater an der Wien an diesen Ort überzusiedeln, stand das Theater im 1. Bezirk über zehn Jahre leer.¹⁰⁶ Heutzutage zählt es neben dem Raimundtheater zum wichtigsten Publikumsmagneten für Musicalproduktionen in Wien und im gesamten deutschsprachigen Raum.

Die erste deutsche Ausbildungsstätte für Musical wurde ebenfalls im Kontext der *CATS*-Produktion eröffnet. Dafür mussten jedoch erst die geeigneten Schritte

¹⁰³ Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 145.

¹⁰⁴ Vgl. Martina Elisabeth Gruber, „Die Vereinigten Bühnen Wien und ihre Musicalproduktionen“, S. 12.

¹⁰⁵ Das Musical *A Chorus Line* war die erste Produktion, die 1987 im Raimundtheater Einzug hielt. Vgl. Homepage Musical Vienna/Vereinigte Bühnen Wien, *Die Theater* unter http://www.musicalvienna.at/index.php/de/die_theater [Stand: 29.09.2011].

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

eingeleitet werden, um das Meisterwerk nach dem Vorbild Wien in die Bundesrepublik zu bringen. Der verantwortliche Initiator dafür, Friedrich Kurz, der 1985 als Nachfolger von Kurt Viebach das bereits zum Abriss freigegebene Hamburger Operettenhaus übernahm¹⁰⁷, sollte das nahezu Unmögliche möglich machen. Er erwarb die vielbegehrten Aufführungsrechte von Webber persönlich, gründete die Stella Theaterproduktion-GmbH mit seinem Partner Rolf Deyhle und konnte eine der erfolgreichsten Produktionen in der deutschsprachigen Musicalgeschichte zum Leben erwecken. Als 1986 das Musical im eigens dafür umgebauten Operettenhaus seine Deutschlandpremiere feierte, und hier 15 Jahre en suite gespielt wurde, befanden sich erneut nur wenige Deutsche im Cast. Voraussetzung dafür war wiederum die Gründung eines dafür geeigneten Institutes. Dieses wurde unter dem Namen Stage School of Dance and Drama (heute Stage School) von dem Schauspieler Volker Ullmann und seiner Frau, der Tänzerin Manelle Ullmann schließlich eröffnet und bietet bis heute ambitionierten jungen Menschen ein „vielfältiges Qualifizierungsspektrum“¹⁰⁸ im darstellerischen Bereich. Andere deutsche Städte folgten, und so wurden nach und nach Ausbildungsangebote in Frankfurt (Dance- und Musical- Center), Berlin (Musicalprojekte in Zusammenarbeit der Musikschule Neukölln mit allgemeinbildenden Schulen), Würzburg (Fach „Musical“ an der Musikhochschule), München (einjährige Zusatzausbildung) und Hamburg (Modellversuch Populärmusik an der Hochschule für Musik und Theater) in die Wege geleitet. In den späten 80er Jahren sollte endlich das in die Tat umgesetzt werden, was bereits viele Jahre davor diskutiert und angestrebt worden war.¹⁰⁹ Die Etablierung eines ersten staatlichen Studienganges Musical wagte schließlich 1986 die Berliner Hochschule der Künste (heute Universität der Künste) im Rahmen einer vierjährigen Testphase unter initiatorischer Mithilfe von Günther Wilhelms. Obwohl das Pilotprojekt noch weitere Ausarbeitung erforderte – speziell im Hinblick auf den Unterricht, der teilweise noch experimentelle Züge trug, zeichnete sich eine breite Zustimmung sowohl in der

¹⁰⁷ Vgl. Camilla John, „Friedrich Kurz: Ein Leben voller Musicals“, in: *Hamburger Abendblatt*, 09.03.2010 unter <http://www.abendblatt.de/hamburg/persoendlich/article1412305/Friedrich-Kurz-Ein-Leben-voller-Musicals.html> [Stand: 26.09.2011].

¹⁰⁸ Unbekannter Verfasser, „Hamburger Stage School: Sprungbrett zur Showkarriere“, in: *Augsburger Allgemeine*, 11.06.2010 unter <http://www.augsburger-allgemeine.de/krumbach/Hamburger-Stage-School-Sprungbrett-zur-Showkarriere-id7970281.html> [Stand: 20.09.2011].

¹⁰⁹ 1986 fand an der Münchner Hochschule für Musik ein internationales Symposium zum Thema „Ausbildung für Musiktheater-Berufe“ statt, im Rahmen dessen auch über mögliche einzuleitende Schritte im Musicalbereich nachgedacht und mit Personen des Fachs diskutiert wurde.

Öffentlichkeit als auch seitens anderer künstlerischer Hochschulen ab. Resultierend daraus führte die Folkwang Hochschule in Essen nur zwei Jahre später einen weiteren staatlichen Studiengang in Deutschland ein. Der erste reguläre Jahrgang in Berlin konnte ab 1990 mit einer Studienzeit von vier Jahren unter der Leitung des Amerikaners Stanley Walden gestartet werden.¹¹⁰

„Hintergrund der dauerhaften Etablierung der ersten staatlichen Studiengänge waren zweifellos die erfolgreichen Long-Run-Produktionen von CATS 1983 in Wien und 1986 in Hamburg sowie der Beginn einer Phase der Musicalentwicklung, in der Laufzeiten, wie sie in tausend Jahren deutscher Theatergeschichte noch nicht aufgetreten waren, plötzlich selbstverständlich schienen. [...] Ohne den Langzeiterfolg, ohne den damit sprunghaft gestiegenen Bedarf an erstklassigen Darstellern, ohne den enormen öffentlichen Fokus auf die neuen Werke und ihre kulturpolitische Relevanz hätten es die Initiatoren in Berlin und Essen sicherlich sehr viel schwerer gehabt, die Studiengänge durchzusetzen. CATS änderte die deutschsprachige Theaterlandschaft nachhaltig, auch im Bereich der staatlichen Ausbildung.“¹¹¹

Doch nicht nur die Ausbildungsmöglichkeiten änderten sich, grosso modo leitete CATS eine neue Zeitrechnung des Genres ein; das kommerzielle Theatersystem des Broadways sollte nun auch im deutschsprachigen Raum Schule machen. Welche Auswirkungen das auf die Musicalbranche hatte, ist nachfolgend zusammengefasst. Parallel zur Errichtung der österreichischen Produktionsgesellschaft Vereinigte Bühnen Wien kam es auch in Deutschland zu einer ähnlichen Unternehmung. Unter dem Namen Stella AG wurde im Zuge der Hamburger CATS-Produktion, wie bereits oben erwähnt, eine Firma ins Leben gerufen, die der Vermarktung von Musicals und Betreuung der jeweiligen Spielstätten diente. Damit galt sie als Vorreiter des zeitgenössischen Musicalmonopolisten Stage Entertainment Germany.

Neben den Errungenschaften in Bezug auf die Musicalvermarktung brachte jene Großproduktion weitere wichtige Neuerungen im Bereich der Technik mit sich, die es bis dahin im deutschsprachigen Theaterraum nicht gegeben hatte. Diese hatten sich schon in den 70er Jahren angekündigt, wie oben beschrieben. Die Bühnentechnik von CATS übertraf jegliche Form der regulären Standardbeleuchtung und Beschallung und forderte etliche Neuanschaffungen für die zwei Wiener Aufführungsstätten (Theater an der Wien und Ronacher) beziehungsweise ein eigens dafür ausgestattetes Musicaltheater wie in Hamburg. Die Künstler verfügten

¹¹⁰ Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 146-148.

¹¹¹ Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 148.

nun über ein individuelles, kabelloses Funkmikrofon, „was die Unsitte der vorangegangenen Jahre abschaffte, als ein Teil der Darsteller tontechnisch verstärkt sang, der andere dagegen nicht.“¹¹² Außerdem wurde der Einsatz von Computern, über die das Lichtdesign gesteuert wurde, unerlässliche Voraussetzung für die genannten Musicalbühnen. Theater, die diese Großproduktion beherbergen wollten, mussten dementsprechend neu ausgestattet und renoviert werden, um die technischen Novitäten umsetzen zu können. Im Theater an der Wien beispielsweise wurden von der Stadt im Zuge der Renovierungsarbeiten von 1980 bereits rund 40 Millionen Schilling (knapp 3 Millionen Euro) unter anderem für ein neues Beleuchtungsinstrumentarium, eine neue moderne Tonanlage sowie für eine neue Bühnenmechanik aufgebracht.¹¹³ Weitere Generalsanierungen im Ronacher und im Raimundtheater folgten.

Die ab Ende der 70er Jahre produzierten Stücke vom Broadway und West End und damit die „Rückkehr der Extravaganza“¹¹⁴ setzten zweifellos neue Maßstäbe hinsichtlich ihrer prachtvollen Ausstattung, ausgefallenen Kostüme und ihrem eindrucksvollen Bühnengeschehen, was eben auch deutschsprachige Theater veranlasste, mehr und mehr in diese dem Musical innewohnende charakteristische Ausstaffierung zu investieren. Spätestens seit der Andrew Lloyd Webber'schen Musicalära, die mit *Evita* 1981 im Theater an der Wien begann, waren die Spielstätten internationaler Großproduktionen zu einer moderneren Aufrüstung gezwungen. Damit hoben sie sich zudem von gewöhnlichen Stadt- und Staatstheatern ab, die dem „Modernisierungsschub“¹¹⁵ erst Jahre später folgen sollten. Im Unterschied zu den Wiener Aufführungsorten mussten für die Umsetzung jener Großmusicals in Deutschland in erster Linie eigene Theaterhäuser konzipiert und gebaut werden, um den spezifischen Anforderungen Rechnung tragen zu können. Das erste reine Musicalhaus, das nach dem fulminanten Hamburger Start von *CATS* in Planung kam, war das *Starlight Express* Theater Bochum. Es sollte das erste und bis heute einzige Theater im deutschsprachigen Raum sein, welches

¹¹² Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 151.

¹¹³ Vgl. Tadeusz Krzeszowiak, *Theater an der Wien*, S. 192.

¹¹⁴ Der Terminus „Extravaganza“ – im Theaterjargon als ein Ausstattungsstück des amerikanischen Unterhaltungstheaters ab Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt – apostrophiert hier die luxuriöse Aufmachung spektakulärer Bühnenproduktionen.

¹¹⁵ Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 151.

ausschließlich für eine Musicalproduktion errichtet wurde.¹¹⁶ Nur zwei Jahre später eröffnete Hamburg sein zweites Musicaltheater, das heutige Stage Theater Neue Flora, eines der größten in Deutschland, das für die darauffolgenden zehn Jahre als Spielstätte des Erfolgsmusicals *Das Phantom der Oper* galt. Ein Umbau bestehender Gebäude oder Depots in entsprechend ausgestattete Musicalhäuser war lediglich in Düsseldorf und Essen realisierbar.¹¹⁷

Ein weiterer Aspekt, der in Bezug auf die Vorantreibungen des Musicalgenres jenes Jahrzehnts von großer Bedeutung war und deshalb hier noch Erwähnung finden sollte, war die Herausgabe einer eigenen Musical-Fachzeitschrift. Mit der Erstausgabe von *Das Musical* 1986 gewann das Magazin stetig an neuen Lesern und ist bis heute das führende Sprachrohr der Musicalszene im deutschsprachigen Raum. Wolfgang Jansen verdeutlicht die Wichtigkeit dieser Unternehmung:

„*Das Musical* (später in *musicals* unbenannt) förderte die Kommunikation innerhalb der aufblühenden Branche, erweiterte das Wissen um Stücke, Inszenierungen, Künstler und Hintergründe, lieferte verlässliche Informationen aus den USA und London und schuf langfristig eine Grundlage, auf der ein neues Selbstverständnis jener Personen, die das Musical am deutschsprachigen Theater bewegten, aufbauen konnte. Bereits nach kurzer Zeit wurde die Zeitschrift unverzichtbar.“¹¹⁸

Die zweite Zeitschrift ähnlicher Machart kam erst Jahre später auf den Markt. Unter dem Titel *musicalcocktail* entstand 1994 Österreichs erstes Musicalmagazin, dessen Berichterstattung sich bis heute hauptsächlich auf die Musical-Geschehnisse hierzulande konzentriert.

Obwohl die Entwicklung des Musicalmarktes in Österreich und Deutschland durch vorangehend beschriebene Maßnahmen stark zu florieren begann und Wien und Hamburg durch den CATS-Boom zu führenden Musicalmetropolen avancierten, gelang es dem Schweizer Nachbarland nicht, dieses 80er Jahre Phänomen weiterzuführen. Der Grund dafür lag wohl an der fehlenden Masse von Musicalbegeisterten und dementsprechenden Initiatoren, die sich von jener Welle

¹¹⁶ Seit 1988 zieht das Musicaltheater Bochum Besucher aus dem gesamten deutschen Sprachraum an und zählte 2010 seinen 13 Millionsten Besucher. Damit wurde es in das Guinness Buch der Rekorde aufgenommen als erfolgreichste Musicalspielstätte der Welt.

¹¹⁷ Vgl. Homepage von Bühnenfotos, *Musicaltheater in Deutschland* unter <http://www.buehnenfotos.de/musicaltheater.htm> [Stand: 29.09.2011].

¹¹⁸ Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 168.

mitreißen ließen, so Daniel Fischer, Herausgeber und Chefredakteur des ersten schweizerischen Onlinemagazins für Musicals.¹¹⁹ Zudem hatte die Schweiz noch keine passenden Spielstätten (mittlerweile gibt es spezielle Spielmöglichkeiten beispielsweise in großen Veranstaltungshallen), in denen En-suite-Produktionen wie *CATS* und Co. langfristig aufgeführt werden konnten, von der benötigten Technik hinsichtlich Ton und Bühnenbeleuchtung ganz zu schweigen. Auch Schweizer Allroundtalente sollten bis weit in die 90er Jahre sehr rar sein. Das lag mitunter eben daran, dass die Schweiz von den meisten Veränderungen, die sich in den 80er Jahren in Österreich und der Bundesrepublik ereigneten, weitgehend unberührt blieb. Für die ersten großen Long-Run-Produktionen, wie sie in den Nachbarländern erfolgreich spielten, besaß das Land schlichtweg ein zu geringes Einzugsgebiet.¹²⁰ Dementsprechend sah man auch keine dringliche Veranlassung, eine geeignete Ausbildung für Musicaldarsteller zu etablieren. Nichtsdestotrotz wurde das Genre zum „unverzichtbaren Bestandteil eines Mehrspartenspielplans“, so Wolfgang Jansen.¹²¹ Das Repertoire blieb jedoch wie in den zwei Jahrzehnten davor weitgehend gleich und bestand neben einigen Tourneeproduktionen aus den erfolgserprobten Stücken *Kiss me Kate*, *My fair Lady*, *West Side Story* und *Anatevka*. Erst mit Beginn der 90er Jahre und abermals durch das Hit-Musical *CATS* erfuhr die Schweizer Musicalentwicklung eine bedeutende Veränderung hinsichtlich der bis dahin gängigen Aufführungspraxis. Hierbei wiederum zeigten die Grabowsky Brüder, die mittlerweile das Zürcher Bernhard Theater bespielten¹²², ihr Geschick und konnten aufgrund des Erwerbs der *CATS*-Rechte und der damit einhergehenden Schweizer Erstaufführung 1991 für einen Aufschwung im Musicalgeschehen sorgen. Die Einleitung der dafür vorab notwendigen Schritte zeigte sich im Aufbau einer Musical-Theater AG und im Finden einer geeigneten Spielstätte für das aufwendige Stück. In der leerstehenden ABB-Halle in Zürich-Oerlikon, die mit Hilfe von Sponsorengeldern eigens dafür hergerichtet werden konnte, spielte das Musical dann bis Ende 1993 und erwies sich auch hier als Langzeiterfolg.¹²³ Die Grundlage des kommerziellen, nicht subventionierten Musicalbetriebes war somit auch in der Schweiz geschaffen.

¹¹⁹ Telefonisches Interview mit Daniel Fischer vom 13.09.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

¹²⁰ Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 167f.

¹²¹ Ebd., S. 168.

¹²² Vgl. Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 189.

¹²³ Vgl. ebd.

Der Erfolg der deutschsprachigen CATS-Produktionen erweckte große Aufmerksamkeit bei der Really Useful Group (Rechteinhaber und Vermarktungskonzern aller Andrew Lloyd Webber Musicals). Die Verantwortlichen hatten bereits in den späten 80er Jahren auf den Musical-Hype im deutschsprachigen Raum entsprechend reagiert und in kürzester Zeit die Produktionen *Starlight Express* in Bochum und *Das Phantom der Oper* in Wien zur Umsetzung freigegeben. Die Erkenntnis um das Potenzial des deutschsprachigen Marktes mündete schließlich in der Absicht, selbst ein Theater bespielen zu wollen, anstatt wie bisher nur die notwendigen Lizenzen zu vergeben. Vorgesehen war *Das Phantom der Oper* in die einstige CATS-Halle nach Zürich zu bringen, was jedoch von den Zuständigen der Stadt untersagt wurde, sodass kurzerhand die Messehalle in Basel für 25 Millionen Franken umgebaut wurde, um das Stück letztendlich nur für zwei Jahre dort aufzuführen.¹²⁴ Unter den Hauptdarstellern befanden sich diesmal auch einheimische Sänger wie der Tenor Florian Schneider als Phantom.¹²⁵ Das Außergewöhnliche an jener Produktion war eine wöchentliche Vorstellung in englischer Sprache, was Basel zur einzigen Musicalstadt Europas erhob, die ein Musical zweisprachig aufführte.¹²⁶

Ein Werk ist im Hinblick auf die Entwicklung des privaten Schweizer Musicalmarktes hier besonders zu erwähnen, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass es zum erfolgreichsten und bekanntesten Musical der Schweizer Geschichte aufsteigen sollte. Die Rede ist von der phantastisch-konstruierten Weltraum Story *Space Dream*, dem 1. Teil einer Musical-Trilogie vom Schweizer Komponisten Harry Schärer, das 1994 anlässlich einer Gewerbeausstellung im aargauischen Berikon zur Uraufführung kam. Für die eigentliche Laienproduktion beziehungsweise „amateurhafte Gelegenheitsarbeit“¹²⁷ waren drei Aufführungen vor den Ausstellungsgästen angedacht, letztendlich sollten daraus jedoch neun ausverkaufte Vorstellungen werden. Durch die überaus positive Resonanz ermutigt, nahm Schärer eine Erweiterung des Librettos vor und zog mit dem Musical am 1. März 1995 in die ehemalige Transformatorenhalle der ABB in Baden bei Zürich ein, wo es dann bis

¹²⁴ Vgl. Simone Kaczerowski, *Let's go Musical: Alle großen Shows in Deutschland, Österreich und der Schweiz* (Düsseldorf/München: Econ, 1997), S. 201.

¹²⁵ Wie der Titel des Musicals schon preisgibt, sind vorzüglich Kräfte aus dem Opernfach bei dieser Produktion erforderlich, sodass die Rollen daher auch mit deutschsprachigen Opernsängern besetzt werden konnten und nicht aufgrund mangelnder Ausbildung auf Ausländer zurückgegriffen werden musste.

¹²⁶ Vgl. Simone Kaczerowski, *Let's go Musical*, S. 206.

¹²⁷ Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 189, S. 220.

Juni 2000 für die Schweiz sensationelle 830 mal gespielt wurde.¹²⁸ Auf Wunsch seitens der Verlegerin Brigitte Eichenberger brachte man das Werk auch in Deutschland 1997 zur Aufführung. Im Tempelhofer Flughafen von Berlin, wo man es dann in einem eigens dafür umgebauten leeren Flugzeughangar in ein Theater mit 1400 Plätzen als Großproduktion angedacht hatte, scheiterte es jedoch bereits nach einem Jahr.

Die vorangegangenen Beispiele zeigen, inwiefern sich die Bedingungen des Schweizer Musicalmarktes innerhalb der 90er Jahre mit dem Aufkommen privater Großproduktionen maßgeblich verändert hatten. Die meisten der öffentlich subventionierten Theaterhäuser blieben jedoch weiterhin auf die klassische Spielpraxis von Oper, Operette, Tanz und Schauspiel fokussiert und besetzten die wenigen Musicals mit Kräften aus dem Hausensemble. Einzig das Theater St. Gallen schlug eine neue Richtung ein, was in dem Zukauf von spezialisiert ausgebildeten Musicaldarstellern – zumindest für die Hauptrollen – und Profis für das Kreativteam resultierte.¹²⁹ Dementsprechend hoch war die Qualität der Inszenierungen, auch wenn sich die Selektion der Stücke überwiegend auf ein Mainstream-Repertoire beschränkte.¹³⁰

Was weiterhin in der Schweiz fehlte, waren geeignete Bildungsstätten für Aspiranten mit der Ambition, in das professionelle Musicalmetier einzusteigen. Diese hatten sich zur selben Zeit in den Nachbarländern zunehmend vermehrt.

4.6 Die 90er Jahre bis zum gegenwärtigen Stand des Arbeitsfeldes Musical

Nach Berlin und Essen wurden in Deutschland zwei weitere staatliche Musicalstudiengänge während den 1990er Jahren aufgebaut: an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« in Leipzig und 1996 an der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München. Zudem engagierte sich die Stella AG gemäß dem Vorbild des Studios Theater an der Wien im Bereich der

¹²⁸ Vgl. Simone Kaczerowski, *Let's go Musical*, S. 116.

¹²⁹ Vgl. Telefonisches Interview mit Daniel Fischer vom 13.09.2011 und Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 221.

¹³⁰ Vgl. Wolfgang Jansen *Cats & Co.*, S. 221.

Ausbildung und gründete 1998 die Stella Academy in Hamburg (Vorreiter der 2003 eröffneten Joop van den Ende Academy der Stage Entertainment).¹³¹ Auch in Österreich gab es weitreichende Veränderungen. Die renommierte Einrichtung des Studios an der Wien wurde 1994 aufgrund des Intendantenwechsels und entgegen aller Einwände geschlossen. Stattdessen konnte durch die im selben Jahr errichteten Performing Arts Studios Vienna (heute Performing Center Austria) ein Äquivalent für die professionelle Musicals Ausbildung geschaffen werden. Eine Umstrukturierung erfuhr überdies das auf staatlicher Ebene fungierende Konservatorium der Stadt Wien. Ende der 80er Jahre wurde die Abteilung Operette auf Anregung von Wolfgang Groller zu einem Studiengang für Musikalisches Unterhaltungstheater umfunktioniert, der seither als einzige staatliche Anlaufstelle in Österreich für Studieninteressierte im Fach Musical (in Verbindung mit der Operette) gilt.

Die Eröffnung zusätzlicher privater Ausbildungsstätten ging ebenfalls Hand in Hand mit der Ausweitung des Musicalbusiness im deutschsprachigen Raum. Heutzutage verfügt insbesondere die Bundesrepublik über eine Vielzahl an Berufsfachschulen für Musical, auf deren Auflistung hier verzichtet wird. Auch in Österreich konnte sich eine Reihe von Instituten etablieren, darunter das Performing Center Austria in Wien. Die Qualität dieser ist in Anbetracht des umfangreichen Angebotes jedoch zu hinterfragen.

Im Gegensatz zu der Entwicklung österreichischer und deutscher Ausbildungsmöglichkeiten ist die Schweiz dem schnellen Aufschwung noch immer nicht gewachsen. Vereinzelt wurden in den letzten zehn Jahren berufs begleitende oder private Musicals chulen gegründet, die sich jedoch aufgrund des hohen Schulgeldes, das die Auszubildenden entrichten müssen, nur schwer etablieren. Stipendien für Schüler oder staatliche Subventionen als Unterstützung für die jeweilige Ausbildungsstätte sind in der Schweiz nicht üblich. So sah sich beispielsweise die 2001 eröffnete Swiss Musical Academy in Bern dazu veranlasst, 2010 zu schließen, bedingt durch fehlende Gelder seitens des Kantons und Sponsoren.¹³² Dagegen konnte sich die StageArt Musical & Theatre School in Adliswil-Zürich, die 2006 ihre Pforten öffnete, bewähren. Das Konzept der

¹³¹ Vgl. Wolfgang Jansen *Cats & Co.*, S. 222.

¹³² Vgl. Lucia Probst, „Swiss Musical Academy im Liebefeld steht vor dem Aus“, in: *Berner Zeitung*, 07.05.2010 unter <http://www.bernerzeitung.ch/region/bern/Swiss-Musical-Academy-im-Liebefeld-steht-vor-dem-Aus/story/22059052> [Stand: 30.09.2011].

berufsbegleitenden Privatschule basiert auf einem individuell ausgerichteten Angebot von drei unterschiedlichen Lehrstufen, mit dem Ziel, ein Basis-, Semi-Profi- oder Profidiplom im Musical- oder Schauspielfach zu erlangen.¹³³ Für die jeweiligen Kosten müssen die Interessenten ebenfalls selbst aufkommen, der Vorteil besteht jedoch durch die Möglichkeit einer berufsbegleitenden Aus- oder Weiterbildung, sodass die Teilnehmer weiterhin ihrem Beruf, Studium oder Nebenjob nachgehen können, um damit die finanziellen Mittel für diese Weiterbildung aufzubringen. Staatliche Hochschulen für ein Musicalstudium bestehen weiterhin nicht. Verantwortlich dafür ist unter anderem das Fehlen einer blühenden Musicaltradition, wie sie in Deutschland und Österreich entstanden ist. Den Schweizer Aspiranten, die sich für diesbezüglichen Studiengang interessieren, steht die Option zur Aufnahmeprüfung an einer Universität in den Nachbarländern offen.

Trotzdem ist das Alpenland Gastgeber für europäische Tourneeproduktionen und Uraufführungsort zahlreicher Schweizer Mundartmusicals. Letztere können beim einheimischen Publikum meist einen großen Erfolg erzielen, wie die Stücke *Ewigi Liebi*, *Dällebach Kari* und *Heidi* in den vergangenen Jahren zeigten. Abgesehen von den Musicals, die in Schweizerdeutsch gespielt werden, bleibt die Besetzungspraxis für Schweizer Inszenierungen jedoch eine fortwährende Problematik in Bezug auf die im Land ausgebildeten Musicaldarsteller. Obgleich die Schweiz einen begabten Nachwuchs vorzuweisen hat, ist es durchaus zur Norm geworden, dass Auditions für die jeweiligen Schweizer Produktionen in Deutschland und Österreich ausgerichtet werden, was Daniel Fischer in seiner Kritik über die Besetzung von *Die schwarzen Brüder* (2010), die zu 80 Prozent aus deutschsprachigen Bühnenkräften bestand, verlauten ließ.¹³⁴ So sind Bühnenprofis aus den beiden Nachbarländern gefragt aufgrund ihrer soliden Ausbildung, was die Engagementsuche Schweizer Bühnenkünstler durchaus erschwert.

Überhaupt glich die Nachfrage an Musicals ab den 1990er Jahren (besonders in Deutschland und Österreich) einem kulturellen Hype, der eine Dynamik für vielfältige Entwicklungen in den branchenspezifischen Infrastrukturen auslöste und langfristig die deutschsprachige Theaterlandschaft verändern sollte. Sowohl die

¹³³ Vgl. Homepage der Samts unter <http://www.samts.ch/samts-ausbildung.html> [Stand: 30.09.2011].

¹³⁴ Vgl. Daniel Fischer, „Die Schwarzen Brüder – Swiss Made oder ein deutsches Gastspiel“, in: *imScheinwerfer* unter <http://imscheinwerfer.ch/musical/berichte/501-die-schwarzen-brueder.html> [Stand: 30.09.2011].

Eventmarketing- und Tourismusbranche als auch soziokulturelle und ökonomische Bereiche waren von den Auswirkungen positiv betroffen. Es würde den Rahmen meiner Arbeit sprengen, diese Unternehmungen im Detail aufzuschlüsseln, hier sind lediglich die wichtigsten Veränderungen respektive Neuerungen skizziert.

In Deutschland waren unter der Stella AG zahlreiche Musicaltheater im ganzen Bundesgebiet verteilt geschaffen worden. Rückzuführen war das auf die vorherrschende „Goldgräberstimmung“¹³⁵ unter den Produzenten – wie Jansen die allgemeine Aufbruchstimmung des Business und den Run auf die Lizenzen metaphorisiert – sowie auf den Glauben an eine jegliche erfolgreiche Realisierung und Umsetzung von En-suite-Musicals im deutschen Theaterraum. Künftig erzielte die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit des privaten Unternehmens eine enorme Reichweite für ihre „Sitdown-Productions“, ebenso wie ihre Kooperationen mit Reiseveranstaltern und anderen Partnern des Touristiksektors. Jene Musicalproduktionen und deren dazugehörige Theater, die während dieser Zeit von geringem Erfolg gekrönt waren, hatten wiederum meistens einen örtlichen Nachteil – die deutschsprachige Fassung von *Sunset Boulevard*, wofür in Niedernhausen eigens das 25 Millionen teure Rhein-Main-Theater errichtet und letztendlich nur für weniger als drei Jahre bespielt wurde (bis 1998), ist dafür ein signifikantes Beispiel.

Entgegen der initialen Hochphase sah sich die Stella AG ab Ende 1990 in einer ökonomischen Krise, die 2002 zur Übernahme der Mehrzahl ihrer deutschen Musicaltheater durch Stage Entertainment Germany führte (bis 2005 trug diese zur Stage Entertainment der Niederlande gehörige GmbH als Firma den Namen Stage Holding). Neben den einstigen Aufgaben ihres Vorgängers (der insolventen Stella AG) zählt die Stage Entertainment mit Sitz in Hamburg heutzutage zu einem der größten europäischen Veranstalter für spezielle Show- und Musicaleslebnisse und unterhält zudem Kooperationen mit anderen Unternehmen der Eventbranche. Mit der Gründung der Joop van den Ende Academy 2003, einem Ausbildungsinstitut für angehende Bühnendarsteller in den Firmengebäuden der Hamburger Speicherstadt, hat die Gesellschaft außerdem ihre eigene Brutstätte für den Musicalnachwuchs im deutschsprachigen Raum geschaffen.

¹³⁵ Wolfgang Jansen *Cats & Co.*, S. 181.

Im österreichischen Heimatland wurden indes die Weichen für ein internationales Renommee des Genus Musical gestellt. Speziell die Stadt Wien hat sich ein besonderes Privileg auf dem Gebiet jener Musiktheatergattung erarbeitet. Durch die vermehrte Anzahl an deutschsprachigen Erstaufführungen und die in den 80er Jahren eingeläutete Andrew Lloyd Webber'sche Ära im Musicalgeschäft mit den Premieren von *Evita*, *Jesus Christ Superstar*, *CATS* und *Das Phantom der Oper* konnte sich das Theater an der Wien als führende Musicalbühne im deutschsprachigen Raum behaupten. Erst mit Beginn des neuen Jahrzehnts wandte man sich einem neuen, zusätzlichen Aufgabengebiet zu, das in der Eigenproduktion von Musicalwerken bestand. *Freudiana*, eine in Anlehnung an Sigmunds Freuds Psychoanalyse inszenierte Musicalfassung bildete den Auftakt und kam 1990 unter der Regie von Peter Weck zur Welturaufführung. Der Erfolg war nur mäßig. Dieser sollte sich erst zwei Jahre später zeigen. Die nächste Eigenproduktion und damit die letzte der Weck Ära am Theater an der Wien war das von Michael Kunze geschriebene und durch Sylvester Levay vertonte Stück *Elisabeth*, das gegen jegliche Bedenken, es würde über die nationalen Grenzen Wiens nicht hinauskommen, zum erfolgreichsten deutschsprachigen Musical weltweit avancierte. Das Stück über die Lebensgeschichte der österreichischen Kaiserin „Sissi“ lockte nicht nur Einheimische ins Theater; mehr als die Hälfte der Zuschauer kamen eigens dafür aus dem Ausland angereist.¹³⁶ Zudem erfreute sich die Produktion einer Internationalität, die sie bis nach Japan brachte. Ermuntert durch den internationalen Zuspruch des Musicalhits konzipierte der Librettist Michael Kunze weitere Stücke dieses Genres und konnte neben *Tanz der Vampire* (1997) mit *Mozart* (1999) und *Rebecca* (2006) in erneuter Zusammenarbeit mit seinem Freund Levay die Musical-Erfolgsgeschichte weiterschreiben. Mit *Elisabeth* als erstem Exportartikel des österreichischen musikalischen Unterhaltungstheaters erkannten die Vereinigten Bühnen Wien das Potenzial ihrer Eigenproduktionen und richteten von da an – abgesehen von den Erstaufführungen internationaler Musicals in Wien – ihr Augenmerk vermehrt darauf. Die Wiege des österreichischen Erfolgsmusicals, das Theater an der Wien, erfuhr indes eine Umfunktionierung zur weiteren Spielstätte für Opern. Damit endete mit dem Mozartjahr 2006 seine Tradition der „leichten Muse“ und wurde auf die Musicalbühnen des Raimundtheaters und Ronachers verlagert.

¹³⁶ Vgl. Wolfgang Jansen *Cats & Co.*, S. 240.

Gleichfalls fand in der Schweiz ein Aufbau neuer sowie eine Umstrukturierung bereits vorhandener Bauwerke zur großen Bespielung von Musicals statt. Heute zählen das moderne Musical Theater Basel, das Theater 11 sowie die Maag Halle in Zürich zu den bedeutendsten Schweizer Spielstätten jenes Genres. Der Veranstalter Think Musicals der Winterthurer City-Halle musste 2011 nach 13 Jahren erfolgreichem Musicalbetrieb Konkurs anmelden, was infolgedessen zum Umdenken in Bezug auf deren künftige Nutzung führte.¹³⁷

Diese Art von Status quo zeigt, dass ein Großteil an Musicalstücken in der Schweiz – abgesehen von jenen an öffentlich getragenen Theatern – nicht selbst von den Theaterbetreibern produziert, sondern von Eventunternehmen wie Stage Entertainment, BB Promotion und weiteren bezogen wird. Dabei fungiert der jeweilige Veranstalter der Musicalhallen – das Theater 11 sowie das Musical Theater Basel beispielsweise stehen unter der Organisation des Freddy Burger Management, einem der größten örtlichen Veranstalter in der Schweiz – als Verbindungsglied zwischen der jeweiligen Produktionsfirma und dem Austragungsort.

Ab den 90er Jahren entwickelte sich zudem eine musikalische und künstlerische Stilvielfalt, die das moderne Musical seither prägt. So kamen in dem Jahrzehnt die ersten Walt Disney Musicals wie *Die Schöne und das Biest* (1995) und *Der Glöckner von Notre Dame* (1999) in deutschsprachige Theater. Eines der erfolgreichsten und aufwändigst gestalteten Musicals wurde ebenfalls nach dessen gleichnamigem Animationsfilm adaptiert. Nach dem überragenden Erfolg der Weltpremiere von *The Lion King* 1997 in Minneapolis, veranlasste die Stage Holding 2001 den kompletten Umbau des Theaters im Hafen Hamburgs¹³⁸, um den *König der Löwen* nach den Aufführungsorten New York, Tokio, London, Toronto und weiteren auch in die Bundesrepublik zu bringen. Bereits vor der Erstaufführung auf deutschsprachigem Boden evozierte der Musical-Konzern eine Marketingkampagne bisher nie gesehenen Ausmaßes. Die bundesweiten Plakate, Promotion-Spots im TV sowie Ankündigungen in den Printmedien etablierten den Löwenkopf als Marke. Der Ausgabe des *stern*, die drei Tage vor der Deutschlandpremiere des Musicals

¹³⁷ Florian Sorg, „Space Dream‘ ausgeträumt: In der Winterthurer City-Halle geht der Veranstalter Think Musicals in Konkurs“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25.06.2011 unter http://www.nzz.ch/nachrichten/zuerich/stadt_und_region/space_dream_ausgetraeumt_1.11047418.html [Stand: 03.10.2011].

¹³⁸ Die benötigten Shuttleschiffe, welche die Besucher auf die Musicaltheaterinsel inmitten der Elbe bringen, wurden eigens mit dem Musicallogo bedruckt und teilweise nach dem im Musical vorkommenden Tiernamen benannt.

erschien, lag sogar eine 15-minütige Hörprobe auf CD bei, gleichfalls ein ausführlicher Bericht mit zahlreichen Backstage-Fotos. Das von Elton John und Tim Rice komponierte Meisterwerk gewann zahlreiche internationale Musicalpreise und bricht seit mittlerweile zehn Jahren alle Besucherrekorde in der Hansestadt.¹³⁹

Neben den Musicalversionen bekannter Walt Disney Filme kamen mit Ende der 90er Jahre sogenannte Jukebox-Musicals wie *Mamma Mia* und *We will rock you* vermehrt in Mode. Deren Aufbau basiert nicht etwa auf einer eigens komponierten Originalpartitur, sondern auf einem Potpourri vergangener, meist bekannter Musikhits von Pop-/Rockbands oder Solokünstlern, um das ein Handlungs-Konstrukt entwickelt wird. Der Inhalt des jeweiligen Stückes ist dabei oftmals von biographischen Besonderheiten der Band oder des Sängers durchzogen oder wird an die Musik und Liedertexte angepasst. Dementsprechend seicht wirkt teilweise die Dramaturgie, da eine durchgehende Handlung fehlt, geht es doch in erster Linie um die Vermarktung der einstigen Ohrwürmer. Gegenwärtige Inszenierungen jener Fasson laufen zur Zeit in Berlin mit dem Stück *Hinter dem Horizont*, für dieses das Œuvre des Sängerstars Udo Lindenberg verarbeitet wurde, sowie in Stuttgart und Wien *Ich war noch niemals in New York* mit den Schlagerhits von Udo Jürgens.

Eine neue Art des Musicals hat sich ferner durch das von Michael Kunze und seinem Komponistenfreund Silvester Levay begründete Drama-Musical etabliert, zu dem auch die Wiener Eigenproduktionen *Elisabeth* und *Rebecca* zählen.

Die erwähnten Stilrichtungen zeigen die stoffliche Vielfalt der zeitgenössischen En-suite-Musicallandschaft, die zwischen Walt Disney-, Jukebox- und Drama-Musicals sowie Filmadaptionen und Andrew Lloyd Webber Zugnummern oszilliert. Zentrale Themen um Liebe, Macht, Sozialkritik, Heldentum sowie phantastische, historische oder biographische Inhalte bilden dabei das Kolorit jener Produktionen. In Stadttheatern werden hingegen meist traditionell-klassische Stücke vom Broadway und West End inszeniert, die keine übermäßige Ausstattung hinsichtlich Technik, Kostüm und Bühnenbild verlangen.

Auffallend ist, dass in den modernen Musicalinszenierungen nur noch selten längere Dialogpassagen zu finden sind. Diese werden pointiert, verkürzt oder mit Hintergrundklängen vertont (das Musical ist in diesem Fall durchkomponiert), um einen linearen Handlungsfluss zu erzielen. In Bezug auf die Musik orientiert sich das Genre ebenfalls an einer großen Bandbreite von unterschiedlichen Stilen. Von Jazz

¹³⁹ Vgl. B. Herrmann und R. Jantos, „Die Ära Maik Klokow“ unter <http://www.musicalzentrale.de/index.php?service=8&subservice=1&details=1278> [Stand: 03.10.2011].

über Rockmusik, von klassischen Opernklängen bis hin zum modernen Pop, vieles findet in zeitgenössischen Werken Beachtung.¹⁴⁰ Dieses musikalische Kaleidoskop prägt dementsprechend auch das Berufsbild des Darstellers, speziell die Anforderungen an das gesangliche Spektrum.

Vom gegenwärtigen Standpunkt der Entwicklung aus betrachtet, hat der deutschsprachige Musicalmarkt trotz starker Fluktuationen und Fusionsprozesse, insbesondere ab Ende der 1990er Jahre, weiterhin eine beachtliche Konjunktur.¹⁴¹ Führend unter den Serientheaterhäusern sind dabei die Geburtsstädte des Genres: die Metropolen Hamburg und Wien. Gleichwohl zeigt sich eine Tendenz zu deutlich kürzeren Laufzeiten verglichen zu denen früherer Jahre. Dies ist mitunter durch das Rotationsprinzip entstanden. Hierbei findet ein kontinuierlicher Wechsel der Produktionen zwischen verschiedenen Musicaltheatern im deutschsprachigen Raum statt, sofern die jeweilige Inszenierung es zulässt und nicht auf eine spezielle Bühne, wie das Rollschuh-Musical *Starlight Express* in Bochum, beschränkt ist. Hinter diesem System verbergen sich insbesondere wirtschaftliche Interessen der Musicalmacher. Diese sehen sich im Zusammenhang mit diversen Einsparungsmaßnahmen des gesamten Kultursektors dazu gezwungen, dem Prinzip der Rentabilität zu folgen und die jeweiligen Stücke an die Gegebenheiten anzupassen. Die profitorientierte Auslegung der Musicals wirft bei Kritikern folglich die Frage nach dem eigentlichen Kunstcharakter des Genres auf. Hans Renner reflektierte diese Polemik bereits 1969 in seinem Musiktheaterführer, was Belegung der These sein könnte, dass das Musical per se als rein kommerzielles Produkt der amerikanischen Entertainmentbranche entsprang und seither dem Genre als Charakteristikum anhaftet.

„Nun – de facto ist nichts am Endprodukt Musical ‚leichtthin extemporiert‘, denn das Musical ist – von höchst seltenen Ausnahmen abgesehen – kein ‚Kunstwerk‘, sondern eine Ware, hergestellt von der privaten Unterhaltungs-Industrie für das ‚Show-Business‘. Was die Autoren abliefern, ist zunächst einmal nur ‚Rohmaterial‘ für den Produzenten und sein ‚Team work‘, vom Regisseur über den Bühnenbildner, Choreographen, Arrangeur, Ausstatter und die Darsteller bis hin zu den Statisten. Während der Proben werden Text und Musik in allen Details auf ihre Wirkung getestet. Was nicht ankommt, fliegt. Umstellungen, Straffungen,

¹⁴⁰ Immer häufiger fungieren auch Stars der Popbranche als Musikkomponisten, darunter Elton John, Phil Collins, Benny Andersson und weitere.

¹⁴¹ Arnold Jacobshagen, „Musiktheater“, in: *Deutsches Musikinformationszentrum*, 10.06.2010 unter http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/jacobshagen.pdf, S.13 [Download: 03.10.2011].

Erweiterungen sind auszuführen, bis die einfachste und unterhaltsamste Lösung erarbeitet scheint, die allein ein rentables ‚Geschäft‘ erhoffen läßt. Gleiches gilt für die Ausstattung und Darstellung. Hier wird eine für europäische Verhältnisse unwahrscheinliche Perfektion erreicht und für jede Aufführung zur Norm erhoben.“¹⁴²

Zurecht wird die Musicalbranche häufig mit dem Terminus „Showgeschäft“ bezeichnet. Anzustreben ist eine maximale Gewinnbringung für die Musicalunternehmen, um deren überdurchschnittliche Produktionskosten tilgen zu können. Dabei wurden die von Hans Renner geschilderten Geschäftspraktiken in der Musicalproduktion von der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie, vornehmlich jener am Broadway geprägt. Bis zu den 1960er Jahren war es hier sogar durchaus üblich, spezifische Voraufführungen eines neuen Stückes – sogenannte „Tryouts“ – vor der eigentlichen Premiere und außerhalb des Original-Schauplatzes zu veranstalten, um die jeweiligen Publikumsreaktionen auszutesten und daraufhin noch Verbesserungen vornehmen zu können. Diese Probespiele dienten der Erfolgssteigerung bei Uraufführungen und damit zur Minderung des finanziellen Risikos für die verantwortlichen Geldgeber. Dazu trägt ebenfalls der Einsatz und „Einkauf“ von Koryphäen der Musicalbranche bei, die zusätzliche Besucher für das Stück gewinnen sollen. Der künstlerische Individualismus junger Nachwuchsdarsteller wird indes weitgehend verdrängt.

Blickt man zurück auf die Etablierung des Berufsbildes und dessen beschriebene Organismen lässt sich abschließend folgendes Resümee ziehen:

Erst ab etwa Mitte der 70er Jahre veränderten sich die Voraussetzungen und Maßnahmen des Musicalbetriebes dahingehend, dass das Berufsbild und die entsprechende Berufsbezeichnung wachsenden Anklang fanden. Dafür spricht auch die progressive Verwendung des Terminus „Musicaldarsteller“ in damaligen Theaterzeitschriften. Spätestens mit der Erstaufführung von *CATS* auf deutschsprachigem Boden und der konsekutiven Einführung zahlreicher Ausbildungsstätten konnte eine gänzliche Anerkennung der Bühnentätigkeit als eigenständiger Berufszweig verzeichnet werden.

Das Berufsbild zeitgenössischer Prägung verspricht eine Ausschöpfung des künstlerisch-kreativen Vermögens des Akteurs, jedoch nur auf der Basis eines versierten Fundaments in der darstellerischen Ausdrucksweise.

¹⁴² Hans Renner, *Oper, Operette, Musical: Ein Führer durch das Musiktheater unserer Zeit* (München: Südwest, 1969), S. 595.

5 Voraussetzungen für den Beruf im Hinblick auf die derzeitige Musicallyandschaft

Die Definition des Berufsbildes in Abschnitt 2 hat gezeigt, wie vielseitig und abwechslungsreich die Arbeit eines Musicallyarstellers sein kann. Um jedoch als erfolgreicher Künstler in diesem Metier Fuß fassen zu können, ist der Erwerb der darstellerischen Qualifikationen sowie die stete Festigung und Weiterbildung des Erlernten essenziell. Aufgrund der kritischen Lage am Künstlermarkt, die sich durch ein wesentlich größeres Angebot an Bühnenakteuren als die Nachfrage es verlangt, abzeichnet, ist es von großer Bedeutung, so vielseitig wie möglich zu sein respektive ein breites Repertoire an künstlerischen Potenzialen aufzubauen und dieses kontinuierlich zu erweitern. Die zunehmende Konkurrenz seit der Blütezeit des deutschen Musicals Ende der 80er Jahre hat zudem die Leistungsanforderungen in den einzelnen Disziplinen erheblich erhöht.

5.1 Ausbildung der stimmlichen, darstellerischen und tänzerischen Fertigkeiten

Die zeitgenössische Theaterlandschaft bietet nach den anfänglichen Umsetzungsschwierigkeiten von geeigneten Ausbildungsperspektiven heutzutage verschiedene Optionen, um die jeweiligen Fertigkeiten in Gesang, Tanz und Schauspiel zu erlernen. Besonders in der Branche der darstellenden Kunst ist ein Hochschulstudium nicht immer ausschlaggebend für die weitere Berufslaufbahn. Der Weg zum Musicallyarsteller kann auch außerhalb staatlicher Einrichtungen in Form einer privaten selbstorganisierten Berufsbildung erfolgen (siehe dazu Punkt 5.1.2). Der nachfolgende Teil beschäftigt sich detailliert mit den unterschiedlichen Ausbildungsvarianten und versucht, unter objektiver Betrachtung die Möglichkeiten und Herausforderungen in der künstlerischen Schulung aufzuzeigen.

5.1.1 Studium an einer staatlichen Hochschule oder privaten Ausbildungsstätte

Eine qualitativ hochwertige „Allroundausbildung“, die Vielseitigkeit und Professionalität bis hin zur Bühnenreife vermittelt, ist für jenes künstlerisches Arbeitsfeld, wie bereits erwähnt, von großer Wichtigkeit. Eine institutionell gebundene Ausbildung lässt sich dabei auf unterschiedliche Weise absolvieren: An einer staatlichen Hochschule oder in einer privaten Bildungseinrichtung. Eine Gegenüberstellung dieser zwei gängigsten Ausbildungsmöglichkeiten mit den wesentlichen Unterschieden zeigt die Tabelle 1 im Anhang. Zudem werden maßgebliche Inhalte der beiden Musicals Ausbildungssysteme und deren jeweilige Abschlussarten im weiteren Verlauf dargelegt.

5.1.1.1 Allgemeine Informationen zur Musicals Ausbildung im deutschsprachigen Raum

In Deutschland gibt es vier staatliche Einrichtungen – darunter zwei Universitäten der Künste in Berlin und Essen, eine Hochschule für Musik und Theater in Leipzig¹⁴³ sowie die Bayerische Theaterakademie in München, die den Studiengang Musical anbieten und mit einem Bachelor oder Diplom abschließen. Am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück ist zudem seit 2010 ein vokalpädagogisches Studium im Fach Musical möglich. Die jeweiligen Studiengebühren richten sich hierbei nach der allgemeinen Gesetzgebung der einzelnen Bundesländer. In Österreich fungiert die Konservatorium Wien Privatuniversität mit ihrem öffentlichen Bildungsauftrag keinesfalls als reines privates Ausbildungsinstitut entgegen ihrer Bezeichnung, sondern wird von der Stadt Wien finanziell so gefördert, dass die Studienbeiträge für ordentlich Studierende in Höhe von 220 Euro pro Semester von denen privater

¹⁴³ Aufgrund von qualitativen Einschränkungen in der Musicals Ausbildung wurde am 22.12.2011 die Schließung des Musical-Studiengangs der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig bekannt gegeben. Weitere Aufnahmeprüfungen können daher seit dem Wintersemester 2011/12 nicht mehr angeboten werden. Im deutschsprachigen Raum verbleiben infolgedessen nur noch vier staatliche Ausbildungsinstitute für Musical. Vgl. hierzu: Sebastian Münster, „Köpfe: HTM-Rektorat beschließt Aus für Leipziger Musicals Ausbildung“, in: *LVZ Online*, 22.12.2011 unter http://www.lvz-online.de/gestaltete-specials/campus_online/koepfe/hmt-rektorat-beschliesst-aus-fuer-leipziger-musicals-ausbildung/rkoepfe-a-118676.html [Stand: 17.01.2012].

Musicalschohlen stark abweichen.¹⁴⁴ Hier kann in acht Semestern ebenfalls ein Bachelor of Arts erworben werden. In der Schweiz gibt es dagegen noch keine vergleichbare staatliche Einrichtung, die ein Studium in dieser künstlerischen Sparte anbietet. Es besteht jedoch im gesamten deutschen Sprachraum die Möglichkeit einer Musicalausbildung an einer kostenpflichtigen Privatschule. Diese sind meist staatlich anerkannte Berufsfach- oder Ergänzungsschulen mit Bafög-Berechtigung. Die zum Teil sehr hohen Kosten für die Ausbildung müssen selbst getragen oder durch einen Bildungskredit abgedeckt werden. Nach Möglichkeit vergeben die Schulen selbst oder etwaige Sponsoren auch Teil- oder Vollstipendien an finanziell bedürftige Nachwuchstalente. Die Musicalausbildung an der namhaften Joop van den Ende Academy¹⁴⁵ in Hamburg ist mit einer monatlichen Schulgebühr von 900 Euro¹⁴⁶ die kostenaufwändigste im deutschsprachigen Raum. Nicht rückzahlungspflichtige Stipendien werden hier vom gemeinnützigen Verein „Freunde der Joop van den Ende Academy e.V.“ gewährt und richten sich nach den jeweiligen zur Verfügung stehenden Mitteln der Schule.¹⁴⁷

Die Studienzeit an diesen Privatinstitutionen beträgt drei Jahre – an den Hochschulen beziehungsweise Universitäten für darstellende Kunst ist im Gegensatz dazu eine Studienzeit von 8 Semestern vorgesehen – und endet in der Regel mit der Bühnenreifeprüfung zum staatlich geprüften Musicaldarsteller. In Österreich kann man diesen Abschluss ebenfalls auf außeruniversitärem Weg erzielen, sofern diese Prüfung, bestehend aus drei Teilprüfungen (Eignungsprüfung für den angestrebten künstlerischen Beruf, Kontroll- sowie abschließende Reifeprüfung) vor einer paritätischen Kommission der Bühnengewerkschaft erfolgreich absolviert wird.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Vgl. Homepage der Konservatorium Wien Privatuniversität unter <http://www.konservatorium-wien.ac.at/studium/studienservice/studienbeitraege/> [Stand: 26.06.2011].

¹⁴⁵ Die Joop van den Ende Academy zählt zu den bekanntesten Privatschulen im deutschsprachigen Raum und ist die Ausbildungsstätte der Stage Entertainment, eines der führenden Unternehmen der deutschen Musicalbranche.

¹⁴⁶ Die Ausbildungsgebühr setzt sich aus 550 Euro zuzüglich 350 Euro in Form eines zinsfreien Darlehens der Stage Entertainment Studios GmbH zusammen. Über das Darlehen wird ein Vertrag geschlossen, indem die Rückzahlung geregelt ist. Diese richtet sich dann wiederum nach dem späteren Einkommen der Absolventen. Vgl. hierzu: E-Mail-Korrespondenz vom 11.05.2011 mit der Assistentin der Schulleitung der Joop van den Ende Academy (möchte namentlich nicht erwähnt werden). Unterlagen bei der Verfasserin und Homepage der Stage Entertainment unter <http://www.stage-entertainment.de/academy/gebuehren-und-stipendien.html> [Stand: 26.06.2011].

¹⁴⁷ Vgl. E-Mail-Korrespondenz vom 11.05.2011 mit der Assistentin der Schulleitung der Joop van den Ende Academy. Unterlagen bei der Verfasserin.

¹⁴⁸ Absolventen privater Musicalschohlen in Österreich müssen ebenfalls vor der paritätischen Prüfungskommission der Gewerkschaft für Bühnenberufe bestehen, um ihre Ausbildung erfolgreich beenden zu können.

Einer abschließenden Diplom- oder Examensprüfung müssen sich sowohl Schüler privater Berufsfachschulen als auch Hochschulstudenten unterziehen. Eine genaue Erläuterung der verschiedenen Abschlüsse ist unter Punkt 5.1.1.5 nachzulesen.

5.1.1.2 Schulabschluss

Dem Deutschen Bühnenverein in Köln zufolge hat die schulische Qualifikation in den Berufen, die überwiegend „Kreativität und Fantasie verlangen“ nicht denselben Stellenwert „wie z.B. für die Akademikerlaufbahn.“¹⁴⁹ Dementsprechend ist es für die spätere Tätigkeit als Musicalprotagonist nicht zwingend notwendig, eine bestimmte Schulbildung zu erlangen. Für ein Studium oder eine private Musicals Ausbildung wird daher in der Regel auch keine Hochschulreife vorgeschrieben, sondern lediglich die Erfüllung der allgemeinen Schulpflicht. Die qualitativen Anforderungen variieren jedoch von Hochschule zu Hochschule, darum sollte man sich im Arbeitsamt oder direkt bei den jeweiligen Ausbildungsträgern informieren, welche schulische Mindestleistung im Einzelnen erwartet wird. Natürlich kann es ferner zu Ausnahmeregelungen kommen, die häufig bei außerordentlich Begabten zum Tragen kommen. An den meisten Instituten entspricht dennoch die Vollendung des 16. Lebensjahres, um am Zulassungsverfahren teilnehmen zu dürfen, den normativen Bestimmungen. Entschließt man sich also, die Aufnahmeprüfung vor der Absolvierung der allgemeinen Hochschulreife zu versuchen, sollte man sich jedoch darüber im Klaren sein, dass man bei einem möglichen Scheitern während des Studiums oder der Ausbildung – Voraussetzung dafür ist natürlich die Aufnahme am jeweiligen Institut – keine Möglichkeit eines Studienwechsels hat. Ein weiterer nicht zu unterschätzender Aspekt in Bezug auf die Schul- und Ausbildung stellt das Danach dar, wie der Deutsche Bühnenverein kommentiert:

„Einige künstlerische Berufe [hierzu zählt auch der Beruf des Musicaldarstellers, Anmerkung der Verfasserin] können aus physischen Gründen nur zeitlich begrenzt ausgeübt werden. Wer später in einem artverwandten Beruf arbeiten möchte, beispielsweise als Gesangspädagoge, Choreograf oder Klavierlehrer,

¹⁴⁹ Homepage des Deutschen Bühnenvereines, *Allgemeine Tipps und Informationen – Schule, Studium, Berufsaussichten* unter <http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/berufe-am-theater-ueberblick/berufsaussichten.html> [Stand: 26.06.2011].

muss in der Regel Ausbildungsnachweise vorlegen. Dies sollte man frühzeitig bedenken.“¹⁵⁰

Außerdem steigt die Zahl der Künstler im Bereich der darstellenden Kunst stetig an und damit auch die Nachfrage an vakanten Stellen. Es wird daher immer schwieriger, ein Engagement an einer Musicalbühne zu erhalten. Ein zweites Standbein – sei es in Form eines Zweitstudiums oder einer absolvierten Ausbildung in einem anderen Berufszweig – ist daher im Berufsfeld eines Musicaldarstellers von großem Nutzen, um sich weitere Optionen für einen alternativen Berufsweg offen zu halten.

Andererseits birgt der frühe Beginn einer Musicalausbildung wiederum große Vorteile in sich, da die Tätigkeit eben meist altersbedingt zeitlich beschränkt ist und man damit die Aussicht auf eine längere Karriere hegen darf. Man sollte deshalb beide Möglichkeiten des Zeitpunktes eines Studienbeginns nach allen Seiten hin überlegen, bevor man Entscheidungen fällt, die sich auf die Gestaltung des späteren Lebens und die berufliche Zukunft auswirken können.

5.1.1.3 Aufnahmeprüfung

Mit oder ohne gymnasialen Abschluss oder zusätzlicher Ausbildung – die Bewerber für das Fach Musical müssen an jeder Hochschule oder privaten Ausbildungsstätte ihre bisher erworbene künstlerische Befähigung bei einer Aufnahmeprüfung vor einem ausgewählten Gremium unter Beweis stellen, um eine Zulassung für die Ausbildung zum professionellen Musicaldarsteller erhalten zu können. Das Eignungsverfahren findet in der Regel einmal im Jahr im Zeitraum von Februar bis Juni statt. Der eigentliche Studienbeginn erfolgt dann meist zum Wintersemester. Der große Unterschied zwischen privaten Musicalschohlen und staatlichen Hochschulen zeigt sich in der Verfügbarkeit der zu vergebenden Ausbildungsplätze. Im Studiengang Musical können an deutschsprachigen Universitäten nur sechs bis maximal zwölf Personen aufgenommen werden. An Privatschulen gibt es vergleichsweise dazu mehr als das Doppelte an freien Plätzen.¹⁵¹ Eine entsprechende Ausländerquote – diese wurde für gewisse Studienrichtungen in

¹⁵⁰ Homepage des Deutschen Bühnenvereines, *Allgemeine Tipps und Informationen – Schule, Studium, Berufsaussichten* unter <http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/berufe-am-theater-ueberblick/berufsaussichten.html>

¹⁵¹ Vgl. hierzu Tabelle 1 im Anhang

Österreich beispielsweise eingeführt – gibt es nicht, wenngleich die Bewerber einen Nachweis über die ausreichende Beherrschung der deutschen Sprache erbringen müssen, falls diese nicht ihre Muttersprache ist. Entscheidend großen Wert wird dagegen auf ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis bei der Vergabe der Studienplätze gelegt, da sonst die Durchführung von internen Musicalprojekten erschwert wird. Es bewerben sich jedoch bei Weitem mehr Frauen als Männer, wodurch es für das weibliche Geschlecht deutlich schwieriger ist, sich gegen die große Konkurrenz an Mitstreiterinnen durchzusetzen. Umso wichtiger ist eine gezielte Vorbereitung. Mittlerweile bieten die meisten Ausbildungsinstitute¹⁵² spezielle Workshops oder Vorbereitungstage an, während dieser den Aspiranten Einblick in die jeweiligen Anforderungen und den Ablauf des Auswahlprozesses gewährt wird. Die Teilnahme an etwaigen Kursen kann den Bewerber dazu befähigen, die Schule sowie die Dozenten vorab kennen zu lernen und dadurch eine gewisse Gelassenheit im Hinblick auf die anstehende Prüfung aufzubauen. Oftmals kann bereits am Programm, das dann bei der eigentlichen Bewerbung der Kommission vorgetragen wird, gearbeitet und dazu Anregungen und wertvolle Tipps von den Studierenden oder den Lehrern selbst eingeholt werden. Für die Professoren und Ausbilder ist es ferner eine Gelegenheit, die Interessenten und möglicherweise zukünftigen Studenten vorab – nicht unter der Anspannung und Nervosität binnen der Prüfungstage – zu erleben. Die Erfahrung zeigt, dass Bewerber, die bereits während des Workshops einen positiven Eindruck hinterlassen haben – sei es in Bezug auf ihr Talent, ihr Können in den einzelnen Sparten oder ihren Willen, gezielt an dem künstlerischem Material zu arbeiten – beim späteren Selektionsverfahren einen kleinen Bonus haben, da sie von wenigstens einem Teil der Jury schon einmal gesehen und gehört wurden. Dennoch bietet der Workshop allein keine ausreichende Grundlage:

„Im Vorbereitungslehrgang (1 Tag) können wir keine optimale Vorbereitung zur Zulassungsprüfung leisten, wohl aber Schlimmstes verhindern und beratend tätig sein z. B. bei der Auswahl der Songs und Monologe. Ich glaube schon, dass es nicht so falsch ist, wenn man mit den richtigen Songs kommt. Das Richtige zur rechten Zeit kann für die Aufnahmeprüfung durchaus nützlich sein. Andere wieder kommen falsch ‚dressiert‘, sprich ‚entpersönlicht‘, diesen Trend können wir zumindest stoppen und Vorschläge machen. Viele hatten auch schon Gesangsunterricht, aber einen für sie ungünstigen. Es gibt eine Technik, die

¹⁵² Mit dieser allgemeinen Formulierung sind sowohl Universitäten als auch private Musicalschulen gemeint.

verhindert, dass man singt. Krampf ist angesagt. Auch hier machen wir subtile Vorschläge.“¹⁵³

Erhard Pauer, Studienleiter an der Konservatorium Wien Privatuniversität, sieht den gratis Vorbereitungstag für Interessierte jedoch als sich lohnend an, da er Möglichkeit zum persönlichen Austausch mit den Fachleuten bietet, um sich infolgedessen letzte Anregungen für die Eignungsprüfung zu holen.

Die im Einzelnen erwarteten Fertigkeiten in Bezug auf die darstellerische Praxis des Bewerbers sind in Tabelle 2 im Anhang aufgelistet und werden im Folgenden näher thematisiert.

5.1.1.3.1 Anforderungen an Gesang und Musikalität

„Ein Musical kann alles sein, was es will, es muss nur eines haben: Musik!“¹⁵⁴ Oskar Hammerstein, einer der wohl einflussreichsten Produzenten im Musicalgeschäft, schaffte mit dieser knappen, allgemein gültigen Aussage eine verbindliche Definition des Genres Musical. Erst die Musik macht das Musical zu einem lebendigen Theatergegenstand und schafft eben diese Symbiose von Gesang, Tanz und Spiel. Es ist daher notwendig, dass die zukünftigen Musicaldarsteller eine Leidenschaft für die Musik in sich tragen und über ein ausgeprägtes Rhythmus- und Harmoniegespür verfügen. Aufgrund dessen ist die Musikalitätsprüfung an vielen der staatlichen Hochschulen, aber auch an einigen wenigen Berufsfachschulen ein Kernteil der Eignungstests, in welcher eine den Studienanforderungen genügende musikalische Begabung und Allgemeinbildung nachgewiesen werden muss.¹⁵⁵ Der Inhalt dieser Prüfung hängt von dem jeweiligen Ausbildungsinstitut ab, meistens ist jedoch das Vorspielen eines Instrumentes (bevorzugt ist das Klavierspiel, da dieses auch meist während der Ausbildung unterrichtet wird und die Studenten dazu befähigen soll, selbstständig Lieder erarbeiten zu können) sowie ein schriftlicher oder mündlicher Test in den Fächern Gehörbildung, Rhythmusfähigkeit und Musikkunde von den

¹⁵³ Schriftliche Korrespondenz mit Erhard Pauer vom 16.06.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

¹⁵⁴ Oskar Hammerstein zitiert nach Günter Bartosch, *Das Heyne Musical Lexikon* (München: Wilhelm Heyne Verlag, 1997), S. 8.

¹⁵⁵ Bundesagentur für Arbeit [Hg.], *Studien- und Berufswahl 2004/2005*, 34. überarbeitete Auflage (Nürnberg: BW Bildung und Wissen, 2004), S. 338.

Bewerbern gefordert. Die Tabelle 2 gibt hierbei eine grobe Übersicht über den Inhalt der Musikprüfung an den einzelnen Hoch- und Privatschulen.¹⁵⁶

Ein weiterer Hauptbestandteil des Zulassungsverfahrens ist der Vortrag im Gesang, der wohl mit Abstand das wesentlichste Merkmal des Musiktheaters darstellt. Die gesanglichen Anforderungen, die je nach Ausbildungsstätte variieren, dürfen bei den Eingangstests daher nicht unterschätzt werden.

Nicht jede menschliche Stimme ist dazu befähigt, professionell ausgebildet zu werden: das sollte dem Bewerber durchaus bewusst sein.

„Die angehenden SängerInnen [hierzu werden auch Musicaldarsteller gezählt, Anm. der Verfasserin] müssen eine physiologische Veranlagung haben, die es ihnen ermöglicht, nach langjährigem Training die Stimmleistung zu erbringen [...], die das Musiktheater verlangt. Deshalb ist stimmliche Begabung bis zu einem gewissen Grad eine Voraussetzung, die die SängerInnen sozusagen von ‚Natur‘ aus haben müssen.“¹⁵⁷

Die Physiologie und Anatomie des Sing- und Sprechapparates sind sowohl genetisch bedingt als auch von wachstums- und altersbedingten Veränderungen des gesamten Körpers abhängig. Hinzu kommen weitere Einflussfaktoren, die positiv oder negativ auf die individuelle Veranlagung einwirken können. Da die Stimme enormen Belastungen während des Studiums sowie im späteren Berufsleben ausgesetzt ist, fordern die Schulen daher in der Regel ein Hals-, Nasen- Ohrenärztliches Attest, das die Gesundheit der Stimmlippen¹⁵⁸ sowie des Kehlkopfbereiches bestätigt. Talent und stimmliche Begabung sind demnach unabdingbare Voraussetzungen der Bewerber, jedoch sollte man, laut Simone Linhof, ehemalige Casting-Direktorin bei Stage Entertainment und seit 2007 in der Position des *Associate Producers* der Joop van den Ende Academy, bereits eine „ausreichende Vorbildung“¹⁵⁹ erfahren haben. Im Interview mit dem Musicalmagazin *musicals* stellt sie folgendes fest:

¹⁵⁶ Vgl. Tabelle 2 im Anhang

¹⁵⁷ Arbeitsmarktservice Österreich und Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung [Hg.], *Jobchancen Studium: Kunst* unter http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/JCS_Kunst_2009.pdf, S. 172.

¹⁵⁸ Umgangssprachlich werden die Stimmlippen häufig als Stimmbänder bezeichnet. Medizinisch gesehen ist das jedoch nicht korrekt, da das Stimmband lediglich ein Teil der gesamten Stimmlippe ist.

¹⁵⁹ Simone Linhof im Interview mit Angela Reinhardt, „Simone Linhof: Als Casting Direktorin immer auf der Suche nach Talenten“, in: *musicals: Das Musicalmagazin*, (Nr. 106, Februar 2004), S. 58.

„Ich habe auch das Gefühl, dass die meisten Studenten sehr spät mit dem Singen angefangen haben, aber das liegt am deutschen Schulsystem. Oftmals geht man in die Ballettschule oder lernt ein Instrument, aber kein Kind kommt auf die Idee, sich im Gesang auszubilden. Vielleicht gibt es da und dort einen Kinderchor, aber das ist momentan ‚out‘. Vielleicht singt ein Jugendlicher in einer Band, aber die wenigsten nehmen dann Gesangsunterricht. [...] Ich würde mir wünschen, dass sich schon im Vorfeld [vor Beginn der Ausbildung zum Musicaldarsteller, Anm. der Verfasserin] etwas ändert.“¹⁶⁰

Um seine Chancen auf einen Studienplatz zu erhöhen, sollte man daher bereits vor der Aufnahmeprüfung intensiven Unterricht im Fach Gesang genossen haben. Die Dauer der Ausbildung ist einfach zu gering, um die Grundlagen der Singstimme zu schaffen und Versäumtes im gesanglichen Bereich aufzuholen. Zur optimalen gesanglichen Vorbereitung ist ein professionell erfahrener Gesangspädagoge von großer Notwendigkeit. Fehler in der Stimmführung und -technik, hervorgerufen durch ein falsches, gesundheitsschädliches Stimmtraining, können nämlich zu irreversiblen Schäden an den Stimmlippen führen. Des Weiteren kann der Gesangslehrer bei der Erarbeitung eines gewissen Repertoires, das heißt einer großen Bandbreite von verschiedenen Gesangsstücken, behilflich sein. Wer seine Stimme in den unterschiedlichsten Farben und Stilen präsentieren kann, hat bessere Aussichten, denn je vielseitiger und stimmlich versierter man ist, desto mehr Eindruck hinterlässt man letztendlich bei der Jury. Im Musical variieren die gesanglichen Anforderungen je nach Stück und zu interpretierender Rolle. Anders als im Operngenre gibt es keine eigens festgelegten Stimmfächer für Frauen und Männern. Zudem zeigt sich in der Verwendung von stimmverstärkender Technik mit Hilfe von Mikroports wiederum ein großer Unterschied zum Operngesang.

Ein besonders wichtiges Charakteristikum des Musicalgesanges ist das sogenannte *Belting*¹⁶¹, das auch im Pop- und Jazzgesang bevorzugt eingesetzt wird. Der Berliner Stimmphysiologe Wolfram Seidner erklärt, dass es sich hierbei weniger um eine eigenständige Gesangstechnik handelt, sondern vielmehr um ein „stimmliches und darstellerisches Ausdrucksmittel, das auf Shouting (Geschrei, Schreien) zurückgeht“ und sich durch einen kräftigen Gebrauch des Brustregisters auszeichnet.¹⁶² Dabei wird im Tonbereich von g¹ bis d² durch einen hochgezogenen Kehlkopf, einen hohen

¹⁶⁰ Simone Linhof im Interview mit Angela Reinhardt, „Simone Linhof: Als Casting Direktorin immer auf der Suche nach Talenten“, in: *musicals: Das Musicalmagazin*, (Nr. 106, Februar 2004), S. 58.

¹⁶¹ Der Ausdruck kommt vom englischen Verb *to belt* und bedeutet in diesem Zusammenhang schmettern, da die Belting-Stimme oft laut, kräftig und geschmettert klingt.

¹⁶² Wolfram Seidner, *ABC des Singens: Stimmbildung, Gesang, Stimmgesundheit* (Berlin: Henschel, 2007), S. 87f.

Atemdruck sowie durch eine starke Stimmlippenspannung und laute Stimmgebung ein vornehmlich schmetternder Klang erzeugt. Absicht jener Singweise ist es, „eine Botschaft textbezogen sehr direkt und ‚ungekünstelt‘, das heißt ohne artifizielle Überformung im Sinne des traditionellen Opern- und Konzertgesanges, sozusagen unmittelbar, *face to face* an ein Publikum zu übermitteln.“¹⁶³ Da sich das Belting aus physiologischer Sicht durchaus belastend auf die Stimme auswirkt und schnell zur Überanstrengung führen kann, ist es wichtig, dass die jeweiligen natürlichen, konstitutionellen Voraussetzungen gegeben sind und der Sänger durch eine gründliche gesangstechnische Schulung die Singweise erfolgreich erlernt und stetig trainiert.

Bezüglich der Liedauswahl sollte man darauf achten, dass die stimmlichen Stärken des Prüflings zur Geltung kommen und der jeweilige Leistungsstand zu erkennen ist. Anstatt sich auf technisch anspruchsvolle Songs zu versteifen – anspruchsvoll im Sinne von schwierigen Intervallen, sehr hohen oder tiefen Liedstellen sowie komplexen Melodien oder Rhythmen, die bei Hinzukommen der Nervosität nicht souverän und fehlerfrei vorgetragen werden können, sollte eine leichtere Literatur bevorzugt werden, die dann im Vortrag, Ausdruck und in der Interpretation überzeugt. „Sicher sein im Text und in der Melodie“ sowie sein Augenmerk auf die Musikalität und Intonation¹⁶⁴ legen, das rät auch Albert Kessler, österreichischer Musicaldarsteller, Künstlerischer Leiter seiner eigens gegründeten Entertainment-Firma *ALEL creative productions* und absoluter Allrounder im Bereich der darstellenden Kunst.¹⁶⁵ Die Prüfungskommission sollte erkennen können, dass der Bewerber in der Lage ist, die Stimme zu halten und dabei trotzdem seine Persönlichkeit gesanglich zum Ausdruck bringt.¹⁶⁶

Die Anwärter müssen mindestens zwei, in Tempo und Charakter unterschiedliche Lieder vorbereiten – ein Up-Tempo Song¹⁶⁷ und eine Ballade sind zu empfehlen, wovon ein Stück in deutscher Sprache zu singen ist.¹⁶⁸ Den Fokus sollte man dabei, dem Ausbildungsfach entsprechend, stets auf Werke des Musicalgenres richten,

¹⁶³ Wolfram Seidner, *ABC des Singens: Stimmbildung, Gesang, Stimmgesundheit* (Berlin: Henschel, 2007), S. 87.

¹⁶⁴ Mit Intonation ist in der Musikpraxis das richtige Einhalten einer bestimmten Tonhöhe gemeint und wie rein der jeweilige Ton getroffen wird.

¹⁶⁵ E-Mail-Korrespondenz vom 14.04.2011 mit Albert Kessler. Unterlagen bei der Verfasserin.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Unter einem Up-Tempo Song versteht man ein Lied, das in einem zügigen, erhöhten Tempo gespielt wird und meistens sehr rhythmisch klingt.

¹⁶⁸ Vgl. Tabelle 2 im Anhang.

wenn keine anderweitigen, zusätzlichen Angaben zu der Liedauswahl von den Ausbildungsinstituten gemacht wurden.¹⁶⁹ Der eigentliche Gesangsvortrag erfolgt auswendig und wird in der Regel durch einen von der jeweiligen Schule gestellten Korrepetitor am Klavier begleitet. Das entsprechende Notenmaterial beziehungsweise die Halbplaybackzuspielungen auf CD – diese braucht man zum Beispiel für das Vorsingen an der Abraxas Musical Akademie in München, da hier kein Klavierbegleiter vorgesehen ist¹⁷⁰ – muss der Bewerber selbst mitbringen.

5.1.1.3.2 Schauspielerisches Können

„Ich würde mich aber auch der Meinung anschließen, daß Schauspiel unbedingt die wesentlichste Voraussetzung für den erfolgreichen Musicaldarsteller ist. ‚Schauspiel‘ meine ich jetzt aber nicht im rein handwerklichen Sinne, perfekt sprechen und so etwas. Sondern die Phantasie, die schauspielerische, spielerische, darstellerische Phantasie, glaube ich, ist das Entscheidende.“¹⁷¹

Michael Pinkerton, ehemaliger Direktor des Tanz/Gesang Studios, Theater an der Wien, betont die Wichtigkeit des darstellenden Spiels als weitere essenzielle Voraussetzung für einen Bühnendarsteller. Ähnlich wie Schauspieler haben auch Musicalakteure die Aufgabe, bestimmte Handlungen und Charaktere darzustellen, „sich in die Rolle einzufühlen und ihr einen lebendigen und individuellen Ausdruck zu verleihen“. ¹⁷² Die Anwärter auf einen Ausbildungsplatz sollten daher über darstellerische Fähigkeiten verfügen, die sie bei einem Vortrag von mindestens einem Schauspielmonolog, Gedicht und/oder Prosatext vor dem Gremium beweisen müssen.¹⁷³ Bei der Präsentation selbst ist auf eine deutliche und fehlerfreie Aussprache zu achten. Außerdem sollten Rollenausschnitte vermieden werden, die zu sehr in Mundart gesprochen werden, damit die sprachliche Qualität festgestellt werden kann. Ein professioneller Schauspielunterricht kann zur Vorbereitung der vorzutragenden Monologe von Vorteil sein, da man lernt, seine Stimme richtig und

¹⁶⁹ An manchen Hochschulen wird auch der Vortrag eines klassischen Liedes toleriert. Vgl. hierzu Tabelle 2 im Anhang.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu: Homepage der Abraxas Musical Akademie unter <http://www.abraxas-musical-akademie.de/musicalausbildung/aufnahmepruefung/aufnahmepruefung.html> [Stand: 18.06.2011].

¹⁷¹ Michael Pinkerton, Diskussionsbeitrag zu „Perspektiven und Methoden der Musicalausbildung“, in: Wolfgang Jansen [Hg.], *Musical kontrovers*, S. 25.

¹⁷² Bundesagentur für Arbeit [Hg.], *Studien- und Berufswahl 2010/2011* (Nürnberg: BW Bildung und Wissen, 2010), S. 448.

¹⁷³ An den meisten deutschsprachigen Ausbildungsinstituten ist es Pflicht, dass einer der vorzutragenden Szenenausschnitte in deutscher Sprache ist und aus einem Musical stammt.

gezielt einzusetzen, Texte schnell und sicher im Gedächtnis zu speichern und Sprechpassagen authentisch und wahrhaftig zu präsentieren.

Als Bewerber wählt man am besten Monologe aus, die nicht unbedingt jeder kennt. Da bei der Aufnahmeprüfung bis zu 300 Personen vorsprechen, ist es wichtig, sich von dieser Masse abzuheben, um so die Aufmerksamkeit auf sich selber zu lenken. Die Jury erinnert sich meistens viel besser an außergewöhnliche Texte und besonders herausragende Interpretationen, als an Stücke, die bereits von der Hälfte der Bewerber dargestellt wurden.

„Eine gute Programmwahl und eine gut geübte Performance sind sicher wichtig für eine Aufnahmeprüfung. Wichtiger aber für die Bewertung sind die persönlichen ‚Skills‘ - also das Handwerkszeug, mit denen der Darsteller später selbst wird arbeiten müssen.“¹⁷⁴

Durch seine langjährige Erfahrung als Studiengangsleiter im Fach Musical/Show an der Universität der Künste in Berlin weiss Peter Lund, worauf es beim Vorsprechen ankommt. Im Interview mit der Verfasserin erläuterte er zudem die wesentlichen Bewertungskriterien in der Schauspielprüfung.¹⁷⁵

1. Ist eine originär schaffende Phantasie erkennbar?
2. Reagiert der Darsteller situativ, das heißt auf das, was da ist; Raum, Menschen, veränderte Umstände?
3. Kann sich der Darsteller selbst beobachten und kontrollieren?
4. Kann der Darsteller verschiedene Perspektiven einnehmen? (oder einfacher: Hat er Humor?)

Oftmals wird die künstlerische Phantasie, die für die Umsetzung und authentische Darstellung von bestimmten Handlungen gefragt ist, und die sowohl Lund als auch Pinkerton anfangs als entscheidendes Element in der Schauspielerei erwähnten, zusätzlich in Improvisationsaufgaben bei der Aufnahmeprüfung getestet. An manchen Schulen müssen die Prüflinge aus dem Stegreif heraus eine unvorbereitete Situation darstellen und dabei ihr kreatives sowie ihre Erfindungs- und Interaktionsgabe unter Beweis stellen.¹⁷⁶ Erforderlich ist dabei, „ein vorhandenes

¹⁷⁴ Schriftliches Interview mit Peter Lund vom 26.05.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat [Hg.], *Metzler Lexikon: Theatertheorie* (Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2005), S. 145.

Situationspotential zu nutzen bzw. in actu mit dem Gegebenen neue Möglichkeiten zu erfinden, um zum Ziel zu gelangen, ein Problem zu lösen bzw. um einen Vorgang oder eine Situation zu gestalten“.¹⁷⁷ Eine optimale Vorbereitung darauf wäre die Mitwirkung in einer Theater- oder Improvisationsgruppe, in welcher der Bewerber diese Fertigkeit in gezielten Übungen erlernen und weiterentwickeln kann.

Abgesehen von den oben erwähnten Kriterien sind für jegliche Aufgabe im Schauspielfach ein ausreichender Wille zur Darstellung und die Lust am Spiel entscheiden – da sind sich die Studiengangsleiter Peter Lund sowie Erhard Pauer von der Konservatorium Wien Privatuniversität einig.¹⁷⁸ „Das wichtigste für einen Darsteller ist meines Erachtens der Drang, seine Geschichte zu erzählen. Alles andere lässt sich lernen“.¹⁷⁹ Die meisten Aspiranten scheitern jedoch genau daran, so Lund.

5.1.1.3.3 Tänzerische Fähigkeiten und Fertigkeiten

Der Tanz ist ein konstitutives Attribut dieser populären Musiktheaterform. Ob Ballett, Jazz oder Stepptanz, die Protagonisten müssen eine jahrelange Tanzausbildung erfahren haben, um in Musicals wie *Cats* oder *42nd Street* engagiert zu werden. Für die Teilnehmer am Selektionsverfahren der Ausbildungsstellen ist es daher Pflicht, sich einer Art Bewegungstest zu unterziehen. Je nach Institut besteht dieser aus mindestens einem Vortanzen einer nach eigener Wahl einstudierten Choreographie zu dem selbst mitgebrachten Musikstück beziehungsweise aus einer Schrittfolge, die ein Choreograph mit der Gruppe erarbeitet und die danach einzeln oder gruppenweise präsentiert werden muss.¹⁸⁰ Letzteres zeigt der Prüfungskommission, inwieweit der Bewerber befähigt ist, eine Choreographie in kürzester Zeit aufzunehmen und diese dann vor dem Gremium möglichst fehlerfrei und ausdrucksvoll vorzutanzten. An manchen Ausbildungsstätten müssen die Teilnehmer ein Balletttraining an der Stange und in der Mitte des Raumes absolvieren oder zu einer ihnen unbekannten Musik improvisatorisch tanzen. In Essen an der Folkwang Universität gilt es zudem, ein Jazztanztraining zu bestehen, das einem typischen

¹⁷⁷ Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat [Hg.], *Metzler Lexikon: Theatertheorie* (Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2005), S. 144.

¹⁷⁸ Schriftliche Korrespondenz mit Peter Lund. E-Mail vom 26.05.2011. Private Korrespondenz mit Erhard Pauer. E-Mail-Kontakt vom 21.04.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

¹⁷⁹ Schriftliches Interview mit Peter Lund.

¹⁸⁰ Vgl. Tabelle 2 im Anhang

Stundenaufbau einer Jazzstunde gleicht. Hierbei werden die charakteristischen Figuren jenes Tanzstils wie Körper-Isolationen, Jazzwalks, Sprünge und Pirouetten unter Anleitung eines Tanzlehrers geprüft. Die jeweiligen Unterschiede im Eignungsverfahren für den Bereich Tanz an den Instituten zeigt die Tabelle 2 im Anhang auf. Das Tragen des geeigneten Tanzschuhwerks sowie enganliegender Tanzkleidung – um sich ein Bild der körperlichen Proportionen des Bewerbers machen zu können – ist hingegen an allen Ausbildungsorten Pflicht.

Die meisten Schulen wollen sicher sein, dass ihre Studenten auf Dauer körperliche Höchstleistungen erbringen können, deshalb ist für den tänzerischen Bereich ebenfalls ein Attest eines Sportmediziners bei der Bewerbung einzureichen. Neben dem Gesang sollte auch der Tanz schon in frühen Jahren erlernt werden, da es viel Zeit bedarf, die Fertigkeiten des Tanzes zu beherrschen. Besonders wichtig ist die Fachrichtung klassisches Ballett, denn sie bildet die technische Grundlage für nahezu jegliche tänzerische Fortbewegung und darstellende Tanzform. Die Muskeln, Sehnen, Bänder und Gelenke des menschlichen Körpers sind hierbei „das Rohmaterial, das [erst] geformt werden muss“¹⁸¹ wie es die berühmte Tänzerin Margot Fontayn ausdrückte. Bis der Körper die Vielzahl der Bewegungen und Schritte erlernt, stabilisiert und als Ziel automatisiert hat braucht es Geduld und Beständigkeit. Darum ist anzuraten, möglichst regelmäßig zu trainieren, um auf diese Weise den Trainingseffekt sowie dessen Stetigkeit aufrechterhalten zu können. Die Erfahrung zeigt, dass zusätzlich auch Grundkenntnisse in anderen Tanzstilen wie dem Jazz- und Steptanz erworben werden sollten, da das Musical nur selten ausschließlich klassische Tanzelemente enthält. Natürlich erfährt der Student eine intensive Schulung vor allem im Ballett-, Jazz- und Steptanz während der Ausbildung, trotz allem muss er frühzeitig beginnen, Tanzkurse in den entsprechenden Fächern zu belegen, um die notwendigen körperlich-tänzerischen Voraussetzungen für das Musical zu schaffen. Tanz-Professorin Lynnda Curry, derzeit noch in der Musicalabteilung der Hochschule für Musik und Theater Leipzig tätig, erläutert noch einmal die wichtigsten Kriterien für ein erfolgreiches Bestehen jener Fachprüfung:

„Ideally, we look for people who already have some knowledge of dance. However, here in Germany, the American model of learning to sing, dance and

¹⁸¹ Margot Fontayn, *Tanzen: Eine Einführung*, übersetzt von Ingrid Brainard (München/Zürich: R. Piper & Co., 1980), S. 85.

act while young is still unusual. The applicants usually have had voice lessons, or dance lessons. Important for all applicants is the will to learn, regardless of if it is a new discipline or not. We look for someone who is willing to do the extra work in order to attain her/his goals, someone who can take direction during the audition, who is open to criticism and correction and is willing to immediately put the correction into action. Enthusiasm, diligence, tenacity and respect for the art form are necessities. We can usually ascertain during the audition (a classical Barre, then a Jazz combination) how flexible the applicants' muscles are, their musicality, and how they function in a stress situation, which of course an audition is.“¹⁸²

5.1.1.3.4 Psychische Belastbarkeit

Während der Bewerbungsrunden, bei denen die gesangliche, tänzerische und schauspielerische Befähigung der Anwärter um einen Studienplatz geprüft wird, ist zudem die psychische Belastbarkeit auf die Probe gestellt – wie Professorin Lynnda Curry bereits andeutete, die man auch im späteren Berufsleben aufweisen muss. Die Konkurrenz ist groß, deshalb ist es notwendig, dass der Einzelne seine Stärken präsentiert und sich von Runde zu Runde in den einzelnen Disziplinen steigert, denn nur dann ist es für die Mitglieder der Prüfungskommission ersichtlich, ob der Bewerber unter dem Druck, der auf ihm lastet, arbeiten kann. Während bei Einigen diese enorme psychische Anspannung eine lähmende Angst auslöst, die sie daran hindert, ihr Können im vollen Umfang zu zeigen, bewirkt sie bei Anderen genau das Gegenteil: das Adrenalin steigert ihre Konzentration sowie ihre Energie und führt bei dem Vortrag zu Höchstleistungen, die diese Personen nur auf der Bühne beziehungsweise bei der Prüfung vollbringen können. Diese Fähigkeit ist natürlich nur bei den Wenigsten gegeben; alle Anderen müssen versuchen, bestmöglich mit der Aufregung umzugehen und sie zu unterbinden, damit diese keinen so genannten *Black-out* bewirkt. Für viele stellt das mehrere Tage andauernde Auswahlverfahren, das die Teilnehmer an ihre Grenzen bringt, eine „Situation extremer Stressintensität sowohl physischer als auch mentaler Art“ dar, wie es Felix Schepp, ehemaliger Student der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München, beschreibt.¹⁸³ Die Ansprüche an sich selber sind meist so hoch gesteckt, dass diese nur selten zu verwirklichen sind. Bereits in diesen Tagen zeigt sich, wer genug Disziplin sowie gute Nerven und ein gesundes Selbstbewusstsein mitbringt, um im

¹⁸² Professorin Lynnda Curry im schriftlichen Interview mit der Verfasserin vom 28.01.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.

¹⁸³ Telefonisches Interview mit Felix Oliver Schepp vom 15.01.2012.

Beruf des Musicaldarstellers bestehen zu können, denn die nervenaufreibenden Auditions werden einen das ganze Leben begleiten, wenn man sich um ein Engagement in einem Musical bewerben möchte. Wichtigste Voraussetzungen für Prüflinge sind daher Zielstrebigkeit und Durchhaltevermögen, damit sie den psychischen Belastungen bei den Aufnahmetests Stand halten können und auch im Falle eines Scheiterns den Willen und Mut nicht verlieren.

Abschließend lässt sich das Fazit ziehen, dass die Bewerber bereits vor der Eignungsprüfung über ausreichend praktische Erfahrungen in allen drei Bereichen verfügen müssen, um den Anforderungen einer Musicalausbildung zu entsprechen. Dennoch ist Können allein nicht immer ausschlaggebend, um an einer Schule aufgenommen zu werden. Talent und Persönlichkeit, Bühneninstinkt und Charisma, das sind wesentliche Charaktereigenschaften, die ein angehender Darsteller mitbringen muss, um sowohl bei der Aufnahmeprüfung als auch im Musical überzeugen zu können. Dies betont auch Noelle Turner, Gesangsprofessorin an der Folkwang Universität Essen im Studiengang Musical.¹⁸⁴ Die zeitgenössische Musicallyandschaft zeigt, dass abgesehen von den technisch-künstlerischen Kompetenzen, die im Vorangehenden beschrieben wurden, eben genau die individuelle Persönlichkeitsstruktur des Öfteren ausschlaggebend ist, um sich von der Masse an Künstlern abzuheben und herauszustechen. Sam Cayne, ehemaliger Musicalakteur und langjähriger Ausbilder im früheren Musicallehrgang an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien stützt diese Behauptung:

„Ich glaube, fast jeder, der zur Hochschule kommt und ans Theater will, hat Lust am Theater. Wenn ich jemanden für Musical aussuche, suche ich Persönlichkeiten, und ich versuche Lust und Persönlichkeit in den Leuten zu finden, die zu mir kommen. Meine Aufgabe ist, das nicht zu zerstören. [...] Wir müssen das was die Studenten von Natur aus mitbringen, aufblühen lassen.“¹⁸⁵

Das Ziel der Musicalschulen ist es, sowohl starke, motivierte Charaktere für das Musical auszubilden als auch das künstlerische Handwerk an die Studenten zu vermitteln und damit die beiden Bereiche zu verbinden. Letztendlich ist dies jedoch nur möglich, wenn die Willenskraft des Einzelnen vorhanden ist und ausreichend

¹⁸⁴ Vgl. E-Mail-Korrespondenz vom 15.05.2011 mit Noelle Turner. Unterlagen bei der Verfasserin.

¹⁸⁵ Sam Cayne, Beitrag zu „Schlußdiskussion mit Berichten der Sektionsleiter: Berufsausbildung für das Musiktheater zwischen handwerklicher Pragmatik und künstlerischer Kreativität“, in: Susanne Strasser-Vill und Günther Weiss [Hg.], *Musiktheater-Ausbildung: Oper, Musical, Tanz, Technik* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1987), S. 240.

Disziplin aufgebracht wird, um die angestrebte Berufslaufbahn erfolgreich einzuschlagen. Die bestandene Aufnahmeprüfung ist dabei ein erster Schritt auf dem Weg zur Showbühne.

5.1.1.4 Aufbau und Inhalte des Studiums und der Musicalausbildung

„Jeder hat angeborenes Talent, aber nur wenigen ist der Grad von Zähigkeit, Ausdauer, Energie angeboren und anerzogen, sodass er wirklich ein Talent wird“.¹⁸⁶ Friedrich Nietzsche wusste um die Herausforderungen in der Herausbildung eines wahren Talentes. Nicht umsonst wird im Volksmund das Verhältnis von Talent zu harter Arbeit mit einer Prozentzahl von 10 zu 90 beschrieben. Zählt man also zu den Glücklichen, die nach diesem harten Aufnahmemarathon von der Jury ausgewählt wurden, so hat man zwar die erste große Hürde auf dem Weg zum Musicaldarsteller genommen, die eigentliche Arbeit beginnt jedoch erst. Im Durchschnitt hat ein Student zwischen 26 und 40 Wochenstunden Unterricht pro Semester. Hinzukommend das selbstständige Üben, Workshops und Extraproben für interne Musicalproduktionen der jeweiligen Schulen. Das 1. Ausbildungsjahr ist sowohl an Hochschulen als auch ergänzenden Berufsfachstätten in der Regel ein Probejahr für die aufgenommenen Schüler, während dessen sie beweisen müssen, dass sie der Ausbildung mit der nötigen Motivation und Hingabe, aber auch Disziplin und Verantwortung begegnen. Der Glaube an ihr Talent muss sich als gerechtfertigt erweisen, denn nur dann ist ein Weitergehen in der Ausbildung sinnvoll.¹⁸⁷ „Auch während des Studiums wird in Zwischenprüfungen immer wieder getestet, ob künstlerischer Ehrgeiz und körperlicher Einsatz den Anforderungen genügen“.¹⁸⁸ Volker Ullmann, Gründer der Hamburger Stage School merkt dazu an:

„Wenn wir sehen, daß ein Weiterstudium eigentlich unsinnig ist, und der größte Teil der Dozenten nicht mehr hinter der Studentin oder dem Studenten steht, dann rate ich dem Betreffenden natürlich schon zwischen den Prüfungen, von der Schule abzugehen [...]. Das ist schließlich eine Sache der Verantwortung und

¹⁸⁶ Friedrich Nietzsche zitiert nach Christian Sobiella, „Deutschland, deine Talente“, in: *mobil: Das Magazin der deutschen Bahn*, (Nr. 02, Februar 2011), S. 77.

¹⁸⁷ Vgl. Barbara und Stanley Walden, *Life upon the wicked stage: Ausbildung zum Musicaldarsteller*, übersetzt von Götz Hellriegel (Seelze-Velber: Kallmeyer, 1998), S. 16.

¹⁸⁸ Hubert Wildbihler, *Musical Know-How: Das Handbuch und Kontaktforum der Musicalszenen* (Passau: Musicalarchiv Wildbihler, 1995), S. 84.

des Gewissens. Und selbst wenn sie durchfallen, denke ich, daß es keine verlorene Zeit ist, weil sich während dieser Zeit ja letztendlich auch die Persönlichkeit weiterentwickelt.“¹⁸⁹

Die Überprüfung des individuellen Fortschrittes – diese wird in Einzel- oder Gruppenaufgaben, praktisch oder theoretisch vollzogen – verfolgt den Zweck, den Auszubildenden zu zeigen, wo sie in ihrer Entwicklung stehen und woran sie noch spezifisch arbeiten müssen. Der psychische Druck und die aufkommenden Selbstzweifel gerade vor den Prüfungen sind dabei häufige Begleiterscheinungen, denn die Konkurrenz unter den Studenten ist groß. „Es sind richtig gute Leute um einen herum, und auf einmal fühlt man sich so unfähig“, so Anaïs Lueken, ehemalige Studentin im Studiengang Musical an der Folkwang Universität der Künste in Essen.¹⁹⁰ Jeder Fehler nagt am Selbstbewusstsein und doch muss man „lernen, zu relativieren“. ¹⁹¹ Die Selbstzweifel sollten dafür als Ansporn genommen werden, um weiter an sich zu arbeiten, seine individuellen Grenzen erkennen zu können und über diese hinaus zu wachsen. Bereits während der Ausbildung müssen die Schüler mit hohen Belastungen umgehen, lernen zu funktionieren, wie es das spätere Berufsleben fordert.¹⁹²

Die Kontrolle über den Ausbildungsverlauf und das regelmäßige Feedback ist dennoch fundamental auch für die Herausbildung einer realistischen Selbsteinschätzung des Einzelnen. Cuco Wallraff, Schauspieler, Regisseur und ehemaliger Direktor der Hamburger Stage School stützt diese Behauptung:

„Ein ganz wichtiger Punkt in der künstlerischen Entwicklung ist es, eine gesunde Selbstwahrnehmung zu bekommen. Die Studenten sollen innerhalb der Ausbildungszeit ein wirklich gutes Gespür dafür entwickeln, was sie können, und vor allem nach der Ausbildungszeit gut einschätzen können, wo sie auf dem Markt stehen.“¹⁹³

Als Darsteller braucht man dieses Bewusstwerden der eigenen Schwächen und Stärken, und die Vermittlung dessen muss neben dem künstlerischen Handwerk sowie der Disziplin auch in der Aufgabe der Lehrer stehen. Sie fungieren als

¹⁸⁹ Volker Ullmann zitiert nach Hubert Wildbühler, *Musical Know-How: Das Handbuch und Kontaktforum der Musicalszenen* (Passau: Musicalarchiv Wildbühler, 1995), S. 84.

¹⁹⁰ Anaïs Lueken zitiert nach Unbekannter Verfasser, „Musicaldarsteller: Knochenjob im Rampenlicht“, in: *Focus Online* unter http://www.focus.de/finanzen/karriere/perspektiven/berufe/tid-8629/musicaldarsteller__aid_234111.html [Stand: 17.07.2011].

¹⁹¹ Anaïs Lueken zitiert nach ebd.

¹⁹² Vgl. Gil Mehmert nach ebd.

¹⁹³ Cuco Wallraff im Interview mit Ralf Rührmeier, „Kim Moke/Cuco Wallraff: Führungswechsel“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 133, August 2008), S. 26.

Bindeglied zwischen Ausbildung und Theater und sollten daher stets eine realistische Sichtweise auf die Anforderungen des Berufsbildes bewahren und diese an ihre Schüler weitergeben. Nicht selten tendieren Personen in der künstlerisch-darstellerischen Ausbildung zu einem so genannten „Ruhmfieber“ und verlieren den objektiven Blick auf die gegebenen Verhältnisse. Sie überschätzen sich und ihre Fähigkeiten, worunter letztendlich die Kreativität, Motivation und ihre individuelle Entwicklung leiden.

„[...] es gehört natürlich auch eine gewisse Portion Narzissmus zu diesem Beruf und selbstverständlich möchte niemand als Letzter hinten links auf der Bühne stehen, sondern jeder möchte möglichst gleich eine Hauptrolle spielen. Aber die Realität sieht oft ganz anders aus. Man muss den Studenten klarmachen, dass es toll ist, wenn sie ein Hauptrolle bekommen, oder zwei oder drei, aber dieser Beruf soll idealerweise ja 20, 30 oder 40 Jahre dauern und sich nicht über den Zeitraum von zwei Hauptrollen erstrecken. Es geht nicht um eine Schnellebigkeit und Effekte, sondern um ein Fundament, auf dem man aufbauen kann.“¹⁹⁴

Im Studiengang Musical bilden das 1. und 2. Ausbildungsjahr das Grundstudium, während denen eine fundamentale Basis in allen drei Sparten geschaffen werden soll. Es endet mit der bestandenen Vordiplomprüfung, bei der festgestellt wird, „ob die fachlichen Fortschritte des Studenten seit seinem Eintritt erwarten lassen, dass er sein Studium erfolgreich abschließen kann“.¹⁹⁵ Im 3. und 4. Studienjahr, dem Hauptstudium, beschäftigt man sich insbesondere mit der Erarbeitung eines dem Studenten entsprechenden Rollen-Repertoires, schafft durch spezifisches Audition-Training eine gezielte Berufsorientierung und bereitet die Auszubildenden auf ihre Diplom- beziehungsweise Bachelorprüfung vor.

Der Aufbau einer privaten Musicalausbildung gestaltet sich ähnlich, wobei anstatt der Diplomvorprüfung eine Kontrollprüfung beziehungsweise wie oben erwähnt entsprechende Zwischenprüfungen – hierbei werden die drei Bereiche Gesang, Tanz und Schauspiel einzeln geprüft – vor den Lehrenden abgelegt werden müssen. Das Ausmaß und der Zeitpunkt dieser Beobachtungstage variieren je nach Schule. Bei Nichtbestehen ist jedoch an allen Ausbildungsinstituten eine Wiederholung möglich. Am Ende der dreijährigen Ausbildung steht dann die so genannte Bühnenreife- oder Examensprüfung, bei der die Schüler ihre erlernten Qualifikationen in einem

¹⁹⁴ Cuco Wallraff im Interview mit Ralf Rührmeier, „Kim Moke/Cuco Wallraff: Führungswechsel“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 133, August 2008), S. 27.

¹⁹⁵ Bayerische Theaterakademie August Everding, *Studienordnung für den Diplomstudiengang Musical* unter http://www.theaterakademie.de/uploads/media/Info_Musical_2011.pdf, S. 3. [Stand: 18.07.2011].

Soloprogramm auf der Bühne präsentieren müssen. Mehr zu den unterschiedlichen Abschlussarten in der Musicalausbildung folgt im Gliederungspunkt 5.1.1.5.

Die Inhalte der Musicalausbildung sind trotz der Vielfalt an Ausbildungsträgern im deutschsprachigen Raum relativ identisch. Der Fokus liegt dabei stets auf den drei Hauptdisziplinen des Musiktheaters, wie die Lehrpläne der verschiedenen Institute zeigen. Diese unterteilen sich wiederum in folgende Fächer:¹⁹⁶

Gesang und Musikalität:

- Gesang Einzelunterricht (Musical aber auch klassischer Gesang)
- Korrepetition
- Stimmbildung/ Atemtechnik
- Chor- und Ensemblesingen
- Liedinterpretation
- Musiktheorie
- Gehörbildung
- Klavier

Schauspiel:

- Schauspiel Einzel-, Duo- und Gruppenunterricht
- Schauspielgrundlagen
- Sprecherziehung
- Rollen- und Szenenstudium
- Improvisation/ Interaktion

Tanz:

- Klassisches Ballett
- Jazztanz (oft in Kombination mit Modernem Tanz, Hip-Hop und Showtanz)
- Stepptanz
- Akrobatik/ Pantomime
- Partnertanz
- Bühnenfechten
- Pilates/ Feldenkrais/ Körperarbeit

¹⁹⁶ Vgl. hierzu die Lehrpläne der verschiedenen Universitäten und Privatschulen. Unterlagen bei der Verfasserin. Auf genaue Inhaltserklärungen zu den einzelnen Fächern wird hierbei verzichtet, da es den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

Daneben werden den Auszubildenden theoretische Grundkenntnisse in der Theater-, Musik- und Musicalgeschichte vermittelt. Um auf das spätere Berufsleben ideal vorzubereiten, bieten manche Bildungsstätten zusätzlich spezielle Vorlesungen zum Bühnen- und Vertragsrecht an¹⁹⁷ und ermöglichen den Studenten im Rahmen von Workshopreihen, einen Einblick in relevante Bereiche wie Gesellschaftstanz, Alexander-Technik, Staging¹⁹⁸, Audition-Training und Mikrofontechnik¹⁹⁹. Das virtuose Zusammenspiel der drei darstellerischen Disziplinen wird häufig in einem eigenen Unterrichtsfach trainiert und perfektioniert.

Jede Universität und private Berufsfachschule für Musical hat jedoch ihren entsprechenden Schwerpunkt. So erkennt man bei näherer Betrachtung diverser Studienpläne kleine Unterschiede in der Zusammensetzung der Fächer. An einigen Instituten ist es beispielsweise Pflicht, das Klavierspiel zu erlernen. An anderen wiederum wird dagegen mehr Wert auf die tänzerische Ausbildung der Studenten gelegt, wo neben Ballett-, Jazz- und Steppunterricht auch Akrobatik, Moderner Tanz, Paartanz oder Bühnenfechten unterrichtet wird. Die Möglichkeit an Vielfalt von Lehrfächern und deren Stundenanzahl ist dabei bedingt durch die Art der Ausbildungsstätte sowie deren Studienordnung.²⁰⁰ „Natürlich kann eine private nicht subventionierte Ausbildung dann nicht so viel leisten, wenn sich die Schule selbst finanzieren oder rentabel sein muss. Schon deshalb, weil diese Schulen teilweise Riesen-Jahrgänge haben müssen“, so Simone Linhof vom Künstlerischen Beraterteam der Joop van den Ende Academy.²⁰¹ Je kleiner die Ausbildungsklassen sind, desto größer kann dann die Konzentration auf die individuelle Förderung sein. „Da bekommt man als Einzelner eine ganz andere Aufmerksamkeit. Es wird detaillierter gearbeitet und die Schüler haben deutlich mehr Einzel-Gesangsstunden in der Woche“. ²⁰² Dessen ungeachtet ist in der Regel jedes Institut darum bemüht,

¹⁹⁷ Vgl. Bayerische Theaterakademie August Everding, *Studienordnung für den Diplomstudiengang Musical* unter http://www.theaterakademie.de/uploads/media/Info_Musical_2011.pdf, S. 5f und Stundenplan der German Musical Academy Osnabrück, Unterlagen bei der Verfasserin.

¹⁹⁸ *Staging* leitet sich vom englischen Wort *stage* – Bühne ab und bezeichnet einen Fachjargon für den Inszenierungsprozess, also die darstellerische Präsentation auf der Bühne.

¹⁹⁹ Vgl. hierzu auch: Barbara und Stanley Walden, *Life upon the wicked stage: Ausbildung zum Musicaldarsteller*, übersetzt von Götz Hellriegel (Seelze-Velber: Kallmeyer, 1998), S. 19.

²⁰⁰ Wie in Tabelle 1 ersichtlich, dauert ein Studium im Fach Musical 8 Semester, eine private Musicals Ausbildung dagegen ein Jahr weniger. Musicals Schüler privater Berufsfachschulen müssen demnach bereits nach 3 Jahren Ausbildung die notwendigen Fertigkeiten erlernt haben, um den Erfordernissen des Berufsbildes gerecht zu werden.

²⁰¹ Simone Linhof im Interview mit Angela Reinhardt, „Simone Linhof: Als Casting Direktorin immer auf der Suche nach Talenten“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 106, Februar 2004), S. 58.

²⁰² Ebd., S. 59.

eine gleichwertige Spartenausbildung zu ermöglichen, um wirkliche „Allrounder“ für den Musicalbetrieb auszubilden.

Aufgrund der Tatsache, dass die Studenten eine unterschiedliche Vorbildung in den drei Hauptdisziplinen mitbringen – besonders im Fach Tanz treten die Niveauunterschiede deutlich hervor – „erwächst das ernstzunehmende Probleme [sic!], das technische Können jeder einzelnen Studentin zu respektieren und zu verbessern, und dennoch das Ensemblegefühl innerhalb der einzelnen Jahrgänge zu pflegen“.²⁰³ An der Universität der Künste in Berlin beispielsweise ist es daher Pflicht, dass die Studenten des ersten Musicaljahrgangs gemeinsam am Tanzunterricht teilnehmen und erst nach dem zweiten Semester entsprechend ihrer bereits vorhandenen tänzerischen Leistung in unterschiedliche Levels eingeteilt werden.²⁰⁴

An anderen Lehrstätten besteht diese Möglichkeit hingegen schon mit Beginn der Musicalausbildung. Hintergrund der von der UdK aufgestellten Richtlinie hinsichtlich eines Gruppentanztrainings ist die Förderung des erwähnten Ensembledenkens, der sowohl in der Ausbildung als auch im Berufsalltag eine große Rolle spielt. Nach Beobachtung von Michael Pinkerton „konzentrieren sich die jungen Leute zu sehr auf solistische Partien und verlieren dabei das Gefühl für die Bedeutung der Zusammenarbeit“.²⁰⁵ Die Tendenz geht dahin, dass jeder angehende Musicaldarsteller eine Karriere als Solist anstrebt, was wohl der Mentalität des zeitgenössischen Theatermarktes zuzuschreiben ist. So liegt auch in der Musicalausbildung der Fokus in der Regel auf der solistischen Arbeit. Trotzdem ist es letztendlich nur den Wenigsten vergönnt, als Solist einsteigen und überleben zu können. Alle Anderen müssen ihre Teamfähigkeit im Ensemble beweisen, und diese sollte dann bereits in der Ausbildung gefördert und weiterentwickelt werden. Dies erfolgt auch durch die Jahrgangsmusicalproduktionen, auf die ich im weiteren Verlauf noch zu sprechen komme.

Der Idealfall sieht demnach vor: Eine interdisziplinäre Ausbildung der Studenten mit der jeweiligen Perfektion eines Ensemblemitglieds, der die Fähigkeit hat, jederzeit

²⁰³ Barbara und Stanley Walden, *Life upon the wicked stage*, S. 29.

²⁰⁴ Vgl. ebd.

²⁰⁵ Michael Pinkerton, Beitrag zu „Perspektiven und Methoden der Musicalausbildung“, in: Wolfgang Jansen [Hg.], *Musical kontrovers*, S. 26.

bestimmte Ensembleparts zu übernehmen, gleichzeitig aber auch die Persönlichkeit, Willensstärke und den Elan besitzt, solistische Rollen in Musicals zu verkörpern.²⁰⁶

Dementsprechend erhalten die Schüler im Gesang und Schauspiel neben dem speziellen Gruppentraining in Chor- und Ensemblesingen, Rollen- und Szenenstudium, wöchentlichen Einzelunterricht bei einem ihnen zugeteiltem Lehrer.²⁰⁷ Die Erfahrung zeigt, dass die Kommunikation, also die persönliche Verbindung zwischen Professor und Student eine wichtige Rolle in der Vermittlung von Inhalten spielt und es daher von Vorteil sein kann, bei dem jeweiligen Lehrer zu bleiben. Ist ein Schüler jedoch nicht zufrieden mit seinem Mentor und kann keine entsprechende Beziehung zu diesem aufbauen, ist ein Wechsel in Absprache mit der Direktion meist möglich, so Erhard Pauer von der Konservatorium Wien Privatuniversität.²⁰⁸ In den anderen zwei Hauptfächern gibt es dagegen gezielte Lehrerwechsel. Der Sinn besteht darin, dass die Schüler durch unterschiedliche Dozenten unterschiedliche Methoden der künstlerisch-darstellerischen Praxis kennenlernen und sich selbst und ihre jeweiligen Fertigkeiten dabei stets weiterentwickeln können.²⁰⁹ Diesen Zweck erfüllen auch zusätzlich arrangierte Workshops und Meisterkurse von renommierten Fachleuten für die Auszubildenden. Diese finden sowohl unter dem Studienjahr als auch in den Ferien statt – für einen Musicaldarsteller wären zwei bis drei Monate ausbildungsfreie Zeit untragbar; vor allem in den Tanz- und Gesangsfächern muss eine Regelmäßigkeit und Kontinuität gewährleistet sein, um den Anforderungen des Berufsbildes zu entsprechen.²¹⁰ Vermittelt wird während diesen Intensivkursen ergänzendes Wissen, das aufgrund von Zeitmangel nicht im eigentlichen Lehrplan vorgesehen ist. Dazu gehören Workshops in weiteren Tanzstilen, in Ernährung und Körperschulung, Camera Acting und Maskenbildnerei sowie spezielle Audition- und Mikrofonkurse.²¹¹ Einen weiteren essenziellen Teil der Musicals Ausbildung stellen die jeweiligen Abschlussproduktionen am Ende eines Studienjahres dar, bei dem die Studenten

²⁰⁶ Vgl. Peter Kertz, Beitrag zu „Roundtable der Sektion Musical: Anforderungen des Musical-Theaters an die Ausbildung: Perspektiven“, in: Susanne Strasser-Vill und Günther Weiss [Hg.], *Musiktheater-Ausbildung*, S. 106.

²⁰⁷ In der Regel werden an allen Ausbildungsstätten spezielle Lehrerwünsche von Seiten der Schüler beachtet.

²⁰⁸ Vgl. E-Mail-Korrespondenz mit Erhard Pauer mit der Verfasserin vom 21.04.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

²⁰⁹ Vgl. Interview mit Albert Kessler vom 14.04.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

²¹⁰ Vgl. Barbara und Stanley Walden, *Life upon the wicked stage*, S. 19.

²¹¹ Vgl. hierzu: ebd., S. 19.

ihre bereits erarbeiteten Kompetenzen vor Publikum umsetzen können.²¹² Je nach Größe des aufzuführenden Stückes sind daran auch mehrere Jahrgänge beteiligt. Diese Musicalprojekte sind „die wahrscheinlich wichtigste Einzelerfahrung für die Schüler“²¹³, so John Baer, früherer Direktor der Hamburger Stage School, intensivieren sie doch „die Vorbereitung auf spätere Bühnenpraxis“²¹⁴ und geben den Studenten die Möglichkeit, ihre Bühnenroutine zu erweitern. Die Wichtigkeit dieser internen Produktionen macht sich auch an der Tatsache bemerkbar, dass außerhalb der Sommerferien und vor Abschluss des 2. Ausbildungsjahres in der Regel keine Genehmigung für etwaige Engagements an Theatern erlassen wird und die Studenten daher nur wenig Einblick in das eigentliche Bühnengeschehen während ihrer Ausbildungszeit bekommen. Man könnte dies als wesentlichen Kritikpunkt am Reglement der deutschsprachigen Institute ansehen. Peter Kertz, Regisseur, Musikdramaturg und einstiger Professor für Operndarstellung an der Hochschule für Musik in München bestätigt die Problematik:

„Der zukünftige Sänger-Darsteller kann nur dort ausgebildet werden, wo seine spätere Heimat sein soll, nämlich auf der Bühne. Sie vermittelt ein anderes Raumgefühl, andere Dimensionen, der Körper des Darstellers gewöhnt sich an ein anderes Timing. Ein Unterrichtszimmer genügt auf die Dauer nicht, oder nicht nur. Es nützt uns auch letztendlich nichts, einmal oder zweimal im Jahr in ein großes Theater auszuweichen. Weil das Wesentliche die ständige Gewöhnung an eine Bühne ist.“²¹⁵

In den Vereinigten Staaten gibt es dagegen Musicalschulen, an denen neben dem normalen Pflichtunterricht weit mehr als einmal im Jahr ein Musical auf die Bühne gebracht wird.²¹⁶ Ferner besteht bereits in den High Schools die Möglichkeit, sich an verschiedenen Tanz- und Musicalaufführungen zu beteiligen, was sich letztendlich auf die Vorbildung sowie Praxiserfahrung der Schüler auswirkt. Ziel sollte es daher

²¹² In der Regel verfügen die Ausbildungsstätten über entsprechende Studiobühnen oder geeignete Räumlichkeiten in den Schulgebäuden. Gegebenfalls kommen auch Kooperationen mit umliegenden Theaterhäusern zu Stande. Die musikalische Gestaltung und Begleitung der Darsteller bei Musicalproduktionen übernehmen teilweise interne Orchester oder Bands der jeweiligen Bildungsanstalt, sodass es zu einer studienübergreifenden Zusammenarbeit kommt. Ist diese Möglichkeit nicht gegeben, so singen und tanzen die Schüler zu einer Playbackversion des aufzuführenden Stückes.

²¹³ John V. Baer, Beitrag zu „Perspektiven und Methoden der Musicales Ausbildung“, in: Wolfgang Jansen [Hg.], *Musical kontrovers*, S. 37.

²¹⁴ Hubert Wildbihler, *Musical Know-How: Das Handbuch und Kontaktforum der Musicalszenen* (Passau: Musicalarchiv Wildbihler, 1995), S. 84.

²¹⁵ Peter Kertz, Anmerkung in „Roundtable der Sektion Musical: Anforderungen des Musical-Theaters an die Ausbildung: Perspektiven“, in: Susanne Strasser-Vill und Günther Weiss [Hg.], *Musiktheater-Ausbildung*, S. 118.

²¹⁶ Vgl. Reri Grist in: ebd., S. 118.

sein, die Methode des *Learning by doing* wieder verstärkt in den Lehrplan miteinzubeziehen, sodass bereits ab dem ersten Semester auf den Ausbildungsstatus der Studenten abgestimmte Werke auf der Bühne umgesetzt werden können, um damit eine praxisnahe Ausbildung zum Musicaldarsteller zu gewährleisten. Vorreiter hierfür sind eindeutig amerikanische Schulen, an welchen ohne „Beeinträchtigung des Hauptfachunterrichts“ eine große Zahl an Aufführungen jährlich stattfinden kann.²¹⁷

Der Aufbau und die jeweiligen Inhalte der Musicalausbildung im deutschsprachigen Raum müssen demzufolge stets überdacht werden und flexibel bleiben. Anzustreben sind Ausbildungskonzepte, die sich den Anforderungen der darstellerischen Praxis, kurz: der Bühnenrealität anpassen. „Denn die künstlerische Ausbildung und die künstlerische Praxis sind Gebiete, die sich gegenseitig beeinflussen, wo das Niveau des einen das Niveau des anderen bedingt“.²¹⁸ Um das möglich zu machen, ist der Austausch zwischen den jeweiligen Bildungsstätten und Personen aus der Praxis, wie Regisseure und Intendanten, von großer Bedeutung, da sie die Verantwortlichen sind, die das Musicalensemble zusammenstellen und die Mängel beim Nachwuchs beurteilen können. „Ihr Bedarf beeinflusst letzten Endes unsere Studienordnung, unser ganzes Konzept, unsere Ausbildung und beeinflusst schließlich auch die Art, wie wir die Studenten bei den Aufnahmeprüfungen aussuchen“, so Noelle Turner, Gesangsprofessorin an der Folkwang Hochschule in Essen.²¹⁹

5.1.1.5 Ausbildungsabschlüsse im Vergleich und Berufseinstieg

Die mindestens drei- bis vierjährige Musicalausbildung endet für die Studenten mit einer Abschlussprüfung, bei der sie unter erneuter Beobachtung einer Kommission stehen und sich vor dieser bewähren müssen. Die Art und Weise der Diplom- oder Examensprüfung ist dabei wiederum abhängig von der jeweiligen Bildungsstätte. Sowohl im Studiengang Musical als auch in der privaten Musicalausbildung hat sich ein spezielles Prüfungssystem bewährt. Dieses sieht vor, dass die Schüler ein

²¹⁷ Peter Kertz in: „Roundtable der Sektion Musical: Anforderungen des Musical-Theaters an die Ausbildung: Perspektiven“, in: Susanne Strasser-Vill und Günther Weiss [Hg.], *Musiktheater-Ausbildung*, S. 222.

²¹⁸ Eva Hermannová, „Ausbildungskonzept für Musiktheater-Berufe in der CSSR“, in: ebd., S. 28.

²¹⁹ Noelle Turner, Beitrag zu „Perspektiven und Methoden der Musicalausbildung“, in: Wolfgang Jansen [Hg.], *Musical kontrovers*, S. 23.

individuelles Soloprogramm, eine so genannte One Man Show, im Umfang von 20-45 Minuten präsentieren und darin die verschiedenen Teilbereiche Gesang, Tanz, Schauspiel verbunden mit Darstellung integrieren. Im Detail heißt das, dass mindestens vier Lieder unterschiedlichen Charakters, etwa zwei Schauspielmonologe oder Szenen sowie eine Tanznummer darzubieten sind. Ziel ist es, dass die Absolventen in der Lage sind, „eine eigene Idee und ein eigenes Konzept kreativ umzusetzen und bis zur Aufführungsreife zu gestalten“, wie es die Prüfungsordnung der Bayerischen Theaterakademie August Everding deklariert.²²⁰ Manche Hochschulen, darunter die Folkwang Universität Essen, haben diese Solopräsentation auf die jeweiligen Disziplinen aufgeteilt, sodass sich die Studenten daher insgesamt drei Teilprüfungen unterziehen müssen. Diese beinhalten den Gesangsvortrag simultan mit szenischen und tänzerischen Elementen, die Schauspielprüfung, bei der zwei Rollen aus der Schauspielliteratur, zwei Szenen aus verschiedenen Musicals und ein Chanson vorzutragen sind, sowie eine formelle Tanzprüfung im Klassenverband.²²¹ Neben dem Solovortrag des Einzelnen veranstalten die Studenten des 4. Jahrganges sowohl an Hochschulen als auch privaten Instituten noch eine Abschlussproduktion, in der sie den darstellerischen Solo- und Ensembleaufgaben in Zusammenarbeit mit dem Produktions- und Bühnenteam gerecht werden müssen. Ob diese Projektarbeiten bewertet und letztendlich mit in die Examensnote miteinbezogen werden, hängt von der jeweiligen Bildungsstätte ab. Gleiches gilt für die Beurteilung der erlernten Kenntnisse im Klavierspiel, in Gehörbildung und Harmonielehre. Eine zusätzliche wissenschaftliche Bachelorarbeit ist neben dem Praxisteil der Diplomprüfung lediglich an der Konservatorium Wien Privatuniversität anzufertigen. Alle anderen Schulen folgen dem eben beschriebenen Prüfungsschema.

Bewertet werden die Absolventen an den staatlichen Hochschulen stets von dem internen Lehrpersonal des Studiengangs. An Berufsfachschulen können zusätzlich noch ein Vertreter der jeweiligen Landesschulbehörde – wie es an der German Musical Academy in Osnabrück der Fall ist – oder diverse Workshopleiter im Gremium sitzen.²²² Hinsichtlich der zu beurteilenden Jury unterscheiden sich die

²²⁰ Bayerische Theaterakademie August Everding, *Fachprüfungsordnung für den Diplomstudiengang Musical* unter <http://www.theaterakademie.de/uploads/media/Musical-FPO.pdf>, S. 5 [Download: 18.07.2011].

²²¹ Vgl. E-Mail-Korrespondenz mit Noelle Turner vom 15.05.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

²²² Vgl. E-Mail-Korrespondenz mit Sigrid Bröcker-Smidt von der German Musical Academy Osnabrück vom 12.05.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

Diplomprüfungen von privaten Musicalschulen in Österreich und der Schweiz von jenen in Deutschland. So muss der Absolvent sein Abschlussprogramm – bestehend aus einem Musicalsong, einem Monolog und einer Tanzchoreographie²²³ – im Rahmen einer paritätischen Prüfung vor einer ihm unbekannten Gewerkschaftskommission präsentieren. Vor diesem Ausschuss wurde bereits die Kontrollprüfung am Ende des zweiten Ausbildungsjahres abgelegt.

Die entsprechende Abschlussbezeichnung der Musicalschüler hängt letztendlich vom jeweiligen Ausbildungsträger und der Studienform ab. Dabei ist Diplom jedoch nicht immer gleich Diplom. Heutzutage wird fast jeder Absolvent einer staatlichen oder privaten Bildungsstätte als „Diplom-Musicaldarsteller“ bezeichnet. Streng genommen ist das nicht ganz korrekt, wie Toralf Vetterick, Geschäftsführer der Abraxas Musical Akademie München, erklärt.²²⁴ Um Missverständnissen vorzubeugen, weist er daraufhin, dass lediglich Bühnenkünstler, die an einer Hochschule oder Universität im Studiengang Musical studiert und dort einen Bachelor of Arts, Master of Arts oder ein Diplom als akademischen Grad verliehen bekommen haben, zum Tragen des Titels berechtigt sind. An allen anderen Berufsfachschulen erhält der Absolvent ein Zertifikat zum staatlich geprüften Musicaldarsteller.

Ungeachtet der differierenden Gestaltung der Diplomprüfungen sowie der entsprechenden Abschlussbezeichnungen stellen die letzten Monate in der Musicalausbildung eine große Belastung für die Studenten dar. Neben der eigentlichen Programmvorbereitung, welche volle Konzentration und Ideenreichtum fordert, nehmen die Absolventen bereits an Auditions teil oder sind schon in Engagements, was die Schulen jedoch tolerieren. Jede Bildungsanstalt ist bemüht, den Berufseinstieg ihrer Studenten zu erleichtern, denn dieser sollte möglichst reibungslos sein. Zu diesem Zweck verabreden die Musicalstudiengänge der fünf staatlichen Hochschulen von Berlin, Leipzig, Essen, München und Wien seit 2002 ein alljährliches „Intendantenvorsingen“, organisiert durch die ZAV der Bundesagentur für Arbeit, bei dem sich die jeweiligen Absolventen der Abschlussjahrgänge vor speziell geladenen Intendanten, Regisseuren, Produzenten, Agenten und weiteren Fachleuten zu präsentieren haben.²²⁵ Die Erfahrung zeigt, dass jene

²²³ Zusätzlich brauchen die Schüler für jede Disziplin ein weiteres Ersatzstück, falls die Jury mit dem Gezeigten nicht zufrieden ist und daher noch mehr vom Prüfenden sehen bzw. hören möchte. Vorzubereiten sind daher zwei vollständige Programme für die paritätische Prüfung.

²²⁴ Vgl. Telefonisches Interview mit Toralf Vetterick vom 10.05.2011.

²²⁵ Vgl. Wolfgang Jansen, „Musical-Sommerakademie der WestLB: Individuelle Förderung der talentiertesten Nachwuchskünstler“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 115, August 2005), S. 40.

Absolventenpräsentation bereits den Weg in den Theatermarkt ebnen kann. Dabei können sich bereits Möglichkeiten für den angehenden Musicaldarsteller auftun, die für den Start des Berufslebens von Vorteil sind, denn das Projekt fungiert so gesehen als Kontaktbörse zwischen Arbeitnehmern und zukünftigen Arbeitgebern. Die Personen vom Fach erhalten einen ersten Eindruck vom Nachwuchs und können daraufhin Vermittlungsarbeit in der Musicalbranche leisten. Durch dieses „Networking“ ergeben sich nicht selten Einladungen zu Auditions, die dann letztendlich zum ersten Engagement führen können. Eine weitere individuelle künstlerische Förderung ist den jeweils zwei begabtesten Absolventen jener Hochschulen vergönnt. Die Westdeutsche Landesbank (kurz WestLB), die auch als Hauptsponsor für das Intendantenvorsingen verantwortlich ist, etablierte 2004 eine so genannte Musical-Sommerakademie auf Schloss Krickenbeck, wo die besten Studenten des Abschlussjahrgangs unter fachkundiger Leitung von nationalen und internationalen Dozenten und Pädagogen mit- und voneinander lernen.²²⁶ Ein wesentlicher Aspekt in der Zielsetzung des Projekts liegt dabei auf der Zusammenarbeit, was die Bank und Hochschulen in ihrer dafür ausgearbeitenden „Arbeitsphilosophie“ erläutern :

„Teamwork: Alles, was die Darsteller tun, erarbeiten sie miteinander. Es geht darum, von dem Können und dem Feedback der anderen zu profitieren und sich gegenseitig zu beflügeln. Der Mensch steht im Mittelpunkt: Die Akademie dient dazu, die Individualität jedes Einzelnen weiter herauszubilden und nicht andere zu kopieren. Ziel ist es, dass die Darsteller auf der Bühne durch ihre Natürlichkeit und Authentizität überzeugen.“²²⁷

Die Krönung dieser Nachwuchs-fördernden Initiative stellt die zusätzliche „Auslobung eines jährlichen Musicalpreises an den besten Teilnehmer der Sommerakademie“²²⁸ dar. Hierbei erhält der Ausgezeichnete ein Stipendium für einen dreimonatigen Studienaufenthalt an der renommierten Royal Academy of Music in London.²²⁹ Den Studenten von Privatschulen bleibt dieses Privileg verwehrt, jedoch arrangiert die Abteilung Musical von der ZAV seit mittlerweile drei Jahren eine an das Intendantenvorsingen angelehnte Absolventenpräsentation, an der ausgewählte Schüler privater Institutionen ihr Können vor Fachleuten präsentieren. Diesen

²²⁶ Vgl. Wolfgang Jansen, „Musical-Sommerakademie der WestLB: Individuelle Förderung der talentiertesten Nachwuchskünstler“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 115, August 2005), S. 40.

²²⁷ Ebd., S. 41.

²²⁸ Wolfgang Jansen, *Cats & Co.*, S. 267.

²²⁹ Vgl. ebd.

Versuch starten ferner manche Bildungsstätten – darunter die Stage School in Hamburg²³⁰ – und laden zu der Abschlussvorstellung ebenfalls wichtige Vertreter der Musicalbranche ein, um den Austausch zwischen diesen und den angehenden Künstlern an der Schwelle zum Berufsleben zu ermöglichen.

Anzustreben ist nach wie vor eine von den Theaterhäusern selbst organisierte Übergangsform von der Ausbildung ans Theater, um den „Praxisschock“ der Studenten zu mildern. Diese wurde bereits 1987 als notwendige Forderung erachtet, was die Schriften zur Musiktheater-Ausbildung belegen.²³¹ Was im Opernbereich durch die Einrichtung der Opernstudios bereits gelungen ist, sollte auch für künftige Musicaldarsteller ermöglicht werden. Dementsprechend könnten sowohl während der Musicalausbildung als auch nach Erhalten der Bühnenreife Praxislehrgänge von den Theatern angeboten werden, die als Ergänzung dienen und den Einstieg der Absolventen in den Berufsalltag durch das Mitwirken in bestimmten Produktionen erleichtern.

5.1.2 Berufsbildung durch privaten Unterricht

Obwohl die Musicalausbildung sich über einen Zeitraum von drei bis vier Jahren erstreckt und den Studenten sowohl körperlich als auch mental viel abverlangt, ist sie doch eine sinnvolle, nahezu unumgängliche Vorbereitung auf das spätere Berufsleben. Wem dies jedoch aufgrund eines Scheiterns bei der Aufnahmeprüfung oder aus finanziellen Gründen vorenthalten bleibt, hat die Alternative einer selbstorganisierten Berufsbildung. Um die Qualifikation, die das Berufsbild erfordert, zu entwickeln, ist allerdings eine große Eigeninitiative gefragt, die in der Regel mit einem hohen finanziellen Aufwand verbunden ist. Bedingt durch das Anforderungsprofil im Musical muss die Sing- und Sprechstimme unter Anleitung eines professionellen Gesangslehrers richtig geschult werden. Die Anzahl der notwendigen wöchentlichen Gesangseinheiten liegt hierbei im Ermessen des Einzelnen sowie an der jeweiligen stimmlichen Qualität. Das absolute Minimum, wenn man eine Karriere als Musicalsänger anstrebt, wäre jedoch einmal die Woche

²³⁰ Vgl. Telefonisches Interview vom 20.06.2011 mit Annette Bär, Presse-, Marketing- und Öffentlichkeitsbeauftragte der Hamburger Stage School.

²³¹ Vgl. Susanne Strasser-Vill und Günther Weiss [Hg.], *Musiktheater-Ausbildung*, S. 222f.

eine Stunde Einzelunterricht. Die Anzahl der Gesangsstunden in der professionellen Ausbildung liegt im Vergleich dazu bei bis zu fünf Stunden; hierbei sind jedoch auch der Ensemblesong und die jeweiligen Korrepetitionsstunden mit eingerechnet. Die Kosten für eine Einzelgesangsstunde gehen weit auseinander (im Bereich von 30-100 Euro), nach oben hin sind jedoch keine Grenzen gesetzt. Das Preisverhältnis richtet sich oftmals nach der Qualifizierung des Gesangspädagogen. Ist dieser an einer staatlichen Einrichtung angestellt und unterrichtet in einer höheren Position, so wird dessen „Aufwandsentschädigung“ dementsprechend hoch ausfallen. Die finanzielle Unterstützung seitens der Eltern ist in Anbetracht der Honorarhöhe dabei von großem Vorteil. Gleichwohl erfolgt der Unterricht meist auf privater Basis, so dass interne Absprachen und Verhandlungen bezüglich der Kosten für eine Lehreinheit durchaus möglich sind.

Man sollte bedenken, dass das Musical eine Variationenvielfalt hinsichtlich der unterschiedlichen Stile bedingt und sich dementsprechend auch die gesangliche Ausbildung daran orientieren sollte.

„Die Theaterpraxis im deutschsprachigen Raum beweist, daß der Musicaldarsteller nicht einseitig auf bestimmte Stile spezialisiert sein darf. Es gibt genügend Beispiele von großen Häusern in Deutschland, da singt dieselbe Sängerin an einem Abend ‚Blondchen‘, ein paar Tage später ‚Perichole‘ und am dritten Abend ‚Eliza Doolittle‘. So ist die Praxis.“²³²

Professor Peter Kertz verweist hier auf einen wichtigen Punkt: Zum einen sind besonders die Dreispartenhäuser darauf ausgerichtet, ein breites Genre mit einem begrenzten Stamm an Vakanzen zu bedienen, woraus sich eine Notwendigkeit an vielseitigen Sängerdarstellern ergibt.²³³ Zum anderen hat das Musical selbst so viele Ausprägungen – Rock und Pop Musicals, Klassische Musicals, Tanzmusicals; der Bandbreite sind keine Grenzen gesetzt – in denen unterschiedlichste Stimmtypen gebraucht werden. Je variabler die Stimme also ist, desto größer ist die Chance, für unterschiedliche Rollen besetzt zu werden. Zurückgeführt auf den Gesangsunterricht bedeutet dies, dass man eine für den Beruf essenzielle Brust-Belting Stimme sowie eine ebenfalls gute Kopfstimme entwickeln sollte. Die erwähnte stimmliche

²³² Peter Kertz, Diskussionsbeitrag zu „Roundtable der Sektion Musical: Anforderungen des Musical-Theaters an die Ausbildung: Perspektiven“, in: Susanne Strasser-Vill und Günther Weiss [Hg.], *Musiktheater-Ausbildung*, S. 103.

²³³ Vgl. Wolfgang Wittig, Beitrag zu „Perspektiven und Methoden der Musicalausbildung“, in: Wolfgang Jansen [Hg.], *Musical kontrovers: Der 1. deutsche Musical- Kongreß* (Berlin: Weidler Buchverlag, 1994), S. 35.

Vielseitigkeit muss sich indes in der Fähigkeit zeigen, die Dynamik, das Tempo, die Tonhöhe mit dem dazugehörigen Registerwechsel, die Artikulation und den Ausdruck entsprechend der Rollenanforderung zu gestalten und zu verändern.²³⁴

Was im Einzelnen hinsichtlich der gesanglichen Qualitäten bei einer Audition letztendlich verlangt wird, ist abhängig von dem jeweiligen Musical. Das Vorsingen einer Ballade und eines Up-Tempo Songs ist durchaus die Regel. In den Ausschreibungen dazu sind Angaben zu den Stimmumfängen und Spielalter der einzelnen Rollen aufgelistet. An diesen sollte man sich durchaus orientieren, wenn man gezielt für eine bestimmte Rolle vorsingen möchte.

Zu einem überzeugenden Gesangsvortrag bei einer Musical-Audition gehört jedoch mehr als eine stimmlich korrekte Technik und die richtige Auswahl der Lieder. Der Ratgeber *How to Audition for the Musical Theatre* erklärt die Wichtigkeit der schauspielerischen Umsetzung:

„In brief, having a glorious voice is not enough. You must have something going on behind your eyes. You can't just *sing* your song; you must act it as well. In addition to your voice training, you should be attending acting classes and/or scene study workshops. You will never get hired for speaking roles if you can't act. When you open your mouth to sing, people can tell whether or not you can act your way out of that proverbial paper bag.“²³⁵

Die darstellerische Komponente ist bezugnehmend darauf eine wesentliche Voraussetzung für jede Aktivität auf der Bühne. Sowohl der Gesang als auch der Tanz muss von dem Spiel, der Darstellung des Einzelnen durchdrungen sein, sodass keine Oberflächlichkeit im Gezeigten liegt. Die Aussage der künstlerischen Handlung soll dabei vom Protagonisten in einer emotional-authentischen Weise dem Publikum vermittelt werden, um bei diesem empathisches Empfinden sowie aktives Miterleben hervorzurufen. Schlagwort hierfür ist die Interaktion zwischen Künstler und Zuschauer, die bereits Max Reinhardt in seinen Schauspieltheorien forderte. Das Erlernen dieser Fähigkeiten ist demnach für das Musical unabdingbar.

Gleichwohl gestaltet sich die Frage nach der Notwendigkeit der schauspielerischen Ausbildung eines angehenden Musicaldarstellers etwas komplexer. Noelle Turner erläutert die Problematik:

²³⁴ Vgl. Elaine Adams Novak, *Performing in Musicals* (New York: Schirmer Books, 1988), S. 68.

²³⁵ Donald Oliver, *How to Audition for the Musical Theatre: A Step-by-Step Guide to effective preparation* (New York: Drama Book Publishers, 1988), S. 12.

„Unabhängig von der konkreten Situation ist es sehr schwierig, darüber [Noelle Turner bezieht sich hierbei auf die Ausprägung der schauspielerischen Qualitäten, Anm. der Verfasserin] zu befinden, weil die Voraussetzungen so verschieden sind. Man nehme beispielsweise ein Tanzmusical wie CATS oder A CHORUS LINE: Da muß man Toptänzer haben, die wirklich im Hauptfach Tanz studiert haben. Da ist es nicht immer möglich, Darsteller zu finden, die auch schauspielerisch und gesanglich top sind.“²³⁶

Die zeitgenössische Musicalpraxis zeigt jedoch, dass es keine ausschließlichen Tänzer im Musical mehr gibt und darum nahezu jeder Tänzer auch gleichzeitig Sänger und Schauspieler sein muss. Darsteller aus den US Staaten werden bevorzugt für diese Rollen eingesetzt, da ihre Ausbildung viel mehr noch als im deutschsprachigen Raum darauf abzielt, eine Gleichwertigkeit in den Disziplinen zu schaffen. Dort sind außerdem die Eigeninitiative und Motivation hinsichtlich des Privatunterrichts so hoch, dass Aspiranten ohne staatliche Ausbildung ebenfalls ins Ensemble aufgenommen werden, weil sie gut mit ausgebildeten Musicaldarstellern in Konkurrenz treten können.

Trotz allem müssen die stimmtechnischen Grundlagen für das Sprechen und Spielen auf der Bühne geschaffen werden. Wenngleich die Interpreten stets mit Mikrofon im Musical auftreten, die Basis für eine physiologisch einwandfreie Benützung der Stimme und der dazugehörigen Resonanzkörper sowie für die richtige Atem- und Ausdrucksweise ist von großer Bedeutung für einen Bühnenkünstler; der Sprechapparat muss schließlich der stimmlichen Belastung im Berufsalltag Stand halten können. Will man sich exklusiv auf das Genre Musical spezialisieren, so sollten unter Anleitung eines qualifizierten Schauspiellehrers Musicaldialoge und -rollen einstudiert und gezielt an deren Umsetzung gearbeitet werden. Die Sprechpassagen im Musical sind aufgrund der zwei anderen zu vereinbarenden darstellerischen Ausdruckselemente reduziert und bedürfen daher besonderer Herangehensweise anders als im reinen Sprechtheater.

Rückblickend auf die Frage hinsichtlich der Bedeutung der schauspielerischen Vorbildung der Künstler bleibt anzumerken, dass diese einen wesentlichen Einfluss auf jegliche Art von Bühnenpräsentation hat. Inwieweit die Darstellungskunst durch privaten Schauspielunterricht erst entwickelt beziehungsweise professionalisiert

²³⁶ Noelle Turner, Diskussionsbeitrag zu „Perspektiven und Methoden der Musicalausbildung“, in: Wolfgang Jansen [Hg.], *Musical kontrovers*, S. 24.

werden muss, darüber entscheidet das individuelle Talent des Einzelnen und die jeweilige Lernbereitschaft.

Natürlich ist das Maß an Wichtigkeit einer glaubwürdigen, darstellerischen Spiel- und Ausdrucksweise immer auch subjektive Ansichtssache, wie die Dokumentation *Musical kontrovers* des 1. Deutschen Musical-Kongresses zeigt. Darin finden sich Aussagen von Professor Peter Kock, Musical-Studiengangsleiter an der UdK Berlin, sowie John V. Baer, damaliger Direktor der Stage School wieder, die den Musicaldarsteller als hauptsächlichen Schauspieler mit zusätzlichen Fertigkeiten in Gesang und Tanz bestätigen.²³⁷ Diese Meinung teilt auch Cuco Wallraff:

„Für mich geht es darum, auf der Bühne zu kommunizieren und eine Geschichte zu erzählen, eine Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit auf der Bühne zu haben – unabhängig davon, ob ich jetzt singe, spiele tanze oder eine Performance mache. Meine Vision und meine Hoffnung ist es, dass man aufhört zu sagen: ‚Ach das ist ein Musicaldarsteller!‘ Den Begriff finde ich im Grunde fatal, denn für mich ist das ein Schauspieler, der eben auch im Musiktheaterbereich arbeiten kann. Für mich gibt es einen klaren Grundsatz: Nicht jeder Schauspieler muss singen oder tanzen können, aber jeder Sänger und Tänzer muss auch ein Schauspieler sein! Denn das ist das Fundament für alles, was auf der Bühne passiert.“²³⁸

Der Ausdruck „Musicaldarsteller“ sollte laut Wallraff daher in einem weitreichenden Sinn zu gebrauchen sein, denn nicht jeder Künstler, der Teil eines Musicals ist, muss ein „Dreispargenie“ sein, wie bereits erwähnt. Hat man seinen Schwerpunkt in der privaten Berufsbildung also auf einer der drei Disziplinen und ist überzeugt, den Erfordernissen jenes Musiktheatergenres gerecht zu werden, sollte man sich durchaus für eine Audition bewerben.

Im Fach Tanz ist die Vorbildung für einen Musicalakteur nicht minder von Bedeutung; gibt es doch kaum eine Produktion mehr, die ohne das darstellerische Element des Tanzes auskommt. Die Signifikanz zeigt sich im Erlernen der im Musical vorkommenden Tanzstile. Die wichtigste Basis für jeden Tänzer bildet dabei, wie bereits erwähnt, zweifellos das klassische Ballett. Die daraus erlernten Haltungsmuster, Drehungen und Sprünge sind Teil weiterer Tanzrichtungen und werden, wenn auch in abgewandelter Form, stets in Musicalchoreographien enthalten sein. So auch im eigentlichen Hauptcharakteristikum des Musicaltanzes,

²³⁷ Vgl. Peter Kock und John V. Baer, Diskussionsbeiträge zu „Perspektiven und Methoden der Musicalausbildung“, in: Wolfgang Jansen [Hg.], *Musical kontrovers*, S. 24f.

²³⁸ Cuco Wallraff im Interview mit Ralf Rührmeier, „Kim Moke/Cuco Wallraff: Führungswechsel“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 133, August 2008), S. 26.

wie Sam Cayne, langjähriger Tänzer und Pädagoge, anmerkt: „Jazztanz ist als Tanztechnik eine Mischung aus Ballett und modernen Bewegungen. Es wurde im Musicaltheater entwickelt und ist gemeinsam mit ihm gewachsen.“²³⁹ Mitinitiatorin war Agnes de Mille, die, indem sie neben dem klassischen Ballett bereits damals den neuen Jazzstil in Tanzperformances mit ein bezog, das amerikanische Musiktheater der 40er und 50er Jahre revolutionierte.²⁴⁰ Elemente aus dem Jazztanz findet man mittlerweile in nahezu jeder Choreographie, die vom Ensemble im Musical vertanzt wird.

Obwohl nicht jedes Stück professionell ausgebildete Tänzer benötigt – speziell die Hauptpartien in Musicals haben oftmals den Fokus auf die sängerische und darstellerische Komponente²⁴¹ – für die Bewerbung um ein Musicalengagement birgt ein hervorragendes tänzerisches Können weitere Vorteile. Der Arbeitsmarkt verlangt vielseitige Allrounder; nicht grundlos haben die Musicalschulen ihre Betonung auf einer spartengleichwertigen Ausbildung. Bei den Castings wird meist ein Tanztraining abgehalten, das dem der Aufnahmeprüfung gleicht. Die Bewerber müssen eine Choreographie erlernen, die auf die jeweiligen Anforderungen im Musical abgestimmt ist.²⁴² Optimal für die richtige Vorbereitung darauf wären Ballett- und Jazzkurse in einem Tanzstudio oder auch private Coachingeinheiten mit einem qualifizierten Tanzlehrer speziell für Musical.

Der Beruf des Musicaldarstellers ist ein Ausbildungsberuf, so Ratan Jhaveri, Musicalagent und Geschäftsführer der Künstlervermittlungsagentur *Shanti* in Köln. Demnach haben 97% der Akteure im deutschsprachigen Raum, die derzeit in den großen Musicalproduktionen auf der Bühne stehen, eine abgeschlossene künstlerische Ausbildung.²⁴³ Die Schwierigkeit, die eine private Vorbereitung auf den

²³⁹ Sam Cayne, Diskussionsbeitrag in „Roundtable der Sektion Musical: Anforderungen des Musical-Theaters an die Ausbildung: Perspektiven“, in: Susanne Strasser-Vill und Günther Weiss [Hg.], *Musiktheater-Ausbildung*, S. 104.

²⁴⁰ Vgl. ebd. Sam Cayne spricht hier von der amerikanischen Tänzerin und Choreographin Agnes de Mille, die in der Musicalaufführung von *Oklahoma* (Uraufführung von 1943 am New Yorker Broadway) zum ersten Mal Tanz in das Musicalgeschehen integrierte. Die Tanzszenen galten nicht mehr wie bisher als bloße Einlagen, sondern sollten die Handlung effektiv vorantreiben sowie Gesang und Libretto verbinden.

²⁴¹ Ausnahmen bilden hier reine Tanzmusicals wie u.a. *Cats*, *42nd Street*, *Dirty Dancing*, *A Chorus Line*, in denen die Solisten neben den gesanglichen und schauspielerischen Fähigkeiten auch hervorragende Tänzer sein müssen, um die Rollenanforderungen zu bewältigen.

²⁴² Bei einer Audition zum Musical *42nd Street* müssen die Aspiranten beispielsweise ihre Steppkenntnisse unter Beweis stellen oder für *Tarzan* ihre tänzerisch-akrobatischen Fähigkeiten, da sie in der Show fliegend an Lianen zu sehen sein werden.

²⁴³ Vgl. Korrespondenz mit Ratan Jhaveri vom 26.06.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

Beruf mit sich zieht, liegt vor allem in der fehlenden Praxis. Im Gegensatz zu Studenten jener Bildungsstätten, die durch die jährlich stattfindenden Produktionen und Workshops während der Musicalausbildung bereits viele praktische Theatererfahrungen und wichtige Kontakte sammeln, hat es eine Person im Selbststudium dagegen schwerer. Eine Möglichkeit, um die für den Beruf wesentliche Bühnenpraxis mitzuerleben, wäre der Eintritt in eine freizugängliche Theaterbeziehungsweise wenn möglich Musicalgruppe, die regelmäßige Aufführungen organisiert. Dadurch erhält man einen Vorgeschmack auf die Materie des Berufes. Des Weiteren können die aktive oder passive Teilnahme an speziellen Audition-Kursen – diese werden unter anderem von den zuständigen Agenturen für Musicaldarsteller angeboten – oder auch Einzelstunden mit einem ausgebildeten Pädagogen im Fach Musical dem Aspiranten helfen, sich auf dem Weg in das Musicalgeschäft zu behaupten. Besonders für die Vorbereitung auf das Casting wäre die Hinzuziehung eines Coachs von großem Vorteil. Trotz allem, das Suchen und Finden der richtigen Lehrer für die einzelnen Sparten, die Beschaffung der finanziellen Mittel hierfür, das selbstständige Üben und Weiterentwickeln, dieses aktive Vorgehen unter Eigenregie des Einzelnen beansprucht viel Zeit, Kostenaufwand, Energie und Disziplin. Man muss sich darüber im Klaren sein, dass eine Musicalausbildung in einer dafür vorgesehenen staatlichen oder privaten Einrichtung dagegen vielerlei Vorteile birgt und den individuellen Aufwand abgesehen von der künstlerischen Entwicklung minimiert. Allein die Vielseitigkeit hinsichtlich der wöchentlichen Ausbildungsfächer kann durch privaten Unterricht kaum abgedeckt und finanziell bestritten werden.

Von sich und seinem individuellen Können überzeugen muss man jedoch letztendlich das Kreativteam bei der Audition, und dabei ist es nicht entscheidend, ob man nun eine Musicalausbildung im klassischen Sinn erfahren hat oder privat unterrichtet wurde. Allerdings muss damit gerechnet werden, dass bereits vor dem eigentlichen Casting für eine Musicalproduktion eine gewisse Vorauswahl lediglich anhand der Bewerbungen erfolgt und dann nur geladene Personen an der Audition teilnehmen dürfen. Diese Situation tritt meistens dann ein, wenn ein sehr hoher Bewerbungsandrang herrscht und/oder keine Möglichkeit zu einem *Open Call*²⁴⁴ aufgrund von zeitlich und produktionsbedingten Einschränkungen bleibt. Eingeladen

²⁴⁴ Ein *Open Call* bezeichnet einen Aufruf zu einem öffentlichen Casting, bei dem nicht unbedingt eine Bewerbung und Einladung vorab vorlegen muss. In der Regel findet dieser an einem oder mehreren Tagen statt, wo die Darsteller unangemeldet zum Vorsingen kommen können.

werden dann oftmals nur Musicaldarsteller mit aussagekräftigem Lebenslauf und der nötigen Vorerfahrung.

5.2 Festigung und Weiterbildung der erlernten Fähigkeiten

Die individuelle Ausbildung der Fertigkeiten als auch der Berufseinstieg in Form des erstmaligen Mitwirkens in einem Musicalensemble sind die ersten Schritte auf dem Berufsweg, jedoch muss der Musicaldarsteller weiter gezielt an seinen Stärken und im Besonderen an den Schwächen arbeiten, so dass eine stete Entwicklung möglich ist und ein breites Rollenspektrum angestrebt werden kann. Die täglichen Gesangs- und Stimmübungen sind dabei eine Notwendigkeit für jeden Bühnensänger. Um dem stimmlichen Leistungspensum des Berufsbildes gewachsen zu sein, muss die Kehlkopfmuskulatur, die zur Produktion der Stimme gebraucht wird, wie auch jeder andere Körpermuskel stets trainiert werden. Zusätzlich soll die Stimme eine Resistenz aufbauen, die sie weniger anfällig für äußere Umwelteinflüsse macht. Diese Widerstandsfähigkeit ist natürlich abhängig von der individuellen Physiologie des Stimmapparates. So können sich Rauch, Alkohol, wenig Schlaf, aber auch das Wetter und körperbedingte Symptome negativ auf die Stimme auswirken. Die Mehrheit der Bühnenakteure wird dadurch gezwungen, gewisse Einschränkungen zum Wohl der Stimme zu erdulden. Speziell von Sängern in Hauptrollen, die sehr schwierige Partien zu bewältigen haben und von einem ins andere Engagement übergehen, ist zu erwarten, dass sie der Stimme die nötige Aufmerksamkeit geben. Dazu gehören auch die Phasen der Erholung und Regenerierung. Der Stimmapparat kann noch so resistent sein, der Ausgleich zu dem fordernden Berufsalltag sollte durch regelmäßige Stimmruhe in Verbindung mit logopädischen Übungen geschaffen werden. Junge Berufseinsteiger überschätzen dagegen oftmals ihre Leistungen. So bemerkt Kevin Tarte, langjähriger Musicaldarsteller und absoluter Profi auf dem Gebiet, dass insbesondere bei Berufseinsteigern wenig Ehrgeiz und Disziplin vorhanden sind, „ihr Talent und vor allem ihre Stimmen weiter zu bilden. Wenn die ein paar Jahre dabei sind, glauben sie, dass das nicht mehr nötig sei – und das bei

acht Shows in der Woche [...]“.²⁴⁵ Der Erfolg eines Kevin Tarte kommt jedoch nicht von ungefähr; er ist bedingt durch ein hohes Engagement und Verantwortungsbewusstsein hinsichtlich der Weiterbildung der stimmlichen Kapazitäten.

Ein weiterer Aspekt ist das Anstreben eines möglichst vielfältigen Rollen-Repertoires. Mittels des Ausbaus der gesanglichen Kompetenzen können auf längere Sicht Rollen angenommen werden, die ein intensiveres Anforderungsprofil aufweisen. Dafür braucht es die notwendige Zielstrebigkeit und Geduld, bis die stimmliche Leistungsfähigkeit soweit entwickelt wurde, dass die großen Hauptpartien im Musical mit Leichtigkeit und – wo angebracht – mit einem lächelnden Gesicht vorgetragen werden können.

Neben der stimmlichen Weiterbildung ist ebenfalls die Stabilisierung der körperlichen Fitness von großer Wichtigkeit für eine erfolgreiche Karriere. Die technischen Ansprüche des Tanzes können, wie bereits erwähnt, nur durch ein konstantes Training aufrechterhalten und professionalisiert werden. Die Betonung liegt hierbei wiederum auf der Regelmäßigkeit. Sind zwar abgesehen von wenigen Tanzmusicals keine Höchstleistungen im tänzerischen Fach zu erbringen, so ist es für einen Musicaldarsteller doch notwendig, den Körper in Form zu halten, zumal die zeitgenössische Musicalindustrie zeigt, dass akrobatische Einlagen, Schritte aus Hip-Hop und Breakdance, Bühnenfechtszenen und Stunts im Musical nichts Außergewöhnliches mehr sind. Die technische Vermittlung und Einstudierung der jeweiligen Tanz- und Akrobatikteile erfolgt zwar erst während der Proben²⁴⁶, der Interpret muss aber bereits zuvor eine gewisse körperliche Fitness aufweisen, um diesen sportlich-tänzerischen Anforderungen während der gesamten Proben- und Spielzeit gerecht zu werden. Hier ist zudem anzumerken, dass die Tanzszenen oftmals mit Gesang begleitet werden und diese Simultaneität eine dementsprechend außerordentliche Kondition erfordert.

Je nach Produktion gestaltet sich auch die jeweilige Vorbereitung auf die Audition, die einen wesentlichen Anteil der Weiterbildung und Festigung der individuellen Fertigkeiten ausmacht. Bewirbt man sich für ein Musical, bei dem der tänzerische Anspruch ein sehr hoher ist, so sollte folglich große Aufmerksamkeit darauf in der

²⁴⁵ Kevin Tarte im Interview mit Gerhard Knopf, „Kevin Tarte: Ein Amerikaner in Europa“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 111, Januar 2005), S. 88.

²⁴⁶ Als Beispiel kann hier das Musical *Starlight Express* genannt werden, bei dessen Audition die Darsteller noch keine Rollschuhfahrkenntnisse benötigen, da diese in einer speziellen Probenphase unter Anleitung der jeweils zuständigen Choreographen und Trainern erst erlernt werden.

Zeit vor dem Casting gelegt und die erforderlichen Qualifikationen durch intensives Training aufgefrischt werden.

Ferner stellt die physiologische Konstitution stets einen Faktor im Bühnengeschäft dar. Nur wenige Musicalrollen erlauben eine unförmliche Figur, die von einem ästhetischen Erscheinungsbild abweicht. Will man sich einer breiten Auswahl an Rollen nicht verwehren, sollte man daher gezielt auf seine Figur achten. Speziell für das Ensemble werden die Mitwirkenden meist auch nach ihrem Körperbau ausgesucht, da ein optimales Gesamtbild auf der Bühne in den Augen der Betrachter angestrebt wird. Außerdem zeigt sich im Hinblick auf vorherrschende Modetrends eine Neigung zu körperbetonten, viel nackte Haut freigebenden Kostümen, die aufgrund eines medial vorgegebenen Schönheitsideals von möglichst schlanken Darstellern getragen werden sollten. Nicht jedes Musicaltheater hat zudem die finanziellen Kapazitäten, um maßgeschneiderte Kostüme anzufertigen. So werden in der Regel die Kostüme lediglich für die Originalbesetzung des Musicals produziert. Bei der Nachbesetzung sollten dann nur lediglich kleine Veränderungen an den Kostümen vorgenommen werden müssen, was zur Folge hat, dass Personen mit ähnlicher körperlicher Statur wie die vorige Besetzung bevorzugt werden.

Im Hinblick auf die Weiterbildung im darstellerischen Bereich liegt der Fokus vorwiegend auf der Rollenarbeit für die jeweils anstehenden Partien. Während der Probenphase für eine Musicalproduktion lernen die Bühnendarsteller, sich stets neu in eine Rolle einzufühlen und diese zu entwickeln. Die hierbei entstehende enge Zusammenarbeit mit dem Regisseur und den Spielpartnern ermöglicht eine intensive Auseinandersetzung mit dem zu verkörpernden Charakter und kann insofern von großem Vorteil für die eigene künstlerische Entfaltung sein, da wertvolle Tipps und Anregungen bezüglich der schauspielerischen Umsetzung gesammelt werden. Darüber hinaus sollten die Interpreten ihr schauspielerisches Talent dahingehend erweitern, dass sie Workshops belegen und sich mit Hilfe von Schauspiellehrern in dieser Sparte weiter spezialisieren. Letztendlich zählen jedoch die Eigeninitiative und der Drang, sich neuen Herausforderungen zu stellen. Kein Regisseur kann die Vermittlung des darstellerischen Spiels erzwingen, wenn der Musicaldarsteller selbst nicht empfänglich und diszipliniert genug ist für seinen individuellen Fortschritt.

„No one can teach you how to act – you must teach yourself through your experiences onstage, through watching the great performers in the theatre, on television, and in films, through your reading, and through exercises. Certainly the guidance of good directors and instructors can be of great help to you, but

actually, your success depends on your willingness to work, your dedication, and your devotion to acting. Studying and exercising your acting skills should never stop – these should continue as long as you are performing.“²⁴⁷

Die Festigung und Weiterbildung der während der Ausbildung erlernten Fähigkeiten ist somit ein kontinuierlicher Prozess, dem kein Ende gesetzt ist.²⁴⁸ Die Vielseitigkeit und Flexibilität, die das Musical vom Protagonisten verlangt, lässt keine Stagnation hinsichtlich der künstlerischen Entwicklung zu – die Konkurrenz, die sich vor allem durch perfekt ausgebildete Darsteller aus den Vereinigten Staaten und England auszeichnet, ist einfach zu groß – und fordert somit eine stete Bereitschaft zum fortlaufenden Üben und Trainieren. In Anbetracht dessen bietet die Teilnahme an Workshops oder sogenannten Meisterkursen eine willkommene Option für alle Musicalakteure.

6 Arbeitsbedingungen im Beruf des Musicaldarstellers

Die eigentliche Auseinandersetzung mit den Arbeitsbedingungen jener Bühnentätigkeit ist spätestens nach erfolgreicher Absolvierung der Musicalausbildung ein Muss für jeden Berufseinsteiger. So sollte sich ein angehender Darsteller mit den Möglichkeiten der Engagementsuche und -vermittlung vertraut machen und die unterschiedlichen Anstellungsverhältnisse und Einnahmequellen in der Branche kennen.

6.1 Bewerbung um ein Engagement und Künstlervermittlung

Sowohl am Beginn des Berufslebens als auch in dessen fortgeschrittener Phase sieht man sich häufig mit einigen Aufgaben und Pflichten konfrontiert, die notwendig sind, um sich in der Musicalbranche behaupten zu können. Dazu gehören zum einen

²⁴⁷ Elaine Adams Novak, *Performing in Musicals* (New York: Schirmer Books, 1988), S. 77.

²⁴⁸ Vgl. hierzu auch David Chrisman, Interviewbeitrag in: *Das will ich werden: Berufsbilder aus der Schweiz: Musical-Star* (TV-Sendung: SF mySchool, 05.10.2009), TC 00:24:28. [Schweiz, 2009].

die erfolgreiche Aufnahme in eine geeignete Künstlervermittlungsstelle sowie die stete Bereitschaft zur individuellen Selbstvermarktung in Form von Öffentlichkeitsarbeit und Kommunikationsmanagement jeglicher Art, und zum anderen die eigentliche Bewerbung für ein Engagement, das in Form eines Vorsingens beziehungsweise Vortanzens und -sprechens abläuft.

Im Folgenden werde ich detailliert auf die genannten Bereiche eingehen und einen konkreten Überblick der wichtigsten Arbeitsschritte eines Musicaldarstellers im Berufsalltag ermöglichen.

6.1.1 Vermittlungswesen der Zentralen Auslands- und Fachvermittlung und anderer Agenturen

Seit 1956 besteht die Möglichkeit der Künstlervermittlung über die von der Bundesanstalt für Arbeit gegründete Zentrale Bühnen-, Fernseh- und Filmvermittlung (ZBF) in Deutschland – seit dem 1. Mai 2007 unter der Bezeichnung ZAV bekannt. In ihrem Internetauftritt definiert sie sich als „eine Service-Einrichtung der Bundesagentur für Arbeit unter dem Dach der Zentralen Auslands- und Fachvermittlung. Sie vermittelt darstellende Künstlerinnen und Künstler sowie Bewerberinnen und Bewerber aus künstlerisch-technischen Berufen rund um Bühne und Kamera, die vorrangig ein abhängiges Beschäftigungsverhältnis suchen.“²⁴⁹ Als staatliche Agentur nahm sie bis 1994 eine Monopolstellung ein, die sich insofern zeigte, dass die Vermittlung von Arbeitnehmern an die entsprechenden Arbeitgeber ausschließlich der Bundesanstalt für Arbeit oblag. Private selbstständige Agenturen, wie es sie heutzutage in einer großen Anzahl gibt, durften in Ausnahmefällen und dann nur auf den „behördlichen Auftrag“²⁵⁰ hin in die Vermittlung von Künstlern und Darstellern eingreifen.

„Die zugelassenen Agenturen standen unter der rechtlichen und fachlichen Aufsicht der Bundesanstalt, die einerseits die Einhaltung der gesetzlichen Bestimmungen überwachte und bestimmte, welche Voraussetzungen jemand

²⁴⁹ Homepage der ZAV – Künstlervermittlung unter <http://www.zav-kuenstlervermittlung.de/> [Stand: 06.07.2011].

²⁵⁰ Monika Nellissen, „Eine starke Konkurrenz für freie Agenturen“, in: *Welt Online* unter http://www.welt.de/print-welt/article580390/Eine_starke_Konkurrenz_fuer_freie_Agenturen.html [Stand: 06.07.2011].

erfüllen musste, damit er einen Auftrag erhielt. Andererseits wurden nur so viele Aufträge in jeder Sparte erteilt, als dem Bedarf entsprach, was bedeutete, dass die Anzahl der Agenturen begrenzt war. Ausländische Vermittler hatten keinen Zutritt zum deutschen Vermittlermarkt, da öffentliche Aufträge grundsätzlich nicht an Ausländer übertragen werden konnten.“²⁵¹

Mit der Erlassung des Gesetzes zur Entmonopolisierung der Bundesanstalt für Arbeit kam es dann auch zu einer Liberalisierung des gesamten Marktes für Künstlervermittlung in Deutschland. Dies hatte zur Folge, dass sich eine Vielzahl von Agenturen unterschiedlicher Größenordnung und Zielgruppen positionieren konnten, die nun nicht mehr nur auf nationaler Ebene, sondern auch international Vermittlungsarbeit für die Künstler leisten können.

Die ZAV betreibt mittlerweile sieben Agenturen in größeren Städten Deutschlands. Hierzu zählen Berlin, Hamburg, Köln, München, Stuttgart, Leipzig und Hannover. Die zu vertretenden Berufssparten des künstlerischen Arbeitsmarktes erstrecken sich dabei über Musik- und Sprechtheater, Film und Fernsehen, Tanz und Show sowie Werbung und Unterhaltung.²⁵² Die Abteilung für Musical – heutzutage gibt es sowohl in Köln als auch Berlin einen Standort dafür – entwickelte sich erst Anfang der 80er Jahre aus der für Oper und Operette.²⁵³ Neben Musicaldarstellern werden hier auch Regisseure, Musikalische Leiter sowie Korrepetitoren und Choreographen von den Zuständigen vertreten. Diese Vermittler „verfügen auf Grund eigener künstlerischer Vita über die entsprechenden Branchenkenntnisse“ und stehen als Ansprechpartner für Theater und Protagonisten im gesamten deutschen Sprachraum sowie in Südtirol, Slowakei, Ungarn, Rumänien und Großbritannien zur Verfügung.²⁵⁴ Die verschiedenen Aufgabengebiete der Musicalabteilung der ZAV fasst der Verantwortliche der Abteilung in Berlin, Norbert Hunecke zusammen:

1. Betreuung und Vermittlung von Künstlern in Engagements
2. Mittler zwischen Arbeitgeber (Theater) und Arbeitnehmer (Musicaldarsteller)
3. Bekanntgabe von Audition-Terminen

²⁵¹ Sandra Broeske-Daaliysky, „Vom Impresario zum modernen Opernagenten? Zur Entwicklung eines Berufsbildes an der Schnittstelle von künstlerischer Produktion und Markt“, Diplomarbeit (Wien: Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft, 2008), S. 105.

²⁵² Vgl. Homepage der ZAV – Künstlervermittlung unter <http://www.zav-kuenstlervermittlung.de/>

²⁵³ Entscheidend für ihren Aufbau war dabei die Mitwirkung von Dietmar Bachmann, wie Norbert Hunecke, Verantwortlicher in der Musicalsparte der ZAV Berlin, im Interview mit der Verfasserin vom 07.07.2011 bestätigt. Audio-Mitschnitt bei der Verfasserin.

²⁵⁴ Vgl. Bundesagentur für Arbeit Zentrale Auslands- und Fachvermittlung (ZAV) Künstlervermittlung - Musical- [Hg.], *ZAV-Künstlervermittlung: Musical* (Informationsblatt von Januar 2010), S. 2.

4. Ausrichten von Intendantenvorsingen und Absolventenpräsentationen
5. Regelmäßige Teilnahme an Gesangswettbewerben, Aufnahmeprüfungen und Messen zur Entdeckung neuer Nachwuchstalente für das Musical
6. Beratung von Theatern und Produzenten hinsichtlich der Suche nach neuen Stücken und der passenden Besetzung dazu
7. Regelmäßige Reisen zu deutschsprachigen Theatern, Musicalproduktionen, Ausbildungsinstituten
8. Beratungsgespräche für Künstler, Produzenten, Leiter von Ausbildungsinstituten
9. Aktualisierung der Künstlerplattform im Internet
10. Veranstaltung regelmäßiger Auditions für die Aufnahme in die ZAV

Aufgrund des umfangreichen Serviceangebots, das sich hauptsächlich auf die Beratung und Arbeitsvermittlung der Künstler konzentriert, ist die ZAV eine optimale Anlaufstelle für angehende Musicaldarsteller sowie bereits Vollbeschäftigte. Eine Aufnahme in die Kartei der Musicalabteilung sollte daher angestrebt werden, da diese eine Reihe von Vorteilen mit sich bringt. Durch den regen Kontakt zu Theatern und den jeweiligen Musicalhäusern, Sommerfestspielen, Tourneebühnen sowie Kreuzfahrtunternehmen im europäischen Raum haben die Vermittler stets einen Gesamtüberblick über die derzeitige Arbeitsmarktlage und können gezielt aus einem Künstlerpool von gegenwärtig etwa 1500 Darstellern auswählen. Jedem Aufgenommenen wird zudem die Möglichkeit geboten, sich auf der Webseite der ZAV-Künstlervermittlung mit seinem Profil zu präsentieren. Entscheidendes Kriterium, um diese Angebote und Vermittlungsdienste zu nutzen, ist die erfolgreiche Teilnahme an einem von der ZAV monatlich ausgerichteten Vorsingen. Die Bewerber müssen hierfür einen Monolog sowie zwei bis drei Gesangsstücke unterschiedlicher Stilarten vorbereiten, wovon eines mit Choreographie zu präsentieren ist. Anhand dieser Vorstellung bekommen die Vermittler einen ersten Eindruck der künstlerischen Qualifikation des Darstellers und können daraufhin über die Aufnahme in die Kartei entscheiden und beratend zur Seite stehen.

Der große Unterschied der ZAV gegenüber privaten Agenturen zeigt sich vor allem in finanzieller Hinsicht. Als staatliche Einrichtung sind die Beratung sowie jeglicher Vermittlungsservice der ZAV für alle Künstler provisionsfrei.²⁵⁵ Demnach fallen für die aufgenommenen Darsteller keine Gebühren an, wohingegen die Dienstleistungen

²⁵⁵ Auch Reise- und Fahrtkosten zu den jeweiligen Auditions und Ausgaben für Bewerbungsmaterialien werden von der ZAV bezuschusst.

eines Agenten stets mit einer Provision verbunden sind. Dennoch ist die zusätzliche Vermittlungsarbeit eines persönlichen Agenten in der Regel von großem Nutzen und daher durchaus ratsam.

Als selbstständig arbeitender Unternehmer besteht der Zuständigkeitsbereich eines Musicalagenten in erster Linie aus der erfolgreichen Vermittlung der unter Vertrag genommenen Künstler an Theater, Bühnen und Veranstaltungsorganisationen. Die Agentur nimmt dabei eine Mittlerposition zwischen dem Angebot an Musicalsängern und den Arbeitgebern dieser Branche ein und bemüht sich darum, Zufriedenheit auf beiden Seiten zu gewährleisten. Ähnlich dem Aufgabengebiet der ZAV gestaltet sich auch das eines Agenten weitaus umfangreicher als nur die eigentliche Vermittlung in das Engagement. Ratan Jhaveri von der Kölner Musicalagentur *Shanti* zeigt die Vielseitigkeit seiner Tätigkeit auf:

„Eine umfassende Recherche in allen Medien und persönliche Akquise sind nötig, um heutzutage an die begehrten Auditionstermine zu gelangen. Eine Agentur arbeitet idealerweise immer mit dem Künstler zusammen, der auch selbständig seine Augen und Ohren offen hält, sollten sich neue Jobmöglichkeiten ergeben. Anschließend übernimmt die Agentur dann die gesamte Terminierung der Audition, die Kommunikation mit den Theatern und schließlich die Vertragsverhandlungen und die Betreuung des Künstlers während der Vertragslaufzeit.“²⁵⁶

Um Informationen über vakante Stellen und Vorsingen zu erhalten, ist der Agent stets um regen Austausch mit Intendanten, Betriebs- und Veranstaltungsbüros sowie allen weiteren Arbeitgebern bemüht und ist daher wichtige Anlaufstelle bei der Suche nach einer geeigneten Bühnenanstellung.

Der individuelle Arbeitsaufwand eines Agenten sowie die Anzahl der aufzunehmenden Künstler richten sich dabei häufig nach dem jeweiligen Betreuungswesen, das der Darsteller in Anspruch nehmen möchte. So unterscheidet die Kölner Agentur beispielsweise zwischen drei verschiedenen Modellen hinsichtlich ihrer Serviceleistung. Darunter der limitierte Bereich für feste Künstler, die ein „volles Betreuungspaket“ in Anspruch nehmen, die flexibel betreuten Akteure und Einmalverhandlungen für Darsteller, die bereits ein Stellenangebot haben, jedoch Unterstützung bei anstehenden Vertragsverhandlungen benötigen.²⁵⁷ Zusätzliche Beratung in Bezug auf das Repertoire des Bühnenakteurs, dessen persönliche

²⁵⁶ Ratan Jhaveri im schriftlichen Interview mit der Autorin vom 26.06.2011.

²⁵⁷ Vgl. ebd.

Präsentation beim Vorsingen sowie dessen künstlerische Entwicklung sind je nach Agentur ebenfalls gegeben. Marika Lichter, ehemalige Managerin von Musicalstar Uwe Kröger und eine Koryphäe auf dem Gebiet der darstellenden Kunst, bietet Künstlern in ihrer Agentur *Glanzlichter* in Wien darüber hinausgehend musikalische und künstlerische Hilfestellung für die Vorbereitung auf die Audition an.²⁵⁸

Das zeitgenössische Bühnenvermittlungswesen zeigt, dass Agenturen neben dem herkömmlichen Service der „Arbeitsbeschaffung“ auch vermehrt Dienstleistungen offerieren, die eher in den Funktionsbereich eines Managers fallen. Eine klare Abgrenzung lässt sich in der Praxis daher kaum noch treffen. Vor allem Stars der Branche lassen sich häufig exklusiv vertreten. Sie übergeben die Koordinierung ihrer Auftrittstermine, das Marketing und die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, das heißt die gesamte PR an ihr Management, um sich auf das Wesentliche ihrer künstlerischen Arbeit konzentrieren zu können. Oftmals steht ihnen der Manager zusätzlich als Berater zur Seite und hat eine konkrete Vorstellung vom Karriereplan des Musicaldarstellers. Die Zusammenarbeit untereinander zielt dabei häufig auf ein längerfristiges Arbeitsübereinkommen ab, wobei die Vermittlung und alle weiteren Aufträge in diesem Fall ausschließlich über diese einzige Agentur abgewickelt werden.²⁵⁹

Voraussetzung, um die erwähnten Leistungen eines Intermediärs in Anspruch nehmen zu können, ist die erfolgreiche Aufnahme in die Kartei einer Agentur. Diese erfolgt in der Regel durch ein von der Agentur veranstaltetes Vorsingen, zu dem die Darsteller nach eingehender Bewerbung bestenfalls eingeladen werden. Zahlreiche Vermittler sind ebenfalls bemüht, neue Talente durch das Besuchen von Aufführungen, Wettbewerben sowie Abschlusspräsentationen von Ausbildungsinstituten ausfindig zu machen. Die letztendliche Auswahl hängt von mehreren Faktoren ab:

Das Hauptaugenmerk liegt stets auf der künstlerischen und darstellerischen Leistung des Aspiranten beziehungsweise dessen Bühnenreife. Das Alter und die empfangene Ausbildung sind dabei weniger ausschlaggebend, wenn der Vermittler von den Qualitäten des Bewerbers überzeugt ist. „Als Agent darf man sich generell

²⁵⁸ Vgl. Private Korrespondenz mit Marika Lichter vom 07.07.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

²⁵⁹ Vgl. hierzu: Sandra Broeske-Daaliysky, „Vom Impresario zum modernen Opernagenten? Zur Entwicklung eines Berufsbildes an der Schnittstelle von künstlerischer Produktion und Markt“, Diplomarbeit (Wien: Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft, 2008), S. 84ff.

nicht einem Talent verschließen, nur weil jemand keine Ausbildung hat“, so Ratan Jhaveri.²⁶⁰ Ungeachtet dessen gibt es Agenturen, die auf einer abgeschlossenen Musicalausbildung oder der Bühnenreifeprüfung bestehen.

Weiteres Kriterium für die Einbindung in eine Agentur ist in der Regel auch die Anzahl und Zusammensetzung der bereits unter Vertrag genommenen Darsteller. Ziel ist es, eine möglichst breit gefächerte Künstlerauswahl anzubieten, um für jeden Arbeitgeber den passenden Bühnenakteur vorschlagen zu können. Die Aufnahmekapazitäten sind daher begrenzt. Darüber hinaus ist anzumerken, dass die Agentur natürlich einen ökonomisch-wirtschaftlichen Vorteil verfolgt, der in der gewinnbringenden Vermittlung der Künstler besteht. Eine anerkannte Vermittlungsstelle wird daher vorzugsweise bereits etablierte Musicalprotagonisten favorisieren oder Erfolg versprechende junge Talente. Im Bewerbungsprozess um die Eingliederung in eine Agentur bedarf es demzufolge seitens des Musicaldarstellers einer Beharrlichkeit sowie vollkommener Überzeugung des eigenen Talentes, steter Eigeninitiative und manchmal viel Geduld.²⁶¹

In Deutschland wurde Berufseinsteigern und Künstlern, die keiner renommierten Agentur angehören, die Suche nach einer geeigneten Künstlervermittlung erleichtert. Dies liegt in der Öffnung des Marktes für private Arbeitsvermittler von 1994 begründet, wodurch sich auch zahlreiche kleinere und mittelgroße Agenturen im deutschen Raum positionieren konnten.

Wie bereits angedeutet, ist der Vermittlungsdienst der Agenturen stets mit einem Kostenaufwand für den Darsteller verbunden. Die sogenannte Provision wird dabei prozentual aus dem Bruttoeinkommen des Künstlers errechnet. Eine Pauschalisierung der jeweiligen Provisionssätze eines Agenten ist dementsprechend nicht möglich, da es auf den Betreuungsumfang sowie Art und Dauer des Beschäftigungsverhältnisses des Künstlers ankommt. Zugleich fällt die Künstlervermittlung gesetzlich in den Bereich der Arbeitsvermittlung, was bedeutet, dass die Vergütungshöhe in den entsprechenden Regelungen der einzelnen Länder

²⁶⁰ Ratan Jhaveri im schriftlichen Interview mit der Autorin vom 26.06.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

²⁶¹ Vgl. hierzu auch: Zenaida des Aubris, „Talent allein genügt nicht: Über die Rolle von Künstlersekretären und Agenten“, in: *KM Magazin: Der Künstler als Manager* (Nr. 60, Oktober 2011), S. 22ff.

festgelegt ist.²⁶² Über diese gesetzlichen Bestimmungen hinaus wurden innerhalb der Branche Honorare verabredet, die gemeinhin bekannt sind und eingehalten werden, jedoch nicht schriftlich fixiert sind.

Um einen Fehlschlag bei der Suche nach einer professionellen Agentur zu vermeiden, sollte sich der Musicaldarsteller in jedem Fall umfassend mit den Konditionen und Verpflichtungen, die er durch die Partnerschaft mit einem Agenten eingeht, auseinandersetzen und diese auf Seriosität prüfen.

6.1.2 Selbstvermarktung und Beziehungsnetzwerke

Grundsätzlich besteht die Möglichkeit, auch ohne die Vermittlungsarbeit der ZAV und anderer Agenturen an einer Musicalbühne engagiert zu werden. Die großen Musicalveranstalter wie zum Beispiel Stage Entertainment und die Vereinigten Bühnen Wien veröffentlichen ihre Audition-Daten auf ihrer Homepage oder in einschlägigen Musicalmagazinen. Ferner bietet das Internet eine Reihe von Casting-Plattformen, die eine Liste mit Vakanzen und aktuellen Vorsingterminen beinhalten. Eingesehen werden kann diese jedoch in der Regel nur von registrierten Mitgliedern, die einen Jahrsbeitrag entrichten. Alle weiteren Stellenangebote von öffentlich-rechtlichen Theatern im deutschsprachigen Raum werden oftmals auf den Internetseiten des jeweiligen Theaters oder des zuständigen Bühnenvereines des Landes veröffentlicht. Ein Berufseinsteiger sollte in jedem Fall beide Möglichkeiten in Erwägung ziehen und sich idealerweise sowohl bei Agenturen als auch Musicalbühnen direkt bewerben.

Neben den Dienstleistungen der Intermediäre ist ein Musicaldarsteller dazu veranlasst, stets Bereitschaft zu eigeninitiatorischem Handeln zu zeigen. Dieses ist vor allem in Bezug auf die erfolgreiche Vermarktung seiner Person nötig.

In Zeiten des Überangebotes an Arbeit suchenden Kulturschaffenden und der anhaltenden Einsparungen im Sektor der darstellenden Kunst nimmt der „Verkauf“ des künstlerisch-darstellerischen Könnens einen immer höheren Stellenwert ein. In

²⁶² Genaue Prozentsätze der Agentenprovision sind der Vermittler-Vergütungsverordnung für Deutschland, der Gewerbeordnung für Österreich und des Arbeitsvermittlungsgesetzes der Schweiz zu entnehmen. Zudem sei hier auf die Diplomarbeit von Sandra Broeske-Daaliysky verwiesen, die das Berufsfeld der Agenten ausführlich kartiert.

der Broschüre *Jobchancen Studium* des österreichischen Arbeitsmarktservice wird den Musikern dazu geraten, ihr eigener Unternehmer zu werden²⁶³, was in diesem Fall auch Künstler der Musicalbranche betrifft.

„Mit anderen Worten: sie benötigen ein Image, das ihnen Anerkennung verschafft. Erfolgreiches Selbstmanagement ist Imageverkauf. Der klassische Weg zur Imagebildung ist die erfolgreiche Teilnahme an Musikwettbewerben. Anerkennungspreise für künstlerische Leistungen bedeuten Medienpräsenz, doch das allein sichert noch nicht eine erfolgreiche Berufslaufbahn. Für die Reputation einer Musikerin/eines Musikers spielen verschiedene Faktoren eine entscheidende Rolle. Neben dem Grad der technischen Beherrschung des Instrumentes und der künstlerischen Kreativität ist die Breite und Art des Spielrepertoires [sic!], die Persönlichkeit, die Wirksamkeit ihrer/seiner Werbestrategie, der Bekanntheitsgrad, die Sympathie seitens der Rezeption (Fachleute und Publikum) sowie die Kontakte zu möglichen Förderern (z.B. anderen SolistInnen, DirigentInnen, IntendantInnen, KonzertveranstalterInnen und anderen EntscheidungsträgerInnen im Musikbetrieb) ausschlaggebend. Die notwendige PR-Arbeit (z.B. der Aufwand für Bewerbungen, Reisekosten, Einladungen für Veranstaltungen, Erstellung diverser Informationsmaterialien sowie Demo-Bänder, Videos) ist kosten- und zeitaufwendig. Die Wichtigkeit der Selbstdarstellung, der Publikumsorientiertheit und der Öffentlichkeitsarbeit darf nicht unterschätzt werden. Allzu oft herrscht die Meinung, dass nur „untalentierte“ MusikerInnen PR-Arbeit nötig haben.“²⁶⁴

Die traditionellen Erfolgskriterien wie technische Perfektion und Bühnenpersönlichkeit des Akteurs, sind heutzutage nicht mehr allein ausschlaggebend für eine Karriere im Musical-Metier, wie vorangehendes Zitat veranschaulicht. Neben dem kreativen Schaffensprozess eines Bühnendarstellers bedarf es zunehmend des Wissens um Strategien einer effizienten Selbstvermarktung. Das Internet bietet Musicalsängern dabei eine preiswerte, aktuelle und weltweit zugängliche Plattform der Selbstdarstellung. Immer mehr nutzen demzufolge die Möglichkeiten des populären Mediums und erstellen ein internetbasiertes Profil oder eine persönliche Homepage, auf der sie sich und ihre darstellerische Tätigkeit präsentieren sowie ihre Auftritte bewerben können. Musicalakteure erhoffen sich dadurch eine Steigerung des Bekanntheitsgrades und infolgedessen ein erhöhtes Interesse an der eigenen Person in Form von Jobangeboten.

Eine konventionelle Art der Öffentlichkeitsarbeit, über die sich jedoch in allen künstlerischen Berufen meist die beste Zusammenarbeit ergibt, stellt das sogenannte

²⁶³ Vgl. Arbeitsmarktservice Österreich und Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung [Hg.], *Jobchancen Studium: Kunst* unter http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/JCS_Kunst_2009.pdf, S. 175f.

²⁶⁴ Ebd., S. 175f.

„soziale Netzwerken“ dar. Dabei wird durch den Aufbau und die Pflege eines Beziehungsgeflechts – privater und/oder formeller Art – eine Chance zur Förderung des beruflichen Weiterkommens geboten. Mittels Kommunikation und Informationsaustausch über das jeweilige Netzwerk kann ein aktueller Kenntnisstand in Bezug auf Jobangebote, Wettbewerbe und Möglichkeiten zum Mitwirken gewährleistet werden. Im regen Austausch mit Branchenkennern zu stehen, wirkt dabei erfahrungsgemäß oftmals Erfolg bringend für den Musicaldarsteller. Doris Eikhof und Axel Haunschild beleuchten diesen Aspekt in ihrer Studie über den Schauspieler als „Arbeitskraftunternehmer“ auf dem Theatermarkt. Der Begriff des Schauspielers kann dabei gegen jeden beliebigen Künstlertypus ausgetauscht werden; für Jeden gelten folgende Beobachtungen:

„Wie erfolgreich sich die schauspielerische Tätigkeit verkaufen lässt, ob neue Engagements oder begehrte Rollen angeboten werden, hängt nicht nur vom Talent, sondern sehr stark vom Kontakt zu Regisseuren, Intendanten, Dramaturgen, Agenten, Kritikern, Filmproduzenten und Schauspielkollegen ab. [...] Aber obwohl die Bedeutung von Kontakten allen Beteiligten bewusst ist, ist Karriereplanung im Sinne eines konkreten, strategisch ausgerichteten Handelns am Theater ein Tabu. Was aus sozialtheoretischer Perspektive eine gezielte Investition in ein karriereförderliches soziales Netzwerk zu sein scheint, beschreiben die Beteiligten als Resultat ungeplanter, wenn nicht sogar zufälliger persönlicher Bekanntschaften. [...] Mit dem Soziologen Pierre Bourdieu lässt sich sogar sagen, dass diese Beziehungsnetzwerke nur durch die Verschleierung ihres ökonomischen Nutzens funktionieren.“²⁶⁵

Künstler neigen durchaus dazu, den wirtschaftlichen Hintergrund ihrer Beziehungsnetzwerke zu dementieren, wobei gerade diese im Berufsalltag der darstellenden Kunst Wege ebnen können, die anderweitig nur schwer realisierbar wären. Ein starkes Bemühen um direkte Kontakte ist für Musicaldarsteller daher unbedingte Voraussetzung, auch wenn dafür ein wenig Überwindungskraft und vor allem Selbstbewusstsein gefragt ist, um mit den richtigen Personen in Kommunikation zu treten. Im Idealfall übernimmt diese Aufgabe der zuständige Intermediär des Bühnenakteurs. Dank sozialen Online-Netzwerken wurde gleichwohl das Herstellen wichtiger Verbindungen vereinfacht.

Es bleibt zu erwähnen, dass auch „eingeschlafene“ Kontakte je nach Bedarf wieder reaktiviert werden können. In Form einer persönlichen oder schriftlichen Einladung

²⁶⁵ Doris Eikhof und Axel Haunschild, „Die Arbeitskraftunternehmer: Arbeitsverhältnisse im Theater – ein Forschungsbericht“, in: *Theater Heute* (Jahrgang 45, Februar 2004), S. 9f.

zu Musicalauftritten oder Projekten, an denen der Künstler mitwirkt, bringt sich dieser erneut in Erinnerung und kann daraus gewinnbringenden Nutzen ziehen.

Eine effektive Selbstvermarktung bedingt gleichermaßen das Suchen und Finden neuer Wege und Marketingaktivitäten, um seine Attraktivität auf dem Musicalmarkt zu steigern. Besonders selbstständige Darsteller, die keine finanzielle Absicherung durch einen längerfristigen Vertrag mit einem Musicaltheater haben, sollten sich der Idee öffnen, innovative Projekte, originelle Programmdramaturgien und erweiterte Auftrittsmöglichkeiten zu entwickeln. Mit anderen Worten: eine zusätzliche Einnahmequelle durch das Schaffen einer Plattform für sich selbst und der eigenen darstellerischen Kunst aufbauen. Dazu fordert Steven Walter, 25 jähriger Cellist und Gründer des PODIUM Festivals, vor allem junge Klassik-Musiker auf. Er greift hierbei eine Thematik auf, die sich jedoch auf die gesamte Künstlerbranche übertragen lässt.

„Und was hindert uns, jede denkbare Idee und Vorstellung durch Netzwerke und Zusammenarbeit in Wirklichkeit umzusetzen? Im Kunstprodukt selbst tun wir dies doch ständig und in unglaublicher Komplexität! Die Polarisierung zwischen Kunsterzeugung und Kunst-Management ist im Grunde kontraproduktiv. Zum kulturellen Erzeugnis gehört die manageriale Ermöglichung – sie bedingen einander. Selbstverständlich sind dies grundverschiedene Aufgaben, die bei größeren Projekten auch personell getrennt verübt werden müssen, aber die Initiierung [...] muss aus der Kunst und von den Künstlern selbst kommen.“²⁶⁶

Das aktive Vorgehen um die Verwirklichung der eigenen Projekt-Konzepte beansprucht nicht nur die Fähigkeiten eines Intermediärs. Hierbei ist weniger der Verlass auf Andere als die persönliche Initiative gefragt. Die zeitgenössische Musicallyandschaft fordert mehr und mehr ein außerordentliches Engagement von Darstellern, die sich in dieser Branche behaupten möchten. Eine Marktlücke für die Ausschöpfung seines darstellerischen Talentes zu entdecken, kann indes eine sowohl aufmerksamkeitserregende als auch ertragreiche Option der Selbstvermarktung werden.

Die Aspekte der Marketingaufgaben eines Künstlers wurden hier nur im Groben umrissen. Eine tiefgreifende Erläuterung dieser Thematik ist angesichts des Umfangs der Sachlage in diesem Rahmen nicht möglich. Gleichwohl stellt sich hiermit die Wichtigkeit der Selbstvermarktung als wesentlicher Baustein für den Erfolg des Musicaldarstellers heraus. Dies zeigt auch die Vielzahl neuer Literatur, die

²⁶⁶ Steven Walter, „Mehr Musik ermöglichen“, in: *KM Magazin: Der Künstler als Manager* (Nr. 60, Oktober 2011), S. 4.

Bühnenakteuren den Weg in das Selbstmanagement weisen soll. Darüber hinaus bieten Universitäten in sogenannten *Career Centers*, Volkshochschulen und andere Institute vermehrt Kurse und Weiterbildungsmöglichkeiten zu diesem Thema an.²⁶⁷ Was an den meisten Institutionen für Musik und darstellende Kunst jedoch nach wie vor fehlt, ist eine gezielte Wissensvermittlung bereits während der Ausbildung. So müssten Studierende über Möglichkeiten der Organisation, Strukturierung und Aufbau einer künstlerischen Karriere aufgeklärt werden, um den eigentlichen Übergang in die Praxis vorbereiten und erleichtern zu können.²⁶⁸ Ein „nachhaltiges Bewusstsein für die zukünftige Berufswelt und deren Ansprüche zu schaffen“²⁶⁹, sollte dabei als ein Schwerpunkt in die Curricula aller Musicalschulen aufgenommen werden. Bis jetzt liegt es leider noch vorwiegend im Ermessen des Einzelnen, sich frühzeitig mit den Gegebenheiten des Berufslebens vertraut zu machen.

6.1.3 Musical-Audition

Das eigentliche Vorsingen ist die letzte Hürde, die ein Musicaldarsteller zu bewältigen hat, will er ein Engagement in einem Musical erhalten. Lediglich den Größen des Musicalgenres ist es vorbehalten, direkt vom Casting-Kollektiv mittels ihrer Agentur oder ihres Managements – ohne das Bestreiten einer Audition – für eine Rolle gebucht zu werden. Die Meisten jedoch müssen sich als Pendant zum klassischen Bewerbungsgespräch einem Vorsingen unterziehen und ihre Qualitäten bestmöglichst vor dem jeweiligen Casting- beziehungsweise Kreativteam präsentieren. Bei den großen Musicalveranstaltungen unterscheidet man zwei Arten von Auditions: Handelt es sich um eine *Open Audition*, so können interessierte Sänger,

²⁶⁷ An dieser Stelle sei auf die Universität der Künste in Berlin verwiesen, die durch ihr außerordentliches Engagement in diesem Bereich überzeugt. Angehende Darsteller und Musiker können ihr Wissen um die Möglichkeiten der digitalen Selbstvermarktung in Form eines DigimediaL-Lehrgangs erweitern. Zudem erhalten sie in Workshops und weiteren Aktivitäten des *Career & Transfer Service Centers* eine adäquate Beratung und Hilfestellung für die erfolgreiche Entwicklung ihrer künstlerischen und unternehmerischen Marktpositionierung. Weitere Informationen hierzu unter http://www.careercenter.udk-berlin.de/sites/careercenter/content/index_ger.html [Stand: 05.01.2012] und Angelika Bühler, „Akademische Akteure der Kultur- und Kreativwirtschaft unterstützen: Das Konzept des Career & Transfer Service Center an der Universität der Künste Berlin“, in: *KM Magazin: Der Künstler als Manager* (Nr. 60, Oktober 2011), S. 25ff.

²⁶⁸ Vgl. hierzu auch: Sabine Krasemann, „Der Studierende am Übergang von der Ausbildung in die freie ‚Wildbahn‘: Eine Bestandsaufnahme“, in: ebd., S. 25ff.

²⁶⁹ Dirk Schütz, Dirk Heinze und Veronika Schuster „Kultur und Management im Dialog“, in: ebd., S. 1.

Tänzer und Schauspieler meist ohne vorherige Anmeldung zu einem offenem Casting kommen und sich vorstellen. Es wird hierbei nicht nach der Besetzung für eine spezielle Produktion gesucht, sondern allgemein nach neuen Gesichtern für zukünftige Projekte. Basiert eine Audition auf der Zusammenstellung der gesamten Cast für ein bestimmtes Musical, so ist die Teilnahme daran häufig nur über eine Einladung des zuständigen Veranstalters möglich. Der Interessent muss sich vorab mit Lebenslauf und Foto schriftlich bewerben und wird dann im besten Fall einem Audition-Termin zugeteilt.²⁷⁰ In der Ausschreibung dazu – diese wird meist etwa ein halbes Jahr vor eigentlichem Probenbeginn veröffentlicht – findet man nähere Details zu den verschiedenen Rollen, deren Anforderungen (oftmals wird der stimmliche Umfang der darzustellenden Rolle angegeben) und dem jeweiligen Spielalter. Zusätzlich wird in der Regel vermerkt, was der Darsteller zum Vorsingen vorbereiten soll. Ein Up-Tempo Lied, eine Ballade sowie ein Monolog sind dabei branchenüblich. Bei der Auswahl der vorzutragenden Stücke kann es durchaus von Vorteil sein, die passenden Lieder aus der Show einzustudieren, so Simone Linhof, jahrelange Casting-Verantwortliche bei Stage Entertainment.²⁷¹ Passt nämlich der Bewerber aufgrund seines Typus auf eine Rolle und kann auf Anfrage des Audition-Teams den jeweiligen Song aus dem Musical präsentieren, so hinterlässt das einen bleibenden Eindruck und zeigt Professionalität in seiner Vorbereitung. Andererseits besteht zudem die Möglichkeit, bereits während des Vorsingens mit dem Regisseur daran zu arbeiten.²⁷² Die tänzerischen Fähigkeiten – falls für die Rolle oder das Ensemble erforderlich – werden häufig mittels eines Tanztrainings geprüft, bei dem die Bewerber eine Choreographie erlernen und diese dann vor der Jury zum Besten geben.

Der Ablauf einer Audition gleicht so gesehen einer Aufnahmeprüfung an einem Ausbildungsinstitut. Auch hier ist die optimale Vorbereitung von höchster Priorität. Diese bedingt die Auswahl und Einstudierung eines idealen Audition-Programmes für den Musicaldarsteller, aber auch die Auseinandersetzung mit dem Stück und dessen Musik. Grundsätzlich ist es wichtig, seine Lieder und Monologe entsprechend der eigenen Stärken auszuwählen, dabei aber auch das jeweilige Genre des Musicals,

²⁷⁰ Für große Musicalproduktionen werden die Auditions dazu in mehreren Städten abgehalten, sodass es mehrere Termine für die einzelnen Austragungsorte gibt.

²⁷¹ Vgl. Simone Linhof im Interview mit Angela Reinhardt, „Simone Linhof: Als Casting Direktorin immer auf der Suche nach Talenten“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 106, Februar 2004), S. 60.

²⁷² Vgl. ebd.

für welches man sich bewirbt, zu berücksichtigen. Ein Rockmusical verlangt vom Interpreten andere stimmliche und schauspielerische Qualifikationen als ein klassisches Stück. Das individuelle Programm an Liedern und Vorsprechtexten sollte auf Grund dessen stets mit dem gesuchten Anforderungsprofil für das Musical übereinstimmen. Zahlreiche Audition-Führer und -Ratgeber für ein erfolgreiches Vorsingen geben darüber nähere Auskunft.²⁷³ Mittlerweile bieten auch immer mehr Agenturen Audition-Workshops und spezielle Trainings dafür an, um ihre Künstler sowohl technisch als auch mental optimal vorzubereiten und sie im weiteren Verlauf an eine Musicalbühne vermitteln zu können.

Obwohl die Casting-Direktoren – bei Stage Entertainment ist es seit 2007 der ehemalige Musicaldarsteller Ralf Schaedler – eine Vorauswahl treffen und dabei ihre Erfahrungen mit den Darstellern einbringen²⁷⁴, die letztendliche Entscheidung über die Auswahl der Kandidaten wird vom Regisseur gemeinsam mit dem Produzenten und dem Musikalischen Leiter getroffen.

„Sie haben meist eine ganz klare Vorstellung davon, was sie suchen. Wenn diese nicht erfüllt ist, wird in einem Workshop weiter gearbeitet. Wenn zum Beispiel zwei Kandidaten herausstechen, wird der Regisseur mit beiden weiter probieren, um sich ein besseres Bild machen zu können. Da sieht man dann, wie jemand reagiert, wie offen ein Darsteller ist oder wie viel Ausdruck und Können da ist, wenn die Nervosität nachlässt.“²⁷⁵

Während der Gruppenübungen mit den Bewerbern im Workshop zeigt sich außerdem die Teamfähigkeit jedes Einzelnen. Vornehmlich im Ensemble eines Musicals ist die Zusammenarbeit unter den Mitwirkenden oft von enormer Wichtigkeit, um eine reibungslose Vorstellung auf der Bühne umsetzen zu können.

„Wenn da jemand seine eigene Show machen will, funktioniert die ganze Aufführung nicht“, so Simone Linhof.²⁷⁶

Die künstlerische Leistung und ein kollegiales Miteinander sind durchaus entscheidende Kriterien für die Aufnahme in den Cast. Das Musical lebt jedoch in

²⁷³ Ferner werden darin Themen wie das richtige Auftreten, das passende Outfit und Make up, den Umgang mit dem Kreativ-Team und dem Pianisten sowie mögliche Lösungsansätze für die Nervosität und andere etwaige Fauxpas beim Casting behandelt, worauf im weiteren Verlauf der Arbeit kein Bezug genommen werden kann.

²⁷⁴ Oftmals haben die Mitglieder des Casting-Teams gewisse Teilnehmer schon vorab auf der Bühne in Aktion gesehen, wo sie möglicherweise unter weniger Anspannung eine bessere Leistung zeigen konnten als beim Vorsingen. Diese Beobachtungen fließen dann durchaus in die Beurteilung des Bewerbers mit ein.

²⁷⁵ Simone Linhof im Interview mit Angela Reinhardt, „Simone Linhof: Als Casting Direktorin immer auf der Suche nach Talenten“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 106, Februar 2004), S. 59.

²⁷⁶ Vgl. ebd.

erster Linie von seinen Darstellerpersönlichkeiten. Sticht ein Bewerber aufgrund seiner authentischen, ausdrucksstarken und überzeugenden Darbietung aus der Masse heraus, so kann es vorkommen, dass das Casting-Team mögliche Einschränkungen hinsichtlich seiner Gesangs- oder Tanztechnik erduldet und sich für genau diesen Darsteller entscheidet. Dabei ist nicht unbedingt seine Wesensart ausschlaggebend. „Ein sehr stiller Charakter kann auf der Bühne ebenso überzeugen wie ein absolutes Energiebündel“, wie Peter Lund im Interview darlegt.²⁷⁷ Ohne die entsprechende Bühnenpräsenz jedoch ist ein erfolgreicher Werdegang auf großen Musicalbühnen nicht zu erreichen, wenngleich das darstellerische Können nahezu denselben hohen Stellenwert einnimmt. Theatermacher George Tabori, der in seiner Arbeit stets die Hingabe zur Person hinter der darzustellenden Rolle bekundete, drückte es in folgenden Worten aus:

„Der Mensch ist interessanter als die Rolle. Und ein absolut perfektes Handwerk, das ohne Mensch abgeliefert wird, interessiert mich gar nicht. Ich bin mehr interessiert an einem Menschen, der vielleicht etwas Falsches macht, aber wirklich auf seinen eigenen Beinen steht.“²⁷⁸

Es zeigt sich, dass Persönlichkeit, Bühnenpräsenz und künstlerisches Ingenium generell die zentralen Faktoren für eine positive Bewertung der Aspiranten sind. Dabei wesentlich ist deren Symbiose, die das erlernte Handwerk vollends zur darstellerischen Virtuosität avancieren lässt. Hierin zeichnen sich dann wahre Showgrößen der Branche aus, die jene Aspekte weitgehend in sich zu vereinen wissen und diese auch unter psychischer Anspannung, wie bei einer Audition, abrufen können.

Eine den erwähnten Auswahlkriterien entgegengesetzte Polemik werfen jedoch Musicalproduktionen auf, die aufgrund ihrer etablierten Originalfassung bereits „in einem festen Korsett stecken“. ²⁷⁹ Die Verantwortlichen für die jeweilige Inszenierung versuchen dann, Musicaldarsteller des gleichen Typus auszuwählen und weigern sich, Modifikationen hinsichtlich der zu besetzenden Rollen zu riskieren. In diesem Fall bleibt auch Künstlern mit einschlägigem Talent und darstellerischer Überzeugungskraft eine Anstellung verwehrt, wenn sie dem Urtypen des

²⁷⁷ Schriftliches Interview mit Peter Lund vom 26.05.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

²⁷⁸ George Tabori zitiert nach Stanley Walden, in: Wolfgang Jansen [Hg.], *Musical kontrovers*, S. 30.

²⁷⁹ Uwe Kröger, „Musicaldarsteller – ein Traumberuf?“, in: Jürgen Gauert [Hg.], *Perspektiven des Musicals: Der 2. Deutsche Musical-Kongress: Eine Dokumentation*, Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, Band 6 (Berlin: Weidler Buchverlag, 2000), S. 36.

Musicalwerkes nicht entsprechen oder keine passende Körperlichkeit mitbringen. Die letztendlichen Gründe für eine Zu- oder Absage eines Engagements lassen sich dennoch tendenziell nicht eruieren. Das kann in Diskussionen zwischen Vertretern der Branche, wie beim 2. Deutschen Musical-Kongress beispielsweise, zur Kritik am vorherrschenden Audition-Wesen führen. Ein Feedback von dem jeweiligen Casting-Team, das dem Bewerber eine konstruktive Kritik vermittelt, wäre vor dem Hintergrund der Weiterbildung und gezielter Arbeit an individuellen Schwächen durchaus wünschenswert. De facto ist die organisatorische Umsetzung bezogen auf den Massenauftrieb bei Auditions enormer Größenordnung jedoch nur schwer realisierbar.²⁸⁰

Zieht man Resümee, so bedeutet die Vorbereitung auf ein Vorsingen einen erheblichen Aufwand für die Bühnenaspiranten. Dennoch, die eigentliche Arbeit beginnt erst nach erfolgreichem Bestehen jener Darsteller-Auslese mit dem jeweiligen Probenprozess für das Musical.

6.2 Unterschiedliche Beschäftigungsmöglichkeiten im Musicalbereich

Die Musicalbranche der Gegenwart bietet ein Spektrum verschiedener Einkommensquellen für den Darsteller. Dabei richtet sich das Gehalt, wie im klassischen Musiktheater auch, nach der von ihm zu übernehmenden Bühnenaufgabe, der jeweiligen Produktion und der Art des Anstellungsverhältnisses. Im Folgenden werden die unterschiedlichen Beschäftigungsmöglichkeiten nachgezeichnet und ein grober Überblick über die entsprechenden Gagen gegeben. Vorab ist es jedoch wichtig, die möglichen Rollen, aus denen sich die Besetzung eines Musicals zusammensetzt, zu kennen. Man unterscheidet dabei folgende Positionen:

Neben den wenigen begehrten Haupt- und Nebenrollen ist die Mehrzahl der Bühnenakteure im Ensemble beschäftigt, das je nach Produktion aus rund 30

²⁸⁰ Vgl. Mark Bollmeyer und Dirk Voßberg, „Musicaldarsteller – ein Traumberuf?“, in: Jürgen Gauert [Hg.], *Perspektiven des Musicals: Der 2. Deutsche Musical-Kongress: Eine Dokumentation*, Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, Band 6 (Berlin: Weidler Buchverlag, 2000), S. 45.

Darstellern besteht. Dieses kann wiederum in ein Tanz- und ein Gesangsensemble aufgeteilt werden. Bei langen, kontinuierlichen Aufführungsreihen wie im En-suite-Spielbetrieb sind zusätzlich die sogenannten Swings notwendig. Die Aufgabe eines Swings liegt im Einstudieren mehrerer Rollen des Ensembles mit Beginn der Probenzeit, um bei Krankheits- oder Urlaubsabsenzen der Erstbesetzung deren Part übernehmen zu können. Besonders bei kurzfristigen Umbesetzungen oder Ausfällen von Ensemblemitgliedern während einer Vorstellung sind Swings von großem Vorteil, da sie die entsprechenden *Traffics*, die für eine Position vorgesehenen Bühnenwege, beherrschen.²⁸¹ Abhängig vom jeweiligen Musical müssen Swings entweder nur die Gesangsensemble-Rollen oder die Tänzerensemble-Rollen erlernen. Gleichfalls gibt es jedoch auch die so genannten Cross Swings, die komplett alle Rollen „covern“. Eine gute technische Schulung in Gesang, Tanz und Schauspiel, eine hohe Flexibilität sowie eine schnelle Umsetzungsfähigkeit sind unabdingbar für diese Ensembleposition. „Auf der Bühne ist es dann am wichtigsten, die Ruhe zu bewahren und im größten Stress den Überblick zu behalten. Auch wenn man vielleicht nicht viel geprobt hat, muss man in der Lage sein, sich zu konzentrieren, zu fokussieren und in dem Moment einfach das zu machen, was man gelernt hat“²⁸², so Martin Schöffner, selbst als Swing in diversen Musicalproduktionen tätig und gewahr über die nicht zu unterschätzenden Anforderungen dieser Bühnenfunktion. Abgesehen von dem äußeren technischen Staging, dem sich ein Swing zu fügen hat, ist die Anstellung in künstlerisch-kreativer Hinsicht jedoch nur wenig befriedigend, da lediglich eine Reproduktion vorgegebener Choreographieteile vom Swing verlangt wird.²⁸³

6.2.1 Befristete Ensembleanstellung und Gastspielvertrag

Die Rollenverteilung stellt ein ausschlaggebendes Kriterium in der Berechnung der Darsteller-Gage dar. Ein weiteres ist die Form der Anstellung, wobei man zwischen freiberuflichen Musicaldarstellern (meist Solisten) und Akteuren mit festem

²⁸¹ Unbekannter Verfasser, „Der Swing im Musical als Joker bei Krankheit und Urlaub“, in: *Freie Presse*, 05.04.2010 unter <http://www.freiepresse.de/NACHRICHTEN/KULTUR/Der-Swing-im-Musical-als-Joker-bei-Krankheit-und-Urlaub-artikel1714285.php> [Stand: 20.03.2012].

²⁸² Martin Schöffner im Interview mit Ralf Rühmeier, „Martin Schöffner: Aus dem Leben eines Swing“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 130, April 2008), S. 41.

²⁸³ Vgl. ebd.

Arbeitsvertrag an einem Theater unterscheidet. Letztere können sowohl an einem öffentlich-rechtlichen Theaterhaus als auch an Musicalbühnen bekannter Veranstalter, wie der Stage Entertainment und den Vereinigten Bühnen Wien, ein Engagement über einen längeren Zeitraum erhalten.²⁸⁴ Dieses ist dann meist auf maximal ein Jahr befristet, die Möglichkeit der Verlängerung besteht jedoch. Ein Festvertrag über mehrere Spielzeiten existiert in der Musicalbranche nicht, da je nach Produktion unterschiedliche Anforderungen vom Mitwirkenden gefragt sind und regelmäßige Castwechsel, zumindest bei Long-Run-Produktionen, mit zum Konzept der Aufführungspraxis gehören.

Über die Anstellung an einer Theater- oder reinen Musicalbühne hinausgehend, besteht zusätzlich die Möglichkeit, für Unterhaltungsprogramme auf Schifffahrten (meistens auf Kreuzfahrtschiffen für etwa ein halbes Jahr) sowie für Musical-Tourneeproduktionen engagiert zu werden. Die jeweilige Vertragsform ist dabei abhängig vom Arbeit- oder Auftragsgeber beziehungsweise von den einzelnen Reedereien.

Für umworbene Bühnenkünstler, die sich bereits einen Namen in der Szene machen konnten und zur limitierten Auswahl der Musicalstars zählen, gelten Sonderbedingungen. Manche werden als Gäste für eine bestimmte Anzahl an Vorstellungen engagiert und pro Abend oder Monat bezahlt, andere wiederum erhalten spezielle Stückverträge für die Dauer einer Produktion an Theatern mit Repertoire- oder Stagione-Prinzip. An festen Musicalspielstätten mit En-suite-Betrieb sind Gastspiel- und Stückverträge dagegen nicht üblich, da die Shows meist auf unbegrenzte Zeit je nach Publikums-Nachfrage aufgeführt werden.

Die entsprechende Honorarhöhe und die genauen Dienst- und Spielverpflichtungen an deutschsprachigen Bühnen werden in Verträgen festgehalten, deren Bezeichnung gemäß dem Anstellungsverhältnis des Arbeitnehmers und den verabschiedeten Theaterregelungen des jeweiligen Landes variieren.

An deutschen Stadt- und Staatstheatern sowie Landesbühnen beträgt die Mindestgage von Solisten und Ensembledarstellern (dazu gehört auch Chor und Ballett des Theaters) derzeit 1.600 Euro brutto im Monat und ist im *Normalvertrag Bühne* (NV) tarifrechtlich festgelegt. Österreichische Theater, die dem Wiener

²⁸⁴ Bei dem im deutschsprachigen Raum wirkenden Musical- und Entertainmentveranstalter BB Promotion konnte keine nähere Auskunft über die Verträge der beteiligten Musicaldarsteller eingeholt werden. Es wird angenommen, dass diese auf Werkvertragsbasis für die meist recht kurze Spielzeit der jeweiligen Produktion angestellt sind.

Bühnenverein oder dessen Schwesternverband, dem Theatererhalterverband Österreichischer Bundesländer und Städte angehören, haben die Mindestgage für Darsteller im *Kollektivvertrag* des künstlerischen Personals fixiert.²⁸⁵ Diese besteht aus einem monatlichen Mindestgehalt von 1.718,82 Euro brutto für Solisten und 1.575,14 Euro für das Ensemble.²⁸⁶ In der Schweiz sind die Gehälter für Künstler an subventionierten Berufstheatern nicht, wie angenommen, durch den *Gesamtarbeitsvertrag* (GAV) geregelt,²⁸⁷ „sondern werden jährlich von einer paritätisch besetzten Tarifkommission mit Vertretern des Arbeitgeber- und des Arbeitnehmerverbands ausgehandelt.“²⁸⁸ Kathrin Lötscher, der Geschäftsführerin vom Schweizerischen Bühnenverband zufolge „bemühen sich die Bühnen, ihre Mindestgagen jedes Jahr im Rahmen ihrer Möglichkeiten nach oben anzupassen.“²⁸⁹ Die Mindestgagen variieren damit tatsächlich von Bühne zu Bühne und belaufen sich in der Spielzeit 2011/12 zwischen 3.200 und 4.000 Schweizer Franken (etwa 2.650-3.315 Euro brutto monatlich).²⁹⁰

Reine Musicalbühnen, die unter der Dachvereinigung der VBW oder der Stage Entertainment stehen, haben andere Regelungen bezüglich ihrer Darstellergehälter. So liegt, laut Auskünften von Claudia Schmidt, Assistenz der Personal- und Rechtsabteilung der Vereinigten Bühnen Wien, die Mindestgage für Arbeitnehmer im künstlerischen Bereich bei 2.230,53 Euro brutto bei sechs Vorstellungen pro Woche.²⁹¹ Die zusätzlichen Vorstellungsgelder²⁹² sind teilweise Verhandlungssache

²⁸⁵ Dieser Kollektivvertrag wurde zwischen dem Theatererhalterverband Österreichischer Bundesländer und Städte und dem Österreichischen Gewerkschaftsbund Kulturgewerkschaft – Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe abgeschlossen. Näheres dazu und eine gültige Fassung des Kollektivvertrages auf der Homepage des Theatererhalterverbands unter http://www.theatererhalterverband.at/5322_DE.pdf?exp=24548487148528 [Stand: 20.11.2011].

²⁸⁶ Vgl. hierzu: Telefonat mit Elisabeth Remes vom Wiener Bühnenverein mit der Verfasserin am 27.02.2012.

²⁸⁷ Die hier genannten Bühnenverträge geben weiter Auskunft über die jeweiligen Bühnenarbeitsverhältnisse wie Spiel- und Ruhezeitregelung, Urlaub, Proben, Leistungsschutzrechte und vieles mehr.

²⁸⁸ E-Mail-Korrespondenz mit Kathrin Lötscher vom 02.03.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Vgl. ebd. und Tabelle über Mindestgagen der Theater der deutschsprachigen Schweiz, zur Verfügung gestellt von Dr. Peter Mosimann, Rechtsanwalt des Schweizerischen Bühnenverbands. Unterlagen bei der Verfasserin.

²⁹¹ Vgl. Telefonat zwischen Claudia Schmidt und der Verfasserin am 01.03.2012.

²⁹² Das Vorstellungsgeld (auch Spielgeld genannt) bezeichnet das Honorar, welches der Darsteller für eine gespielte Vorstellung zuzüglich dem Grundgehalt bekommt. Ist der Darsteller krank, entfällt dieses dementsprechend. Jedoch kann im Vertrag eine bestimmte Anzahl an Aufführungen festgelegt sein, für die der Künstler das Spielgeld garantiert erhält, auch wenn er den ganzen Monat absent ist oder das Stück abgesetzt wird. (Bei *Sister Act* der VBW ist das beispielsweise so geregelt, da setzt sich die Gesamtgage aus dem Grundeinkommen sowie fünf garantierten Vorstellungsgeldern zusammen.)

oder abhängig von der Position, die bei der Produktion übernommen wird. Meist sind diese so gestaffelt: Tanzensemble, Gesangsensemble, Swings, Cover von Hauptrollen, kleine Rollen und an der Verdienstspitze die Hauptrollen. Internen Quellen zufolge beginnt die Abendgage bei den VBW bei etwa 58 Euro für das Tanzensemble.²⁹³ Swings erhalten rund 10 Euro mehr, wobei es keinen Unterschied macht, ob sie auf oder hinter der Bühne sind. Bei etablierten Künstlern der Branche ist ein Vorstellungsgeld von 1000 Euro und mehr wiederum keine Seltenheit.

Das Gehaltsschema beim Großunternehmen Stage Entertainment ist recht ausdifferenziert und unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von dem der VBW. Die Musicaldarsteller erhalten monatlich ihr fixes Einkommen auch bei etwaigen Krankheitsabsenzen. Allerdings müssen sie meist acht Auftritte pro Woche bestreiten, darunter zwei Doppelvorstellungen an Wochenenden. Vorstellungsgelder sind hingegen nicht vorgesehen, dennoch enthält das System gewisse Zulagen-Regelungen, die sich auf Sonn- und Feiertagsdienste sowie auf besondere Anforderungen, die der Protagonist zu erfüllen hat, beziehen.²⁹⁴ Im Musical *Tarzan*, das derzeit im Stage Theater Neue Flora in Hamburg gespielt wird, gibt es beispielsweise eine sogenannte Flugzulage für Bühnenakteure, die in der Show an der speziellen Luftakrobatik-Choreographie mitwirken. Die Gagen unterliegen demnach wiederum der Produktion, der Rolle, aber auch dem jeweiligen Beschäftigungsjahr des Künstlers.²⁹⁵ Agnes Schreieder, stellvertretende Landesbezirksleiterin bei ver.di, Vereinte Dienstleistungsgewerkschaft in Hamburg, bestätigt ein Einstiegsgehalt eines *Tarzan*-Ensembledarstellers im ersten Beschäftigungsjahr inklusive Zulage von 3.575,46 Euro.²⁹⁶ In anderen Produktionen dagegen gibt es bis zu 250 Euro weniger. Diese Angaben decken sich mit jenen von Lisa Habermann, Darstellerin im Hamburger Musical *Sister Act*, die in einer großen Reportage im *stern* über geheime Künstlergagen ebenfalls ihr Einkommen

²⁹³ Diese Angaben beziehen sich auf die derzeit im Wiener Ronacher laufende Musicalproduktion *Sister Act*. Die verantwortliche Quelle dazu möchte anonym bleiben. Es wird angenommen, dass sich die Gehälter weiterer Produktionen der VBW im selben finanziellen Rahmen abspielen.

²⁹⁴ Vgl. E-Mail-Korrespondenz mit Agnes Schreieder von ver.di Hamburg am 02.03.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.

²⁹⁵ An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die Vereinte Dienstleistungsgesellschaft (ver.di) seit geraumer Zeit in steten Verhandlungen mit der Stage Entertainment steht und bereits 2001 mit Abschluss von speziellen Haustarifverträgen für die Musicaltheater der ehemaligen Stella Entertainment AG verbesserte Maßstäbe für sämtliche Beschäftigte schaffen konnte. Vgl. hierzu auch: Goetz Buchholz, *Ratgeber Freie Kunst und Medien* (Hamburg: Verdi GmbH, 2002), S. 302.

²⁹⁶ Vgl. ebd.

preisgab.²⁹⁷ Das Gehalt eines Bühnenakteurs, der eine Hauptrolle bei Shows der Stage Entertainment verkörpert, wie zum Beispiel die des *Tarzan*, beträgt etwa 4.180,33 Euro brutto.

Die Situation der Künstlergagen in der Schweiz lässt sich hier nicht detailliert wiedergeben. Das liegt mitunter an der Tatsache, dass die Schweiz noch immer kein reines Musicaltheater beherbergt und die Produktion von derartigen Stücken nicht in der Verantwortung eines alleinigen Großunternehmens steht. Stattdessen werden die jeweiligen Betreiber großer Eventhallen hauptsächlich mit Shows der Stage Entertainment und BB Promotion versorgt. Die beteiligten Musicaldarsteller sind dann über diese Produktionsfirmen engagiert und beziehen so auch ihr Gehalt. Claudia Herzog vom Freddy Burger Management erklärt, dass die Interpreten häufig eine „so genannte *Per Diem*, was einer pauschalen Spesenentschädigung gleichkommt“, erhalten, wenn es sich um derartige Gastspiele handelt.²⁹⁸ Weiter können bei bestimmten Musicalshows auch Hotel- oder Mietkosten der Künstler von der Gesellschaft übernommen werden, was jedoch stark von der Dauer und Art der jeweiligen Produktion abhängt und demzufolge stets anders geregelt ist.²⁹⁹

Es bleibt anzumerken, dass alles, was über die hier vermerkten Gagenhöhen sowohl an öffentlich-rechtlichen Theatern als auch privatsubventionierten Musicalbühnen hinausgeht, vom jeweiligen Verhandlungsgeschick der Mitwirkenden beziehungsweise deren Agentur abhängig ist. Das gilt besonders bei Gastspielverträgen und Bühneneinsätzen von Musicalstars.

6.2.2 Freie Musicalgruppen und selbstständige Projektarbeit

Neben der kurz- oder längerfristigen Ensembleanstellung an einem Theater- oder Musicalhaus besteht ferner die Möglichkeit, auf freischaffender Basis als Musicaldarsteller tätig zu sein. Jene Künstler arbeiten zum Beispiel für freie Musicalgruppen oder wirken an Projekten privater Bühnen mit, die keinem Tarif- oder Haustarifvertrag unterstehen. Dabei müssen sie ihr Honorar und die

²⁹⁷ Vgl. Tobias Schmitz, „Wer verdient wie viel“, in: *stern* (Nr.10, März 2011), S. 97.

²⁹⁸ E-Mail-Korrespondenz mit Claudia Herzog vom Freddy Burger Management in Zürich am 05.03.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.

²⁹⁹ Vgl. ebd.

Spielverpflichtungen selbst aushandeln oder stimmen den jeweiligen Vorgaben in einem Werkvertrag zu. Unter diese Rubrik fallen auch erfolgreiche Solisten, die aufgrund ihrer wirtschaftlichen Autarkie und künstlerischen Position selbständig sind und maßgeblich zum Gelingen einer Aufführung beitragen können.³⁰⁰ Ihr Arbeitsverhältnis basiert dann meist ebenfalls auf einem Werkvertrag, der sie dazu begünstigt, frei von einem vorgegebenen Probenprozess zu sein beziehungsweise ihnen die Möglichkeit einräumt, auch außerhalb jener Produktion – ohne Genehmigung der entsprechenden Bühne – andere Engagements anzunehmen.³⁰¹ Im Gegensatz zu Musicaldarstellern, die als künstlerische Angestellte über die jeweilige Aufführungsstätte versichert sind, müssen sich freischaffende Bühnenakteure selbst um ihre Versicherung kümmern und dafür aufkommen. In Deutschland gibt es seit 1983 die sogenannte Künstlersozialkasse, die den „Arbeitgeberanteil“ von etwa 50 Prozent der Versicherungsbeiträge von selbstständigen Künstlern und Publizisten übernimmt. Das etwaige Pendant in Österreich ist der Künstler-Sozialversicherungsfonds mit einem jährlichen Zuschuss von maximal 1.560 Euro.³⁰² In der Schweiz existiert bis jetzt noch kein vergleichbares System, das den freiberuflichen Musicalprotagonisten eine verbilligte Versicherung ermöglicht. Deren ökonomische und soziale Absicherung ist dementsprechend recht problematisch.³⁰³

Die beschriebene Form der selbstständigen Tätigkeit ist bei arrivierten Bühnenakteuren, die dank ihrer überregionalen Wertschätzung ihre Konditionen gegenüber dem Theater durchsetzen können, eine durchaus lohnenswerte Verdienstmöglichkeit. Für alle Anderen dagegen stellt ein regulärer Arbeitsvertrag mit

³⁰⁰ Vgl. Reinhard Knauff und Rüdiger Schaar, *Besteuerung von Medienberufen: Steuern und Sozialversicherung bei Künstlern* (Wiesbaden: Gabler, 2009), S. 18.

³⁰¹ Dies ist nicht zu verwechseln mit einem Gastspielvertrag, bei dem der Darsteller grundsätzlich in den Theaterbetrieb miteingegliedert und somit abhängig beschäftigt ist. Hat der Künstler dagegen einen Werkvertrag, muss er den Regelungen des jeweiligen Hauses nicht unbedingt Folge leisten und unterliegt keiner regelmäßigen Probenverpflichtung.

³⁰² Vgl. Homepage des Künstler-Sozialversicherungsfonds unter http://www.ksvf.at/pages/info_ku1.htm#Beitragserhoehung_2012 [Stand: 08.03.2012].

³⁰³ Für freischaffende Musicaldarsteller weist das Schweizer Versicherungssystem große Lücken auf. Jedoch wurden speziell für den Film-, Theater- und Musikbereich vier Stiftungen geschaffen, die versuchen, den Besonderheiten jener Arbeitsverhältnisse, soweit dies das Gesetz erlaubt, gerecht zu werden. Selbständig Erwerbstätige, die aus diversen Gründen keiner Vorsorgeeinrichtung angehören, können sich somit stets einer dieser Stiftungen anschließen. Die genauen Konditionen und weitere Informationen dazu findet man auf der Homepage und im PDF Dokument des Berufsverbandes der freien Theaterschaffenden/ Association des créateurs du théâtre indépendant (ACT), *Sicherheit im freien Fall: Leitfaden zu Vertrags- und Sozialversicherungsfragen für Freischaffende in Film und Theater* unter http://www.a-c-t.ch/fileadmin/docs/Dokumente/ACT_SFF2012_DE_19s.pdf [Download am: 12.03.2012].

Versicherung über den Arbeitgeber tendenziell die bessere beziehungsweise sicherere Alternative dar.³⁰⁴

6.2.3 Konzerte öffentlicher und privater Organisation

Eine weitere Option, die sich insbesondere für Musicalsänger anbietet, ist die Beteiligung an Konzerten. Diese können sowohl öffentlicher als auch privater Organisation unterstehen. Größere Konzerte beziehungsweise Musicalgalas liegen in der Verantwortung von Veranstaltungsunternehmen oder Agenturen, die sich ihre Darsteller selbst zusammen suchen oder ein Casting dafür abhalten. In *Best of Musical* oder *Die Nacht der Musicals*, zwei der erfolgreichsten Tournee-Gala-Konzepte im deutschsprachigen Raum, werden mitunter auch Tanzeinlagen in die Shows eingebaut, sodass neben Sängern auch Tänzer mitwirken können.

Unter Eigenregie initiierte Konzerte finden oftmals in einem dafür gemieteten Saal statt und haben einen kleineren Einzugsbereich. Die entsprechende Werbung und alle anfallenden Kosten müssen dabei vom Organisator selbst getragen werden. Dies kann durchaus ein finanzielles Risiko beinhalten, wenn im Voraus nicht ungefähr abgeschätzt werden kann, wie viele Zuschauer tatsächlich das Konzert miterleben.

Die Honorarhöhe bei Konzerten differiert wiederum je nach Erfolgsstatus, Bühnenaufgabe, den zur Verfügung stehenden Mitteln und dem Verhandlungsgeschick der Musicaldarsteller. Galas, die im Rahmen weitreichender Eventfirmen stehen, können natürlich eine dementsprechend höhere Entlohnung garantieren.

³⁰⁴ Weitere detaillierte Informationen über die wirtschaftliche und soziale Absicherung der freiberuflichen Künstler auch im Zusammenhang mit deren Altersvorsorge gibt Susanne Keuchel, „Die empirische Studie“, in: Fonds Darstellende Künste [Hg.], *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland* (Essen: Klartext, 2010), S. 29-174.

6.2.4 Teilnahme an Wettbewerben und Castingshows

Weniger Einkommensquelle denn Ausweitung des eigenen Bekanntheitsgrades durch die Nutzung des „symbolischen Kapitals“ (Pierre Bourdieu) sind Wettbewerbe und Castingshows, die sich auch in Musikkreisen immer größerer Beliebtheit erfreuen.

Für junge Musicaldarsteller mit qualitativ hochwertigen Gesangsstimmen verspricht die Teilnahme an Gesangswettbewerben in der Kategorie Musical eine aussichtsreiche Perspektive auf Erfolg. Mittels einer guten Platzierung bei etablierten Wettstreiten wie dem deutschen *Bundeswettbewerb Gesang Berlin*, dem internationalen *Sylvester Levay Musical Gesangswettbewerb* sowie dem seit 2009 ins Leben gerufenen, österreichischen Wettbewerb *MUT* für Musikalisches Unterhaltungstheater kann der Sänger die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit, besonders potenzieller Arbeitgeber, auf sich lenken und auf diese Weise die Gelegenheit für eine Vermittlung in ein Engagement erhalten. Zusätzlich gibt es bei den erwähnten Wettbewerben Preis- und Fördergelder in Höhe von bis zu 5.000 Euro für den Erstplatzierten und weitere gestiftete Geldprämien für außerordentliche Leistungen.³⁰⁵ Eine Plattform zur Förderung junger Nachwuchstalente ermöglichen, das ist das Ziel dieser Bestenauslese, was demzufolge gewisse Altersbegrenzungen für die Bewerber mit sich bringt. Ferner ist die Ebene, auf welcher der Wettstreit ausgetragen wird, zu berücksichtigen. Die Teilnahme am Bundesgesangswettbewerb ist ausschließlich Bewerberinnen deutscher Staatsangehörigkeit oder mit einem in Deutschland erworbenen Schulabschluss vorbehalten³⁰⁶, wohingegen der österreichische Wettbewerb europaweit ausgeschrieben wird, jedoch nur für Auszubildende im jeweiligen Fach. Auf internationaler Ebene findet der Sylvester Levay Wettbewerb statt, der keine Einschränkungen bezüglich der Nationalität vornimmt, infolgedessen jedoch eine entsprechende Konkurrenz durch die Quantität an Mitstreitern aufweist.

Den Siegern bieten die finalen Preisträgerkonzerte ein Podium für die Präsentation ihrer sängerischen und darstellerischen Kompetenz. Dabei kommt ihnen die

³⁰⁵ Vgl. hierzu: Homepage des Sylvester Levay Musicalgesangswettbewerbes unter <http://www.levay-musicalcomp.com/en/the-competition/>, Homepage des Bundeswettbewerbes Gesang unter <http://www.bwgesang.de/2011/hauptwettbewerb-11/preise-hauptwettbewerb-11/> und Homepage des Stadttheaters Klagenfurt unter http://www.stadttheater-klagenfurt.at/411_mut.php [Stand: 13.03.2012].

³⁰⁶ Vgl. Homepage des Bundeswettbewerbes unter <http://www.bwgesang.de/2011/hauptwettbewerb-11/bedingungen-fuer-alle-hauptwettbewerb-11/>.

Aufmerksamkeit eines meist fachgeschulten Publikums, aber auch die Berichterstattung der Medien zu Gute.³⁰⁷ Trotzdem ist eine Wettbewerbsplatzierung nicht allein ausschlaggebend für eine Behauptung im Musicalbetrieb. Das belegt die Aussage des Präsidenten des Verbandes der Deutschen Konzertdirektionen, Michael Russ:

„Klar ist aber, daß schlußendlich die persönliche musikalische Überzeugungskraft, das künstlerische Standvermögen und die Entschlossenheit, gegen alle Hindernisse die eigene Karriere durchzusetzen, entscheidender ist für die Nagelprobe der Konfrontation mit Publikum und Fachkritik als ein Preisgewinn.“³⁰⁸

Kritischer gegenüberstehen sollte man den medialen Selektionsmaßnahmen von Musicaldarstellern in Form von Castingshows. Diese wurden 2008 – als konsequente Folge einer Reihe von ausgetragenen TV-Sängerwettbewerben – sowohl im deutschen als auch österreichischen Fernsehen erstmals ausgestrahlt. Mit *Ich Tarzan, Du Jane!*, der Castingshow des Privatsenders Sat.1 und dem Pendant des öffentlich-rechtlichen ZDF, *Musical Showstar 2008*, suchte man die jeweilige Besetzung der zwei Hauptrollen für die Musicals *Tarzan* und *Starlight Express*. In der österreichischen Variante, *Musical! Die Show*, sollte dagegen der Musical-Showstar gekürt werden.³⁰⁹ Zwar hatten die Bewerber tatsächlich die Chance, als wichtigster Teil in großen Long-Run-Musicalproduktionen mitzuwirken beziehungsweise ihre Professionalität vor einer fachkundigen Jury kund zu tun; dennoch dominieren eine gewisse Sensationslust sowie das Streben nach möglichst hohen Einschaltquoten jene Programmformate.³¹⁰ Lang anhaltende Musical-Karrieren lassen sich allein vor diesem Hintergrund nicht hervorbringen, das sollte den Aspiranten durchaus bewusst sein.³¹¹ Ein temporärer Erfolg der Gewinner ist trotz allem gewiss, da ihnen eine erhöhte Aufmerksamkeit durch das Fernsehpublikum und den Medien zu Teil wird.

³⁰⁷ Zusätzlich bieten die meisten Wettbewerbsprogramme eine Reihe von Anschlussmaßnahmen an den eigentlichen Wettbewerb an, wie weitere Konzert- oder Auftrittsmöglichkeiten für die Preisträger.

³⁰⁸ Michael Russ, „Künstlervermittlung“, in: Hermann Rauhe und Christine Demmer [Hg.], *Kulturmanagement: Theorie und Praxis einer professionellen Kunst* (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1994), S. 313f.

³⁰⁹ Vgl. Markus Zeller, „Musical-Casting im Fernsehen: Jetzt auch in Deutschland“, in: *musicals: Das Musicalmagazin* (Nr. 131, Juni 2008), S. 42.

³¹⁰ Vgl. Christian Sobiella, „Deutschland, deine Talente“, in: *mobil: Das Magazin der deutschen Bahn*, (Nr. 02, Februar 2011), S. 77.

³¹¹ Bekannte Ausnahme ist Alexander Klaws, der – ohne eine absolvierte Ausbildung im Musicalfach genossen zu haben – seit 2010 die Hauptrolle in *Tarzan* verkörpert und davor bereits im Musical *Tanz der Vampire* zu sehen war. Publik wurde er jedoch nicht durch eine Musical-Castingshow, sondern als Gewinner der 1. Staffel von *Deutschland sucht den Superstar*.

Zugleich besteht während der Dreharbeiten der Show für alle Kandidaten die Möglichkeit, Kontakte mit Musical-Profis und Branchenkennern, die der jeweiligen Jury angehören, zu knüpfen und von ihnen wertvolle Tipps für die individuelle gesangstechnische und darstellerische Umsetzung sowie die weitere Berufslaufbahn zu erhalten.

Abschließend ist hervorzuheben, dass die unterschiedlichen Verdienstmöglichkeiten natürlich immer abhängig sind von der jeweiligen Nachfrage an Darstellern der Musicalhäuser und dem Angebot an Wettbewerben und weiteren Projekten dieses Genres. Auch besteht oftmals wenig Entscheidungsfreiheit bezüglich des jeweiligen Anstellungsverhältnisses, da arbeitslose Künstler auf jede Art von Einnahmequelle angewiesen sind. Dieses leitet nachfolgenden Punkt über die kritischen Aspekte des Berufsbildes ein, der mitunter dementsprechende Risiken aufzeigt.

7 Kritische Betrachtung des Berufsbildes Musicaldarsteller

Im vorigen Teil meiner Arbeit habe ich einen Überblick der notwendigen Schritte gegeben, die ein Aspirant tendenziell gehen muss, um im Beruf des Musicaldarstellers erfolgreich tätig sein zu können. Das Ausmaß des jeweiligen Erfolges ist dennoch abhängig von einer Vielzahl an Faktoren, aber auch Chancen und Möglichkeiten, die sich durch die Ausbildung auftun mögen. Trotzdem verlangt es die zeitgenössische Theaterlandschaft sowohl während der Lehrjahre als auch im späteren Arbeitsleben einen realistischen Blick für die hiesigen Berufsverhältnisse zu wahren. Im Anschluss werde ich mich daher abschließend – unter Berücksichtigung der gegenwärtigen Musicallyage im deutschsprachigen Raum – mit den negativen und positiven Aspekten des Berufsbildes kritisch auseinandersetzen.

7.1 Risiken und mögliche Folgen in der Ausbildung und im Berufsleben

„Ein jeglicher versucht sein Glück, Doch schmal nur ist die Bahn zum Rennen“.³¹² Schillers Befund gilt für die „Zunft“ der Musicaldarsteller sowie für alle weiteren Berufszweige im Bereich der schönen Künste. Die Ausbildungs- und Arbeitsplätze für das musikalische Unterhaltungstheater sind rar und die entsprechenden Anforderungen bezüglich darstellerischer Qualifikation aber auch psychischer Nervenstärke an jeden Einzelnen außerordentlich hoch. Die Hindernisse, die sich daraus ergeben können und mögliche Risiken, welche dem Berufsbild potenziell zu Grunde legen, sind nachfolgender Betrachtungsgegenstand.

7.1.1 Stimmliche und körperliche Belastung

Der hohe Anspruch an stimmlicher Profession und körperlicher Fitness im Musical-Metier birgt stets das Risiko einer Überbelastung. So können sowohl im Studium als auch im Berufsleben irreparable Schäden an Bewegungsapparat und/oder Stimmorgan auftreten, die aus dem umfangreichen Trainingspensum sowie dem steigenden Leistungsdruck resultieren. Mögliche Symptome für eine zu intensive Beanspruchung des Körpers sind degenerative Veränderungen der Knochen und Knorpel gefolgt von Überdehnungen von Bändern und Sehnen. Weitreichende Einschränkungen der stimmlichen Fähigkeiten haben ihre Ursache in einer überangestrebten Ermüdungserscheinung der Stimme:

Der Arbeitsalltag oktroyiert dem Darsteller nicht selten ein etwa dreistündiges Sing- und Sprechprogramm auf der Bühne plus Proben und anderweitige Auftritte. Bei jungen Sängern ist ergänzend dazu der omnipräsente Risikofaktor des sogenannten „Verheizens der Stimme“ anzumerken, was einen rücksichtslosen Einsatz der Person ungeachtet deren stimmtechnischen Leistungsvermögens definiert. Das Auftreten von stimmlichen Problemen, bedingt durch eine Überanstrengung oder inkorrekte Belastung des Stimmorgans, ist daher kein schwieriges Unterfangen. Der anfängliche Erschöpfungszustand wird dann aufgrund falschen Ehrgeizes oder

³¹² Friedrich Schiller, „Das Spiel des Lebens“, in: Hansjürgen Blinn [Hg.], *„Ewig jung ist nur die Phantasie“: Die schönsten Gedichte und Balladen* (Berlin: Aufbau Verlag, 2005), S. 149.

Versagensängste häufig durch den Druck auf die Stimmlippen zu kompensieren versucht. Infolge jenes gesundheitsschädigenden Gebrauchs der Stimme, der sich in einem pressartigen Sprechen und Singen manifestiert, sind Verdickungen an den Stimmlippen, Stimmlippenknötchen, eine hyperfunktionelle Dysphonie³¹³ sowie eine chronische Heiserkeit nicht auszuschließen. Das Belting – meist mit einem erhöhten Atemdruck einhergehend – verstärkt dabei die Gefahr einer Stimmstörung zusätzlich. Im Musicalgeschäft ist der Bühnenakteur jedoch selbst für seine Gesundheit verantwortlich – was auch die Auswahl geeigneter Musicalrollen bezüglich der physischen Leistungsfähigkeit betrifft – und muss daher frühzeitig jegliche Anzeichen wahrnehmen und entsprechende Gegenmaßnahmen ergreifen. Auszubildende stehen hingegen unter der Betreuung ihrer Dozenten, die eine Affektion rechtzeitig erkennen sollten, wenngleich derartige Überlastungserscheinungen physischer und stimmlicher Art bei fachgerechtem Unterricht gar nicht erst auftreten dürften. Wird dennoch eine Beeinträchtigung bereits innerhalb der Ausbildungszeit diagnostiziert, sollte man sich der Folgen einer Weiterführung der künstlerischen Schulung bewusst sein; die Herausforderungen des Arbeitsalltages sind ungleich härter. Die Möglichkeit zum vorzeitigen Abbruch der Ausbildung und eine berufliche Umorientierung besteht zu dieser Zeit noch. Zur prekären Sachlage führt das im späteren Berufsleben, da körperliche Einschränkungen eine längere Unterbrechung der Tätigkeit aufgrund von Rehabilitationsmaßnahmen³¹⁴ mit sich bringen können oder schlimmstenfalls das vorzeitige Aus der Musickarriere markieren. Hat der Künstler keinen zusätzlichen Berufsabschluss oder keine Option einer pädagogischen Arbeitsausrichtung, besteht die Gefahr der Arbeitslosigkeit, wenn er den Ansprüchen der Produzenten beziehungsweise des Berufsbildes nicht mehr gewachsen ist.

³¹³ Fachausdruck für eine übersteigerte Kontraktion der Phonationsmuskulatur.

³¹⁴ Therapeutische Vorkehrungen einer zeitigen Regeneration sind beispielsweise Krankengymnastik oder bei Stimmproblemen logopädische Sing- und Sprechübungen.

7.1.2 Psychischer Druck durch ökonomischen Wettbewerb und Konkurrenz

Eine weitere meist verschwiegene Thematik stellen die psychischen Belastungen im künstlerischen Arbeitsfeld dar. Der auf dem Musicaldarsteller lastende Druck, welcher durch das Streben nach Perfektion sowie den ökonomischen Wettbewerb ausgelöst wird, kann in negative Begleiterscheinungen umschlagen. Schon bei der Aufnahmeprüfung ins Fach Musical liegt die Herausforderung im Standhalten der psychischen Stressoren, wie unter 5.1.1.3.1 dargelegt. Die dreistelligen Bewerberzahlen sowohl für die Ausbildungsplätze als auch für Vakanzen in Musicalproduktionen geben eine Idee der hohen Konkurrenzdicke. Für weibliche Akteure kommt die Tatsache des unausgewogenen Geschlechterverhältnisses hinzu sowie generell die zahlreichen Bewerbungen ausländischer Bühnenkünstler. Die Auswirkungen auf das jeweilige Anforderungsprofil des Berufsbildes respektive des Bühnennachwuchses sind offensichtlich:

„Da das künstlerische Niveau der Bühnenproduktionen im Wettstreit mit den Medien um die Gunst des Publikums, die die Subventionen rechtfertigt, keinerlei Einbußen verträgt, können nur optimal auf die Bühnenpraxis vorbereitete junge Künstler engagiert werden.“³¹⁵

In Anbetracht der internationalen Konkurrenz erschwert sich dadurch die Engagementsuche für einheimische Künstler. Ein Grund für die beachtliche Anzahl ausländischer Bewerber liegt in der Anziehungskraft der deutschen Theater- und Kulturlandschaft, welche gleichermaßen vom österreichischen Markt, insbesondere dem Wiener ausgeht. Susanne Strasser-Vill und Günter Weiß belegen diese These:

„Der an den Bühnen oftmals viel höhere Ausländer-Anteil beruht aber wohl vor allem darauf, daß der deutsche Arbeitsmarkt international betrachtet einer der attraktivsten der ganzen Welt ist, daß entsprechend sich auch die qualifiziertesten Kräfte anderer Länder hier um Engagements bewerben und mit der ganzen Breite des einheimischen Angebots konkurrieren.“³¹⁶

Zugleich ist die Quantität der Casting-Teilnehmer für Musicals am West End oder New Yorker Broadway um ein Vielfaches höher und demzufolge die Wettbewerbsanforderungen. Das bietet den jungen Ausländern, die laut Michael

³¹⁵ Susanne Strasser-Vill und Günther Weiss [Hg.], *Musiktheater-Ausbildung*, S. 7.

³¹⁶ Ebd., S. 44.

Russ weit mehr von einer „Besessenheit des Karrierewillens“³¹⁷ erfüllt sind, einen entsprechenden Anreiz für eine Bewerbung im deutschen Sprachraum. Was das wiederum für angehende, praxisunerfahrene Musicaldarsteller – besonders für jene, die ihre Ausbildung an einem deutschsprachigen Institut erfahren haben – und deren Potenzial an darstellerischer Überzeugungskraft bei der Audition bedeutet, lässt sich anhand dessen leicht nachvollziehen. Der Übergang von künstlerischer Schulung in einen geregelten Arbeitsalltag wird sich daher in Zukunft eher diffizil gestalten, und das zehrt an der psychischen Standfestigkeit.

Michael Staringer, Gründer von *Diabelli Management* in Wien, erfährt in seiner Tätigkeit als Agent und Manager zahlreicher Musicalgrößen die mentale Pression, die ein Vorsingen mit sich bringt. Vor dieser sind auch arrivierte Künstler nicht gefeit, denn die Gegebenheiten lassen sich mit einem Vorstellungsgespräch in „normalen“ Berufen nicht vergleichen – zudem dies nicht allzu häufig stattfindet.³¹⁸ Eine Audition fordert vom Bewerber vollkommene Konzentration wie auch psychische Belastbarkeit, und das über mehrere Tage hinweg. „[...] man singt, spielt, tanzt, wird ‚bewertet‘ und in vielen oder sogar den meisten Fällen abgelehnt“.³¹⁹ Die tatsächlichen Bewertungskriterien bleiben für die Aspiranten dabei weitgehend diffus, was mitunter Gelegenheit für Selbstzweifel und mangelndes Selbstvertrauen im Hinblick auf die eigenen Stärken bietet. Musicaldarsteller Michael Svensson konkretisiert diesen Aspekt im Interview mit dem *stern*: „Man stößt an eigene Grenzen, bricht sie, verzweifelt, weil man ungeduldig ist und blockiert sich dadurch häufig selbst“.³²⁰ Dabei ist es ein geradezu natürlicher Prozess, in Konflikt mit den persönlichen Ansprüchen zu geraten, wenn man die kontinuierliche Steigerung in der darstellerischen Entwicklung bedenkt. Dies setzt die Arbeit als Bühnenkünstler jedoch voraus und damit einhergehend die Kontrolle über genannte Emotionen, mit denen viele permanent konfrontiert werden.

Gleichzeitig darf die hinzukommende Verantwortung, die der Musicaldarsteller gegenüber seinem „Marktwert“ trägt, nicht unterschätzt werden. Um im

³¹⁷ Michael Russ, „Künstlervermittlung“, in: Hermann Rauhe und Christine Demmer [Hg.], *Kulturmanagement: Theorie und Praxis einer professionellen Kunst* (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1994), S. 314.

³¹⁸ Vgl. E-Mail-Korrespondenz mit Michael Staringer am 20.03.2012. Unterlagen bei der Verfasserin

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Unbekannter Verfasser, „Michael Svensson: Die Bretter, die die Welt bedeuten“, in: *stern.de*, Juli 2004 unter <http://www.stern.de/auto/autowelt/michael-svensson-die-bretter-die-die-welt-bedeuten-526755.html?eid=525856> [Stand: 20.03.2012].

ökonomischen Wettbewerb bestehen zu können, muss er sich neben dem künstlerischen Produktionsprozess mit Eigenpromotion, Akquise und individuellem Selbstmanagement beschäftigen. Zusätzliche Geldsorgen können indes die psychische Anspannung weiter verstärken, das zeigt auch der folgende prekäre Sachverhalt.

7.1.3 Unsichere Einkommensverhältnisse und Arbeitslosigkeit

Neben den physischen und psychischen Belastungen ist die anhaltende problematische Arbeitsmarktlage ein weiterer negativer Aspekt des deutschsprachigen Musiktheaterbetriebes. Ähnlich wie Ausbildungsplätze sind auch vakante Stellen, verglichen zu der Anzahl von Bewerbern, durchaus überschaubar. So hat, dem Deutschen Bühnenverein zufolge, in der Regel nur derjenige Chancen, einen Arbeitsplatz an einem deutschsprachigen Theater zu erhalten, „der seine gewählte Profession sehr gut beherrscht und zu Ortswechseln bereit ist“.³²¹ Familiäre Abhängigkeiten sowie Unflexibilität und geringe Mobilitätsbereitschaft erschweren den Erhalt einer freien Berufsstelle daher ungemein. Ferner häufen sich Sparprogramme und -maßnahmen, die sich in der Abnahme von fixen Anstellungsverhältnissen für Darsteller (besonders im öffentlichen Dienst), der Kürzung von Subventionen und geringeren Sponsorengeldern bemerkbar machen.³²² Dem zu Grunde liegt die Tendenz eines rückläufigen Kunstkonsums im gesamten Sektor Musiktheater. Welche neuartigen Konzepte beziehungsweise Verschiebungen dies für die Infrastruktur des Genres nach sich zieht, zeigt der Arbeitsmarktservice Österreich in seiner Broschüre auf:

„In den letzten Jahren gibt es einen Zuwachs an privaten Theaterinitiativen und Sommertheater-Veranstaltungen, dabei handelt es sich aber nicht um eine Trendumkehr, sondern um eine leichte Verschiebung der Arbeitsgeberstruktur hin zu privaten Firmen und Vereinen. Prinzipiell setzt sich damit auch in den Gesangs-Berufen der Trend zu kürzeren, flexibleren und damit auch kaum mit Angestelltenverhältnissen verbundenen Engagements fort, da sich diese

³²¹ Deutscher Bühnenverein Bundesverband der Theater und Orchester [Hg.], *Berufe am Theater*, 7. Auflage der Broschüre (Köln: Deutscher Bühnenverein, 2010), S. 9.

³²² Vgl. Arbeitsmarktservice Österreich und Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung [Hg.], *Jobchancen Studium: Kunst* unter http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/JCS_Kunst_2009.pdf, S. 63.

Privatinitiativen – trotz oder wegen erhaltener Subventionen und zumeist projektbezogenem Sponsoring der öffentlichen Hand – Anstellungsverhältnisse, wie sie der [sic!] öffentlichen Theaterbetrieb (noch?) üblich sind, nicht leisten können.“³²³

Als weitreichende Konsequenz dieser Entwicklungen der projektspezifischen Arbeitsausrichtung sind unsichere Einkommensverhältnisse nahezu vorprogrammiert. Auch ruft jene Diskontinuität der festen Engagements eine Marktsituation hervor, die sich durch eine „aufgedrängte Selbständigkeit“ für die Musicaldarsteller abzeichnet. Diese veranlasst sie, sich von einem Projekt zum anderen zu „hangeln“, ohne entsprechende Absicherung durch den Arbeitgeber. „Es fehlt an einer kontinuierlichen Beschäftigungslage [...]. Mit den Einnahmen, die Künstler innerhalb weniger Monate erwirtschaften, müssen sie oftmals ihre Lebenskosten für ein ganzes Jahr bestreiten“, so Susanne Keuchel in ihrer Auswertung der empirischen Studie.³²⁴ Dabei ist das monatliche Salär – von jenem der erfolgreich namhaften Musicalgrößen einmal abgesehen – tendenziell nicht sonderlich hoch, um eine erwerbsfreie Zeit durch mögliches Ersparnis überbrücken zu können.³²⁵ In Anbetracht dessen scheint es nicht verwunderlich, dass eine Vielzahl an Theaterschaffenden künstlerischen oder auch nicht-künstlerischen Nebentätigkeiten nachgehen muss zur Sicherung ihres Lebensunterhaltes.³²⁶

„Kunst bringt keineswegs Gunst, im Gegenteil – sie führt unweigerlich ins Prekariat.“³²⁷ Wolfgang Schneiders provokante These wirft eine Polemik auf, die bedingt durch die Einsparungen in den darstellenden Künsten, oftmals der Realität entspricht. Wenngleich das Gros der Musicalinterpreten eine Hochschule oder private Ausbildungsstätte besucht hat, die Einkünfte liegen hauptsächlich bei Freischaffenden unter dem Bevölkerungsdurchschnitt, wie die Studie des Fonds Darstellende Künste beweist. Bedenkt man zudem die Investitionen, die ein Musicalakteur für etwaige Reise- und Unterkunftskosten zur Teilnahme an einer

³²³ Arbeitsmarktservice Österreich und Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung [Hg.], *Jobchancen Studium: Kunst* unter http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/JCS_Kunst_2009.pdf, S. 64.

³²⁴ Susanne Keuchel, „Zur aktuellen Arbeitssituation der Freien Theater- und Tanzschaffenden“, in: Fonds Darstellende Künste [Hg.], *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland* (Essen: Klartext, 2010), S. 99.

³²⁵ Für das weibliche Geschlecht indes noch weniger, da dieses – zumindest in Deutschland – im Vergleich zu männlichen Darstellern durchschnittlich häufig niedriger entlohnt wird. Vgl. hierzu auch: Susanne Keuchel, „Zur wirtschaftlichen Lage der Theater- und Tanzschaffenden“, in ebd., S. 52.

³²⁶ Ebd., S. 47.

³²⁷ Wolfgang Schneider „Es geht um die Zukunft unserer Theaterlandschaft: Eine kulturpolitische Polemik aus gegebenem Anlass“, in: ebd., S. 21.

Audition zu tilgen hat und die vorhergehende musikalische Einstudierung der Lieder mit einem Korrepetitor, dann belaufen sich die monatlichen Ausgaben auf eine beträchtliche Summe. Das bestätigt Uwe Kröger, der Musical-Star des deutschen Sprachraumes.³²⁸

Wie in allen Berufen, vorwiegend im Bereich der darstellenden Kunst, stellt das Alter einen weiteren kritischen Aspekt im Rahmen der Engagementsuche dar. Der körperliche Verschleiß zeigt sich bei vielen Ende Dreißig, und auch die stimmlichen Qualitäten können trotz kontinuierlicher Stimmpflege nachlassen. Ferner dominieren nach wie vor gewisse Rollenstereotype, die es besonders Frauen ab 40 schwer machen, für eine Musicalrolle besetzt zu werden, zumal die jeweiligen Rollenprofile meist Attribute wie „schön“ und „jung“ zur Bedingung haben.³²⁹

„So sind auch Frauen in den darstellenden Künsten vor allem in der Altersspanne 20 bis 29 vertreten, während Männer gleichmäßiger über alle Sparten verteilt sind. Damit einhergeht, dass Künstlerkarrieren von Männern deutlich länger dauern als diejenigen von Frauen. So wirkt sich das Alter, das von Frauen als zweitgrößter Nachteil angegeben wird [in der Studie „Alter, Geschlecht und Beschäftigung von darbietenden Künstlerinnen und Künstlern in Europa“ der Europäischen Kommission von 2007, Anm. der Verfasserin], auf deren Arbeitsmöglichkeiten und Karrierewege viel gravierender aus als bei Männern.“³³⁰

Trotz ihrer langjährigen Berufserfahrung ist es für ältere Musicedarsteller demnach problematischer, ein Engagement zu erhalten. Rollen, die speziell reifere Charaktere verlangen, gibt es im Musical nur wenige. Darüber hinaus steht die Bevorzugung junger Talente an vielen Musiktheaterbetrieben im Vordergrund, da diese meist geringere Gehaltsansprüche stellen müssen aufgrund ihrer mangelnden Praxis.

Die erwähnten Aspekte zeigen, dass angesichts der prekären Beschäftigungslage im Musicalgeschäft finanzielle Engpässe bis hin zur Erwerbslosigkeit häufige Folgen sind. Daraus resultierend ergibt sich oftmals ein unfreiwillig gewähltes Erwerbsmuster für Musicedarsteller, das unter dem Terminus der sogenannten „Patchwork-Karriere“ zu verzeichnen ist. Der Bezug des Lebensunterhaltes erfolgt nicht mehr

³²⁸ Uwe Kröger, „Musicedarsteller – ein Traumberuf?“, in: Jürgen Gauert [Hg.], *Perspektiven des Musicals: Der 2. Deutsche Musical-Kongress: Eine Dokumentation* (Berlin: Weidler Buchverlag, 2000), S. 36.

³²⁹ Vgl. Konrad Bach, Thomas Engel, Michael Freundt und Dieter Welke, „Der Status der Künstler im Bereich der Darstellenden Künste: Recherche des deutschen Zentrums des Internationalen Theaterinstituts (ITI)“, in: Fonds Darstellende Künste [Hg.], *Report Darstellende Künste*, S. 250.

³³⁰ Ebd.

ausschließlich über eine Tätigkeit, sondern verzweigt sich in unterschiedliche Beschäftigungsfelder. Dabei ist ein Ausüben von kunstfernen Nebenjobs keine Seltenheit mehr.

7.1.4 Mangel an sozialem Netzwerk

Das angedeutete Patchwork-Muster bestimmt indes immer häufiger das soziale Umfeld der Musicalakteure. Bedingt durch die steten Wohnortswechsel, die der Beruf erfordert, ist der Mangel an sozialen Netzwerken als kritischer Gesichtspunkt in Betracht zu ziehen. Die Schwierigkeit liegt in erster Linie im Aufrechterhalten privater Beziehungen und Kontakte aufgrund des hohen Mobilitätseinsatzes, den ein Musicaldarsteller im Laufe seiner Karriere tendenziell erfährt. Zugleich ist dadurch der Aufbau neuer sozialer Netzwerke erschwert, da die Tätigkeit den Künstler an verschiedene Bühnen und Musicaltheater im nationalen aber auch internationalen Raum führt und wenig Gelegenheit bietet, neue Freundschaften zu schließen, geschweige denn diese zu pflegen. Die jeweiligen Kollegen wechseln von Produktion zu Produktion, und der Theateralltag, der sich durch Abendvorstellungen sowie unregelmäßige, antizyklische Arbeitszeiten kennzeichnet – den regulären Arbeitszeiten anderweitiger Berufszweige oftmals konträr gegenüberstehend, fördert keineswegs das individuelle Freizeit- und Privatleben. Das weiss auch David Morell, einstiger Hauptdarsteller im Schweizer Musical *Space Dream*.³³¹ Vielmehr evozieren diese teils unstrukturierten Lebensbedingungen im Zusammenhang mit dem „Phänomen des Nomadismus“³³², wie die Theaterwissenschaftlerin Helene Varopoulou das Konzept der Mobilität von Bühnenakteuren verbildlicht, enorme Einschränkungen hinsichtlich der Vereinbarkeit von Familie und Beruf. Um eine dauerhafte Partnerschaft aufrechterhalten zu können, bedarf es im Wesentlichen zeitlicher Verfügbarkeit; für ein stabiles Familienleben mit Nachwuchs zusätzlich eines geregelten Einkommens. Dementsprechend problematisch gestaltet sich die Familienplanung für Musicaldarsteller. Hat der jeweilige Partner ebenfalls keine

³³¹ Vgl. David Morell, Interviewbeitrag in: *Das will ich werden: Berufsbilder aus der Schweiz: Musical-Star* (TV-Sendung: SF mySchool, 05.10.2009), TC 00:07:38. [Schweiz, 2009].

³³² Helene Varopoulou, Anmerkung in „Abschlussdiskussion mit Zusammenfassungen der Beobachter des Symposiums und dem Schlusswort“, in: Fonds Darstellende Künste [Hg.], *Report Darstellende Künste*, S. 635.

planbaren Arbeitszeiten und keine längerfristige Einkommenssicherheit, so sind dies häufig ausschlaggebende Kontras einer Familiengründung, zumal notwendige, an den Spielturnus angepasste Betreuungsmöglichkeiten und die Aussicht auf eine Teilzeitbeschäftigung im Musical fehlen.³³³ Die Studie des Fonds Darstellende Künste belegt hierzu eine Überproportionalität an Singles, Kinderlosen, getrennt Lebenden als auch Geschiedenen unter den Theaterschaffenden.³³⁴ Dieses Ausmaß wird indes noch weiter ansteigen, der zunehmenden Forderung nach „Multiflexibilität und Dauerpräsenz“ – insbesondere von abhängig beschäftigten darstellenden Künstlern – nach zu urteilen.³³⁵

Die Auswertung ist Indikator einer gestörten Balance zwischen dem Erwerbs- und Privatleben der Darsteller. Das individuelle Lebensmodell muss dem Bühnenberuf untergeordnet werden, was oftmals als Hemmnis für ein intaktes soziales Netzwerk empfunden wird.

Anhand der hier dargelegten Risikofaktoren und möglichen Folgen, die der darstellerische Beruf mit sich bringt, ist zu schließen, dass sowohl die finanzielle als auch soziale Sicherheit eines Musicaldarstellers oszilliert. Eine erfolgreiche berufliche Realisierung ist unter ökonomischen und psychologischen Gesichtspunkten betrachtet dabei nicht leicht zu bewältigen. Dennoch nehmen Bühnenkünstler, gerade aufgrund ihrer hohen Identifikation mit jenem künstlerischen Arbeitsfeld, diese spezifischen Rahmenbedingungen hin.

7.2 Perspektiven als Musicaldarsteller

„Qui e nuce nucleum esse vult, fangit nucem“, oder frei ins Deutsche übersetzt: „Wer den Vorteil will, darf die Anstrengung nicht scheuen“. Locus classicus des römischen Komödiendichters Plautus verdeutlicht im übertragenen Sinn, wie die Aussicht auf Erfolg und das individuelle Bemühen kohärieren. Das Musicalmetier bietet dem Darsteller, unter der Prämisse, ein hohes Maß an persönlichem Engagement zu

³³³ Vgl. Susanne Keuchel, „Zur Vereinbarkeit von Beruf und Familie“, in: ebd., S. 156-161.

³³⁴ Vgl. Susanne Keuchel, „Fazit – ‚Patchwork‘ bestimmt Erwerbsmuster und -biografie der Theater- und Tanzschaffenden“, in: ebd., S. 172.

³³⁵ Günter Jeschonnek, „Kommentar zur Studie von Carroll Haak“, in: ebd., S. 203.

investieren, durchaus gute Perspektiven. Die nachfolgende Erläuterung der positiven Aspekte des Berufsbildes soll dieses bestätigen.

7.2.1 Erweiterung der beruflichen und sozialen Kontakte

Die mobile Arbeitsflexibilität kann trotz mangelnder Kompatibilität mit dem gesellschaftlichen Leben indes auch als positives Äquivalent betrachtet werden. Oppositionell zu der kritischen Auslegung birgt ein Einsatz an unterschiedlichen Musicaltheatern durchaus ökonomische Vorteile insofern, als die Musicaldarsteller zusätzliche berufliche Kontakte knüpfen, die dann im weiteren Verlauf der Vita von Nutzen sein können. Eine Expansion der formellen Netzwerke ist auf dem Gebiet der darstellenden Kunst daher durchaus erstrebenswert.

Zugleich verspricht ein Engagement an internationalen Bühnen meist ein gutes Renommee, was infolgedessen zu einer steigenden Nachfrage des Künstlers führt mit der Option auf einen höheren Verdienst.³³⁶ Besonders den familiär unabhängigen Arbeitssuchenden, die sowohl ihren beruflichen als auch individuellen Horizont erweitern möchten, bietet das internationale Musicalmetier eine abwechslungsreiche Perspektive. Diese liegt, bedingt durch die häufigen Wohnsitzwechsel, im Kennenlernen neuer Städte und potenziell auch verschiedener Kulturen. Darüber hinaus ist der Aufbau neuer Netzwerke, nicht nur auf professioneller Ebene, erwägenswert. Persönliche Kontakte und Freundschaften lassen sich ebenfalls auf diese Weise arrangieren, von dem Defizit an zeitlicher Verfügbarkeit und Freizeit abgesehen.

Eine Bewerbung für eine Musicalproduktion außerhalb des deutschen Sprachraumes ist jedoch nur demjenigen eine Alternative, der über geeignete Fremdsprachenkenntnisse verfügt und reisefreudig ist.

³³⁶ Susanne Keuchel, „Mobilität in der freien Tanz- und Theaterszene“, in: Fonds Darstellende Künste [Hg.], *Report Darstellende Künste*, S. 149.

7.2.2 Karrieremöglichkeiten: Starstatus und Erfolg in anderen künstlerischen Bereichen

Die Perspektive auf ein überregionales Prestige, das dem Musicalinterpreten durch sein darstellerisches Wirken zu Teil werden kann, ist ein wesentlicher Aspekt im Rahmen dieser Betrachtung. Wenngleich ein Arrivieren in der künstlerischen Branche angesichts der vielen weiteren hervorragenden Darstellerpersönlichkeiten diffizil zu verwirklichen scheint, ist es dennoch nicht ausgeschlossen. Natürlich bedarf es für einen erfolgreichen Werdegang als Musicalakteur einer inneren Überzeugung, gepaart mit einem exzellenten Bühnenhandwerk. Und auch der protegierenden Funktion seitens des Agenten oder Managers im Bereich der persönlichen Vermarktung und Vermittlung muss in diesem Zusammenhang eine signifikante Priorität konzidiert werden. Mittels der Unterstützung aus dem Background kann der Darsteller sein Hauptaugenmerk auf den künstlerischen Prozess richten und seine Zeit in den individuellen Fortschritt investieren. Die Aussichten auf eine Musickarriere sind unter diesen Voraussetzungen durchaus Erfolg versprechend. Ein Starstatus repräsentiert dabei – wie in anderen artverwandten Berufsfeldern auch – den Superlativ der beruflichen Laufbahn, zumal er eine Reihe von Vorteilen bietet. Auf eine vollständige Aufzählung dieser wird hier verzichtet, dennoch bleibt zu erwähnen, dass der Nutzen, den ein Künstler aus einer über die nationalen Grenzen hinausreichenden Anerkennung zieht, hauptsächlich ein ökonomischer ist. Der Verhandlungsspielraum der jeweiligen Gagen liegt bei Koryphäen dieser Branche weit über dem Durchschnittsgehalt. Und auch ein expandierendes Angebot sowie die Variabilität an Auftrittsmöglichkeiten begründet sich mitunter durch den künstlerischen Status.

Mit Blick auf die interdisziplinäre Ausbildung, die eine Vielzahl von Musicedarstellern erfährt, lässt sich ein weiterer positiver Aspekt verzeichnen. Dank der gleichwertigen Schulung von gesanglichen, darstellerischen und tänzerischen Fähigkeiten kann sich der Künstler die Option offen halten, seine Konzentration auf eine bestimmte Sparte zu lenken und darin Fuß zu fassen. Besonders im Alter ist dies eine willkommene Alternative zum Musicalbusiness, zumal speziell der Schauspielerei keine altersbedingten Grenzen gesetzt sind. Viele versuchen sich demnach im Schauspielfach und sind in Theater-, Film- und Fernsehprojekte involviert. Andere hingegen widmen dem Gesang ihr gänzendes Engagement und verfolgen eine

Karriere als Solo- oder Ensemblekünstler – gegenwärtiges Beispiel hierfür ist das erfolgreiche Quartett der *Musical Tenors*. Tatsächlich kann auch eine Bemühung um CD-Produktionen parallel zur Aufführungstätigkeit im Musical von Rentabilität sein. In der zeitgenössischen Musik- und Showbranche hat sich eine Reihe bekannter Gesichter etabliert, die in jüngeren Jahren zum Musicaldarsteller ausgebildet wurden. Dies verdeutlicht erneut die perspektivische Ausweitung des Berufsbildes und damit die Möglichkeit einer erfolggekrönten Biographie.

7.2.3 Option einer pädagogischen Arbeitsausrichtung

Im Zuge der positiven Auslegung des Betrachtungsgegenstandes verdient ein zusätzlicher Gesichtspunkt Erwägung. Bereits während des Musicalstudiums bieten Hochschulen Aufbau- und Zusatzstudiengänge an, sodass den Studenten die Gelegenheit zur Weiterbildung und Spezialisierung ihres kreativen Potenzials – insbesondere auf dem Gebiet der Pädagogik – eröffnet wird. Die Praxis zeigt, dass langfristig betrachtet ein hoher Prozentsatz an Musicaldarstellern die Option einer pädagogischen Arbeitsausrichtung ergreift und zusätzlich zur Bühnentätigkeit einer Anstellung als Gesangs-, Tanz- oder Schauspiellehrer nachgeht. Die geeigneten Maßnahmen dazu werden meist vorzeitig getroffen, um im Fall einer stagnierenden Beschäftigungssituation ein zweites Standbein aufgebaut zu haben. Speziell Absolventen von Kunsthochschulen genießen dabei ein Privileg, da sie nicht nur auf pädagogische Berufsfelder ausweichen können.³³⁷ „[...] sie verfügen in Zeiten konjunktureller Abschwächungen auch über eine Vielzahl weiterer Alternativen zur Arbeitslosigkeit (Promotion, Aufbau- und Ergänzungsstudium, Werk- und Honorartätigkeit, Selbstständigkeit, Auslandsaufenthalte, Postdoc-Stellen, vertikale Flexibilität)“, so der Österreichische Arbeitsmarktservice.³³⁸ Tatsächlich haben Hochqualifizierte durchaus Vorteile gegenüber minder ausgebildeten Bühnenakteuren. Dennoch besteht für Bestreiter eines privaten Bildungsweges ebenfalls die Möglichkeit zur Übernahme einer Lehrtätigkeit. Mittels eines Übungsleiterscheines „Tanz“ sind sie berechtigt, an öffentlichen Tanzschulen zu

³³⁷ Vgl. Arbeitsmarktservice Österreich und Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung [Hg.], *Jobchancen Studium: Kunst* unter http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/JCS_Kunst_2009.pdf, S. 62.

³³⁸ Ebd.

unterrichten³³⁹; aber auch im privaten Bereich geben viele ihre Erfahrungen und Kenntnisse im Gesang und Schauspiel weiter.

Die Alternativen zum reinen Musicalbetrieb, die sich für Darsteller auftun, sind angesichts der kritischen Marktlage opportun. Der Trend geht dahin, seine künstlerische Profession mit einer selbstständigen, möglichst artverwandten Nebenbeschäftigung zu kombinieren respektive finanziell aufzuwerten.³⁴⁰ Die Ergebnisse des Rheinsberger Expertenkongresses von 2007 zur Zukunft der Musikberufe bestätigen diese These:

„Die Zahl der auf den Markt strömenden Absolventen musikalisch künstlerischer Studiengänge übersteigt die Arbeitsplatzkapazitäten der staatlich subventionierten Kulturinstitutionen. Hieraus resultiert die Notwendigkeit einer individuellen, marktorientierten Profilierung. Diese neu entstandenen Berufsbilder in freiberuflicher Tätigkeit, die sich jenseits der traditionellen Festanstellungen bewegen, passen sich in kreativer Eigeninitiative den gegebenen Markterfordernissen an. Patchwork-Karrieren werden in Zukunft [...] eher die Regel als die Ausnahme sein.“³⁴¹

Dabei ist das beschriebene Erwerbsmuster je nach Betrachtungsweise nicht nur negativ auszulegen.

Die Möglichkeit einer Synthese von künstlerischem und pädagogischem Arbeiten weist auf die Vielseitigkeit und den Facettenreichtum hin, welche der Künstler infolge einer Ausbildung im darstellerischen Berufsfeld erfahren kann. Eine unmittelbare Verbindung dieser zwei Aspekte zeigt sich in Musicalproduktionen durch das funktionelle Wirken des sogenannten *Dance Captain*. Dieser ist in der Zeit nach der Premiere – falls der jeweilige Choreograph nicht mehr dauerhaft anwesend sein sollte – der Stellvertreter und übernimmt die Leitung von Proben sowie die Einarbeitung neuer Ensemblemitglieder.³⁴²

Tendenziell ist die pädagogische Ausrichtung der Bühnentätigkeit vor allem im Alter naheliegend, wodurch sich praxiserfahrene, spezifisch ausgebildete Bühnendarsteller um eine Anstellung als Lehrkörper an Hoch- oder

³³⁹ Das Gros an Tanzschulen verlangt von den Lehrenden indes nicht mal einen Übungsleiterschein. Eine absolvierte Tanzausbildung und entsprechende Bühnen- und/oder Lehrerfahrungen sind oftmals suffizient für eine Anstellung als Tanzpädagoge.

³⁴⁰ Bei einem festen Engagement in einer Musicalproduktion ist dies natürlich nicht von unbedingter Notwendigkeit und teilweise auch nicht vereinbar aufgrund der fehlenden, zeitlichen Verfügbarkeit.

³⁴¹ Karl-Jürgen Kemmelmeier [Hg.], *Zukunft der Musikberufe: Dokumentation und Auswertung des Expertenkongresses Rheinsberg 9. bis 11. März 2007. Mit einer ergänzenden Materialsammlung* (Hannover: Institut für musikpädagogische Forschung/Hochschule für Musik und Theater Hannover, 2009), S. 106.

³⁴² Vgl. *thatsMusical, Das Musicallexikon* unter <http://www.thatsmusical.de/musicallexikon/dance-captain-a10117.html> [Stand: 13.04.2012].

Musicalfachschulen bemühen. Diese Perspektive hängt wiederum vom Bedarf an Pädagogen und dem jeweiligen Lehrgebiet ab. Darüber hinaus besteht die Option einer Orientierung im Künstlervermittlungswesen.

7.2.4 Hobby als Profession

Ein wichtiges Argument für das Ergreifen jenes darstellerischen Berufes ist die Möglichkeit, sein Hobby zur Haupteinnahmequelle zu machen. Klingt es doch anfangs banal – für Aspiranten stellt es dennoch eines der Hauptmotive dar, um sich den prüfenden Blicken einer Kommission beim Auswahlverfahren auszusetzen oder mit regelmäßigem Unterricht technisch reif für die professionelle Musicalbühne zu werden. Die Ausbildung, ob in institutioneller oder privater Organisation, ermöglicht eine Entfaltung der individuellen Talente und Persönlichkeitsstruktur unter Hilfestellung von qualifizierten branchenkundigen Dozenten. Die Wichtigkeit besteht hierbei im Aufrechterhalten einer enthusiastischen Verve sowie eines beharrlichen Willens. Gerade in jenem Tätigkeitsfeld, das eine Reihe kritischer Faktoren aufwirft, ist eine vollkommene Identifikation mit dem angestrebten Berufsziel erforderlich, um das notwendige Engagement während der künstlerischen Schulung, aber auch für eine erfolgreiche Behauptung in der Branche zu wahren. Das birgt gleichzeitig die Voraussetzung einer intrinsischen Motivation und Überzeugung bei der beruflichen Orientierung. Bereits an diesem Scheidepunkt ist ein Bewusstwerden des Pro und Kontra dieses Berufsbildes von wesentlicher Bedeutung. Letztlich bewirkt die Begeisterung als essenzielles Agens, dass das Hobby über die Liebhaberei hinaus zur Profession werden kann. Es gibt jedoch auch Aspiranten, die diesen künstlerischen Willen zum darstellerischen Gestalten von Natur aus in sich vereinen und das nicht erst als Hobby ansehen.

Die positive Reflexion über das Berufsfeld Musical zeigt, welche Perspektiven dem Interpreten eröffnet werden können, entschließt er sich für diese darstellerische Bühnentätigkeit. Dennoch ist an dieser Stelle explizit zu erwähnen, dass ein Abwägen von Pro und Kontra stets im Auge des jeweiligen Betrachters liegt und dessen subjektiver Auslegung. Unter diesem Gesichtspunkt würden sich beliebig viele weitere positive oder negative Aspekte festhalten lassen.

8 Resümee

Showbusiness – Musical, das geht weit über vorherrschende Assoziationen von Zauber und Illusion, Fulminanz, Spaß und Entertainment hinaus, steht es doch vorrangig für die Denotation einer Geschäftsbranche respektive Unterhaltungsindustrie. Die ihr inhärenten Strukturen haben dem Prinzip der Rentabilität und Leistungsfähigkeit zu folgen, ihr Antrieb ist deshalb meist wirtschaftlichen Ursprungs. Das war jedoch schon im Goldenen Zeitalter des amerikanischen Musiktheatergenres (ca. 1943-1968) so. „In der autarken unternehmerischen Praxis des Musicals gingen Kunst und Kommerz einen pragmatischen Kompromiß ein“, wie Kim Kowalke das ökonomisch orientierte Handeln damaliger Zeit beschreibt.³⁴³ Die Gegenwart zeigt ein anderes Bild, blickt man auf den zeitgenössischen Musicalbetrieb privater Häuser mit ihren immens hohen Produktionskosten – für das Musical *Tarzan* gab Stage Entertainment bereits vor der Premiere rund 18 Millionen Euro aus.³⁴⁴ „Die Umarmung der Massen ist ein mühsames Unterfangen“.³⁴⁵ Für einen weiteren Musicalerfolgshit dürfen nur wenige Kompromisse geschlossen werden, sowohl in künstlerischer als auch pekuniärer Hinsicht. Alle Bausteine sind präzise aufeinander abgestimmt, um dem Publikum ein spektakuläres Live-Entertainmentprogramm präsentieren zu können. Trotzdem leiden nicht nur die Bühnen subventionierter Stadt- und Staatstheater unter einem „Kulturinfarkt“, wie Werner Henrichs unter Bedauern feststellen muss:

„Den öffentlichen Theatern fehlen die finanziellen Mittel, die vielen kleinen Privattheater kämpfen aus den verschiedensten Gründen ums Überleben. Die noch vor wenigen Jahren hoch gelobten und fast beneideten Musicaltheater stagnieren und müssen heute so engagiert um die Zuschauergunst kämpfen wie die öffentlichen Theater auch.“³⁴⁶

Verantwortlich dafür sind die Kürzungen im Kunst- und Kultursektor, was sich letztendlich wiederum negativ auf den Arbeitsmarkt und die finanziellen Einschränkungen für Theaterschaffende auswirkt. Nur mit absoluter Perfektion im Bühnenauftreten und einer herausragenden Bühnenpräsenz ist ein Engagement in

³⁴³ Kim H. Kowalke, „Das Goldene Zeitalter des Musicals“, in: Armin Geraths und Christian Martin Schmidt [Hg.], *Musical: Das unterhaltende Genre*, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 6 (Laaber: Laaber, 2002), S. 144.

³⁴⁴ Vgl. Alexander Kühn, „Showgeschäft: Der Traumfabrikant“, in: *Der Spiegel* (Heft 4, 2012), S. 142.

³⁴⁵ Ebd., S. 141.

³⁴⁶ Werner Henrichs, *Der Kulturbetrieb: Bildende Kunst, Literatur, Musik, Theater, Film*. (Bielefeld: Transcript Verlag, 2006), S. 237f.

hiesigen Musicalproduktionen zu bekommen. Und das bedarf überdurchschnittlichen Einsatzes und manchmal auch eines Quäntchen Glücks.

„Ich glaube, man ringt sich nur mit großer Anstrengung zur Leichtigkeit durch“ – wie wahr scheint doch dieses Zitat von Operettenkomponist Ralph Benatzky.³⁴⁷

Für die Spielkörper des Musicals bedeutet das Showbusiness vor allem eines: harte Arbeit. Und das bereits in den Vorstufen zur Bühnenkompetenz, was in der Diplomarbeit aufgezeigt wurde. Im Ausbildungsprozess stehen die Entfaltung der individuellen Talente, eine ganzheitliche Persönlichkeitsentwicklung auf künstlerischer und handwerklicher Basis sowie das persönliche Engagement im Vordergrund. Die eigentliche Bühnenarbeit, das Wesentliche, wofür die Anstrengungen unternommen werden, lässt hingegen tendenziell nicht viel künstlerische Gestaltungsfreiheit. Die Musicaldarsteller bewegen sich in einem Metier, in dem nur wenigen Spielraum für ihre eigene Kreativität und schöpferische Gabe eingeräumt wird. Zwischen Ideal und Wirklichkeit kann wie so oft eine große Spannweite liegen. Und dennoch fragt man sich, woher dieser unbändige Andrang an jungen Menschen rührt, die es auf die Musicalbühne zieht. Allein der Darsteller mit seiner brennenden Leidenschaft für Gesang, Tanz und Spiel weiss um die nahezu magische Kraft, die von der Bühne ausgeht. Das Musical mit seinem außergewöhnlichen Kolorit ermöglicht ihm dabei unter der Gesamtheit an Musiktheatergattungen ein singuläres, ineinander verwobenes Zusammenspiel von Stimme, Bewegung und Gefühl. Als essenzieller Teil dieses Live-Spektakels eröffnet er dem Publikum den Eintritt in andere Welten fernab des Alltags, erzählt mal tragische, mal komische Geschichten und vermittelt dem Zuschauer dadurch ein sinnreiches Erlebnis besonderer Unterhaltung.

Traumberuf – Musicaldarsteller? Diese Frage wurde bereits beim 2. Deutschen Musical-Kongress 1997 thematisiert. Eine zufriedenstellende Antwort darauf ist jedoch angesichts der unterschiedlichen Perspektiven, die das Berufsbild aufwirft, ein unmögliches Unterfangen. Für die Koryphäen der Branche mag die Assoziation mit dem Traumberuf durchaus konvergieren. Sie sind nicht mehr nur abhängig von jedem Rollenangebot, haben mehr kreativen Einfluss und einen finanziellen Rückhalt. Tatsächlich zeigen die Ergebnisse der Studie des Fonds Darstellende

³⁴⁷ Ralph Benatzky zitiert nach Homepage der Konservatorium Wien Privatuniversität unter <http://www.konservatorium-wien.ac.at/studium/abt-9-musikalisches-unterhaltungstheater/>

Künste, dass materielle Konditionen nicht allein ausschlaggebend sind für die individuelle Zufriedenheit der Künstler. Es ist vielmehr ihre Destination und künstlerische Erfüllung, die sie antreibt und über die ökonomischen und sozialen Erschwernisse bis zu einem gewissen Grad hinwegsehen lässt.

„Künstlerische Tätigkeit entspringt meist einer inneren Überzeugung, dem Wunsch nach Selbstverwirklichung und Selbstbestimmtheit und wird oft mehr als Berufung, denn als Beruf angesehen; monetäre Aspekte stehen bei einem solchen Berufswunsch in der Regel weniger im Vordergrund, da der Künstlerberuf im Volksmund oft als brotlose Kunst angesehen wird.“³⁴⁸

So verwundert es nicht, dass sich auch Musicaldarsteller motivierter und zufriedener fühlen, je mehr Zeit sie in künstlerisch-kreative Prozesse investieren und ihrem inneren Drang nach darstellerischer Entfaltung folgen können. Das hohe Maß, das hingegen für Akquise, organisatorische Aufgaben und Selbstvermarktung aufgewendet wird, ist dabei eher als hemmender Faktor zu sehen.

Die vorliegende Diplomarbeit hat gezeigt, dass nie erfolgreich wird, wer nur vom Erfolg träumt. Diese verblüffende Leichtigkeit in der künstlerischen Bühnendarstellung birgt große Anstrengungen in sich, so die obigen Worte von Benatzky. Dabei ist die Liebe zum Musical grundlegende Voraussetzung, um die Entbehrungen hinnehmen zu können. Die Entscheidung für den Beruf, die aus einer vorhandenen Begabung sowie einem tiefen Bedürfnis nach Selbstverwirklichung erwächst, ist eine Lebensentscheidung: beeinflussen wird sie letztendlich den ganzen späteren Werdegang des Bühnenakteurs.³⁴⁹ Die dem Berufsbild anhaftenden Klischees und Vorbehalte der Verkörperung „leichter Muse“ sind angesichts der tatsächlichen Praxis dabei keineswegs gerechtfertigt.

Die Musicaldarsteller begeistern allabendlich mit ihrer Hingabe und künstlerischen Inbrunst, wenn sie auf den Brettern stehen, die – wenigstens für sie – die Welt bedeuten. Der Applaus des Publikums honoriert ihre Arbeit sowie die Erkenntnis, dass sie die Mittler dieses ästhetischen Gesamtkunstwerkes sind. Sie sind sich des

³⁴⁸ Vgl. Susanne Keuchel, „Künstlerbiografien und Qualifikationen – Zum Weg in die freie Tanz- und Theaterszene“, in: Fonds Darstellende Künste [Hg.], *Report Darstellende Künste*, S. 120.

³⁴⁹ Vgl. David Morell, Interviewbeitrag in: *Das will ich werden: Berufsbilder aus der Schweiz: Musical-Star* (TV-Sendung: SF mySchool, 05.10.2009), SF, 00:07:16. [Schweiz, 2009].

gesellschaftlichen Wertes und Charakters des Kulturgutes bewusst und erwecken dieses erst zum Leben:

There's no business like show business! There's no people like show people!

Anhang

Anhangsverzeichnis

Tabelle 1:	Unterschiede der Ausbildungsarten	139
Tabelle 2:	Anforderungen für die Aufnahmeprüfung diverser Institute	140

Tabelle 1: Unterschiede der Ausbildungsarten

	Staatliche Hochschulen/Universitäten	Staatlich anerkannte Musical-Berufsfachschulen
Anzahl der jährlichen Bewerber	variiert von Jahr zu Jahr zwischen 200-300	variiert von Jahr zu Jahr zwischen 200-350
Anzahl der freien Ausbildungsplätze	variiert, je nach Hochschule zwischen 6 und 12 Studienplätzen	variiert zwischen 8 und 24 aufzunehmenden Bewerbern
Schulischer Mindestabschluss	Erfüllung der allgemeinen Schulpflicht	Erfüllung der allgemeinen Schulpflicht
Dauer der Ausbildung	8 Semester - Bachelor oder Diplom, 4 Semester - Master	drei Jahre
Ausbildungskosten	richten sich nach den Studiengebühren des jeweiligen Bundeslandes	liegt in der Regel zwischen 450 und 900 Euro pro Monat
Möglichkeiten der Finanzierung	Bafög Studienkredit	Bafög Stipendien der Schule oder Sponsoren Darlehen von der Schule oder Bank
Abschluss	Diplom oder Bachelor of Arts und wenn möglich Master	Zertifikat zum staatlich geprüften Musicaldarsteller
Möglichkeiten in der Ausbildung	Auslandsaufenthalt/ Erasmus/Exkursionen/Workshops Jahrgangsproduktionen	Exkursionen/Workshops Jahrgangsproduktionen
Hilfestellung in den Berufseinstieg	Intendantenvorsingen Musical- Sommerakademie Schloss Krickenbeck für die besten 2 Jahrgangsabsolventen der Universitäten Workshops mit Persönlichkeiten der Musicalbranche Beratung zum Berufseinstieg in Career Service Centern	ZAV organisiertes Intendantenvorsingen für ausgewählte Schüler von Privatschulen Vermittlung in Engagements Beratung und Tipps für den Berufseinstieg

Tabelle 2: Anforderungen für die Aufnahmeprüfung diverser Institute

	Gesang	Tanz	Schauspiel	Musikalität
Universität der Künste Berlin	-drei im Charakter unterschiedliche Gesangsstücke -eines davon in deutscher Sprache	-zwei Choreographien unterschiedlichen Charakters nach eigener Wahl	-zwei Rollen- oder Szenenausschnitte -einer aus einem Musical mit den Ausdruckselementen Gesang, Bewegung und Sprache in der Darstellung	-Musikalitätsprüfung (Intervalle erkennen, rhythmische Übungen, Nachsingen einer Melodie) -ggf. Nachweis des Instrumental-Spiels
Bayerische Theaterakademie August Everding München	-fünf Lieder -eines in deutscher, eines in englischer Sprache -ein Lied mit Tanzeinlage bzw. gesprochenem Text -ein Volkslied a cappella	-Bewegungsprüfung in Gruppen -eigene Choreographie -Bewegungsimprovisation	-ein Schauspielmonolog in deutsch -Prosatext bzw. Gedicht	-Musikkunde/Gehörbildung -zwei Stücke freier Wahl auf dem Klavier oder anderem mitzubringendem Instrument
Folkwang Universität der Künste Essen	-zwei im Charakter unterschiedliche Gesangsstücke -eines davon in Deutsch	-Bewegungsprüfung in Gruppen mit Elementen aus klassischem Tanz, Modern- und Jazztanz	-zwei Rollenausschnitte aus der Theaterliteratur -einer davon aus der klassischen Epoche -ggf. Improvisation	-Prüfung der Musikalität, des musikalischen Auffassungsvermögens (Melodie, Rhythmus) und des Konzentrationsvermögens
Konservatorium Wien Privatuniversität Wien	-drei im Charakter unterschiedliche Gesangsstücke -eines davon in deutscher Sprache	-Bewegungstalent -Bewegungstest in Gruppen, Erlernen einer vorgegebenen Choreographie durch einen Tanzdozenten	-zwei im Charakter unterschiedliche Monologe	-kurzer mündlicher Musiktest (Rhythmus, Intervalle)

Performing Center Austria Wien	zwei im Charakter unterschiedliche Lieder -eines davon in Deutsch	-Ballett und Jazztraining unter der Anleitung von einem Choreographen	-zwei im Charakter unterschiedliche kurze Schauspielmonologe	-Gehör- und Rhythmikprüfung
Joop van den Ende Academy Hamburg	-zwei im Charakter unterschiedliche Lieder- -eines davon in Deutsch	-Bewegungstest in Gruppen, Erlernen einer vorgegebenen Choreographie durch einen Tanzdozenten	-ein Text/Monolog	
Stage School Hamburg	-zwei Lieder aus der Musicalliteratur oder dem Pop/Rockbereich	-Ballett- und Jazztraining in der Gruppe	-zwei unterschiedliche Monologe (kein Gedicht)	
European Musical Academy Bremen	-zwei Lieder -ein Up-Tempo und eine Ballade	-Bewegungstest in Gruppen, Erlernen einer vorgegebenen Choreographie durch einen Tanzdozenten	-ein klassischer oder moderner Monolog	
German Musical Academy Osnabrück	-zwei Lieder -ein Up-Tempo und eine Ballade	-Tanzprüfung in Gruppen	-zwei Monologe -ein klassischer und ein moderner Monolog	
Abraxas Musical Akademie München	-ein Musicallied a capella -ein Musicallied mit Playback	-eine Choreographie aus einer Tanzrichtung freier Wahl -Erarbeitung verschiedener Tanzsequenzen und Improvisationsübungen	-eine Vorsprechrolle aus einem modernen und klassischen Stück	

SAMTS StageArt Musical & Theatre School Adliswil-Zürich	-zwei Lieder -ein Up-Tempo und eine Ballade -eines davon in Deutsch	-Tanztraining in der Gruppe oder 2 Schnuppertage mit aktiver Teilnahme am Unterricht	-ein Schauspielmonolog in deutsch	
Musikseminar Husar Luzern	-Vortrag von drei Liedern	-tänzerische Fähigkeiten werden nicht geprüft, da die Studenten an benachbarten Tanzschulen trainieren	-ein Monolog und ein Gedicht	-Rhythmusgefühl

Eigene Zusammenstellung aus Informationen der jeweiligen Institut-Websites

Literaturverzeichnis

Baerlocher, Nicolas und Dominik Flaschka [Hg.]. *Jetzt erst Hecht: 50 Jahre Theater am Hechtplatz*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2008.

Bartosch, Günter. *Die ganze Welt des Musicals*. Wiesbaden: F. Englisch, 1981.

Bauch, Marc. *The American Musical: A Literary Study within the Kontext of American Drama and American Theater with References to Selected American Musicals by Richard Rogers, Oscar Hammerstein II, Arthur Laurents, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, and James Lapine*. Marburg: Tectum, 2003.

Beeching, Angela Myles. *Beyond Talent: Creating a succesful Career in Music*. New York: Oxford Univerisity Press, 2005.

Bering, Rüdiger. *Musical*. DuMont Schnellkurs. Köln: DuMont, 1997.

Bez, Helmut, Jürgen Degenhardt und H. P. Hofmann. *Musical: Geschichte und Werke*. Berlin: VEB Lied der Zeit/Musikverlag, 1981.

Blinn, Hansjürgen [Hg.]. *„Ewig jung ist nur die Phantasie“: Die schönsten Gedichte und Balladen*. Berlin: Aufbau Verlag, 2005.

Böttger, Dirk. *Das musikalische Theater: Oper, Operette, Musical*. Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler, 2002.

Broeske-Daaliysky, Sandra. „Vom Impresario zum modernen Opernagenten? Zur Entwicklung eines Berufsbildes an der Schnittstelle von künstlerischer Produktion und Markt“, Diplomarbeit, Wien: Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft, 2008.

Buchholz, Goetz. *Ratgeber Freie Kunst und Medien*. Hamburg: Verdi GmbH, 2002.

Bundesagentur für Arbeit [Hg.]. *Beruf aktuell*. Ausgabe 2010/11, Bielefeld: W. Bertelsmann, 2010.

Bundesagentur für Arbeit [Hg.]. *Studien- und Berufswahl 2004/2005*. 34. Auflage, Nürnberg: BW Bildung und Wissen, 2004.

Bundesagentur für Arbeit [Hg.]. *Studien- und Berufswahl 2010/2011*. Nürnberg: BW Bildung und Wissen, 2010.

- Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.
- Fontayn, Margot. *Tanzen: Eine Einführung*. Übersetzt von Ingrid Brainard, München/Zürich: R. Piper & Co., 1980.
- Gänzl, Kurt. *Die Welt der großen Musicals: Von »Anatevka« bis »Starlight Express«*. Rheda-Wiedenbrück: Bertelsmann Club, 1997.
- Gauert, Jürgen [Hg.]. *Perspektiven des Musicals: Der 2. Deutsche Musical-Kongress: Eine Dokumentation*. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, Band 6, Berlin: Weidler Buchverlag, 2000.
- Geraths, Armin und Christian Martin Schmidt [Hg.]. *Musical: Das unterhaltende Genre*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 6, Laaber: Laaber, 2002.
- Gruber, Martina Elisabeth. „Die Vereinigten Bühnen Wien und ihre Musicalproduktionen“. Dissertation, Wien: Institut für Musikwissenschaft, 2010.
- Henrichs, Werner. *Der Kulturbetrieb: Bildende Kunst, Literatur, Musik, Theater, Film*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006.
- Jansen, Wolfgang [Hg.]. *Musical kontrovers: Der 1. deutsche Musical- Kongreß: Eine Dokumentation*. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, Band 3, Berlin: Weidler Buchverlag, 1994.
- Jansen, Wolfgang. *Cats & Co.: Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater*. Berlin: Henschel, 2008.
- Kaczerowski, Simone. *Let's go Musical: Alle großen Shows in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Düsseldorf/München: Econ, 1997.
- Kemmelmeyer, Karl-Jürgen [Hg.]. *Zukunft der Musikberufe: Dokumentation und Auswertung des Expertenkongresses Rheinsberg 9. bis 11. März 2007. Mit einer ergänzenden Materialsammlung*. Hannover: Institut für musikpädagogische Forschung/Hochschule für Musik und Theater Hannover, 2009.
- Knauff, Reinhard und Rüdiger Schaar. *Besteuerung von Medienberufen: Steuern und Sozialversicherung bei Künstlern*. Wiesbaden: Gabler, 2009.
- Krzeszowiak, Tadeusz. *Theater an der Wien: Seine Technik und Geschichte 1801-2001*. Wien: Böhlau, 2002.

- Láng, Attila. *Das Theater an der Wien: Vom Singspiel zum Musical*. Wien: Jugend und Volk, 1976.
- Mörth, Martina. „Berufsbiographien von Sängern und Sängerinnen populärer und klassischer Musik“. Diplomarbeit, Berlin: Technische Universität Berlin, Institut für Psychologie und Arbeitswirtschaft, 2000.
- Novak, Elaine Adams. *Performing in Musicals*. New York: Schirmer Books, 1988.
- Oliver, Donald. *How to Audition for the Musical Theatre: A Step-by-Step Guide to effective preparation*. New York: Drama Book Publishers, 1988.
- Pelz, Martina. „Historischer Abriss der Entwicklung des Musicals in Wien – dargestellt am Beispiel von Volksoper, Theater an der Wien und Raimundtheater“. Diplomarbeit, Wien: Universität Wien, Fakultät Grund- und Integrativwissenschaften, 1995.
- Pflicht, Stephan. *Musical Führer*. München: Wilhelm Goldmann, 1980.
- Rauhe, Hermann und Christine Demmer [Hg.]. *Kulturmanagement: Theorie und Praxis einer professionellen Kunst*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1994.
- Renner, Hans. *Oper, Operette, Musical: Ein Führer durch das Musiktheater unserer Zeit*, München: Südwest, 1973.
- Schindler, Götz, Stefan Lullies und Ricarda Soppa. *Der lange Weg des Musikers: Vorbildung – Studium – Beruf*. München: Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, 1988.
- Schlote, Christiane und Peter Zenzinger [Hg.]. *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama: Essays in Honour of Armin Geraths*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003.
- Schmidt-Joos, Siegfried. *Das Musical*. München: dtv, 1965.
- Seidner, Wolfram. *ABC des Singens: Stimmbildung, Gesang, Stimmgesundheit*. Berlin: Henschel, 2007.
- Siedhoff, Thomas. *Handbuch des Musicals: Die wichtigsten Titel von A bis Z*. Mainz: Schott, 2007.
- Sonderhoff, Joachim und Peter Weck. *Musical: Geschichte, Produktionen, Erfolge*. Braunschweig: Westermann, 1986.

Strasser-Vill, Susanne und Günther Weiss [Hg.], *Musiktheater-Ausbildung*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1987.

Wagner-Trenkwitz, Christoph. „Es grünt so grün...“: *Musicals an der Wiener Volksoper*. Wien: Amalthea, 2007.

Walden, Barbara und Stanley. *Life upon the wicked stage: Ausbildung zum Musicaldarsteller*. Übersetzt von Götz Hellriegel, Seelze-Velber: Kallmeyer, 1998.

Weck, Peter. *War's das? Erinnerungen*. Wien: Amalthea Signum, 2010.

Wildbihler, Hubert und Sonja Völklein. *The musical: an international annotated bibliography*. München [u. a.]: KG Saur, 1986.

Wildbihler, Hubert. *Musical Know-How: Das Handbuch und Kontaktforum der Musicalszene*. Passau: Musicalarchiv Wildbihler, 1995.

Wildbihler, Hubert. *Das internationale Kursbuch Musicals: Ein kritischer Begleiter durch 500 Werke, mit über 700 Musical-CD-Empfehlungen*. Passau: Musicalarchiv Wildbihler 1999.

Beiträge in Sammelwerken und Zeitschriften

Bach, Konrad, Thomas Engel, Michael Freundt und Dieter Welke. „Der Status der Künstler im Bereich der Darstellenden Künste: Recherche des deutschen Zentrums des Internationalen Theaterinstituts (ITI)“. In: Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.

Bühler, Angelika. „Akademische Akteure der Kultur- und Kreativwirtschaft unterstützen: Das Konzept des Career & Transfer Service Center an der Universität der Künste Berlin“. In: *KM Magazin: Der Künstler als Manager*. Nr. 60, 10/2011.

Des Aubris, Zenaida. „Talent allein genügt nicht: Über die Rolle von Künstlersekretären und Agenten“. In: *KM Magazin: Der Künstler als Manager*. Nr. 60, 10/2011.

Eikhof, Doris und Axel Haunschild. „Die Arbeitskraftunternehmer: Arbeitsverhältnisse im Theater – ein Forschungsbericht“. In: *Theater Heute*. Jahrgang 45, 02/2004.

- Geraths, Armin. „Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus“. In: Geraths, Armin und Christian Martin Schmidt [Hg.]. *Musical: Das unterhaltende Genre*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 6, Laaber: Laaber, 2002.
- Hermannová, Eva. „Ausbildungskonzept für Musiktheater-Berufe in der CSSR“. In: Strasser-Vill, Susanne und Günther Weiss [Hg.]. *Musiktheater-Ausbildung*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1987.
- Jansen, Wolfgang. „Das Musical kommt nach Deutschland: Zur Rezeption des populären amerikanischen Musiktheaters im deutschsprachigen Feuilleton der fünfziger Jahre“. In: Schlote, Christiane und Peter Zenzinger [Hg.]. *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama: Essays in Honour of Armin Geraths*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003.
- Jansen, Wolfgang. „Musical-Sommerakademie der WestLB: Individuelle Förderung der talentiertesten Nachwuchskünstler“. In: *musicals: Das Musicalmagazin*. Nr. 115, 08/2005.
- Jeschonnek, Günter. „Kommentar zur Studie von Carroll Haak“. In: Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.
- Keuchel, Susanne. „Die empirische Studie“. In: Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.
- Keuchel, Susanne. „Fazit – ‚Patchwork‘ bestimmt Erwerbsmuster und -biografie der Theater- und Tanzschaffenden“. In: Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.
- Keuchel, Susanne. „Künstlerbiografien und Qualifikationen – Zum Weg in die freie Tanz- und Theaterszene“. In: Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.
- Keuchel, Susanne. „Mobilität in der freien Tanz- und Theaterszene“. In: Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.
- Keuchel, Susanne. „Zur aktuellen Arbeitssituation der Freien Theater- und Tanzschaffenden“. In: Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.

- Keuchel, Susanne. „Zur Vereinbarkeit von Beruf und Familie“. In: Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.
- Keuchel, Susanne. „Zur wirtschaftlichen Lage der Theater- und Tanzschaffenden“. In: Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.
- Knopf, Gerhard. „Kevin Tarte: Ein Amerikaner in Europa“. In: *musicals: Das Musicalmagazin*. Nr. 111, 01/2005.
- Kowalke, Kim H. „Das Goldene Zeitalter des Musicals“. In: Armin Geraths und Christian Martin Schmidt [Hg.]. *Musical: Das unterhaltende Genre*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 6, Laaber: Laaber, 2002.
- Krasemann, Sabine. „Der Studierende am Übergang von der Ausbildung in die freie ‚Wildbahn‘: Eine Bestandsaufnahme“. In: *KM Magazin: Der Künstler als Manager*. Nr. 60, 10/2011.
- Kühn, Alexander. „Showgeschäft: Der Traumfabrikant“. In: *Der Spiegel*. Heft 4, 01/2012.
- Reinhardt, Angela. „Simone Linhof: Als Casting Direktorin immer auf der Suche nach Talenten“. In: *musicals: Das Musicalmagazin*. Nr. 106, 02/2004.
- Rüeger, Max. „Zürcher Broadway“. In: Baerlocher, Nicolas und Dominik Flaschka [Hg.]. *Jetzt erst Hecht: 50 Jahre Theater am Hechtplatz*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2008.
- Russ, Michael. „Künstlervermittlung“. In: Rauhe, Hermann und Christine Demmer [Hg.]. *Kulturmanagement: Theorie und Praxis einer professionellen Kunst*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1994.
- Rühmeier, Ralf. „Martin Schäffner: Aus dem Leben eines Swing“. In: *musicals: Das Musicalmagazin*. Nr. 130, 04/2008.
- Rühmeier, Ralf. „Kim Moke/Cuco Wallfrapp: Führungswechsel“. In: *musicals: Musicalmagazin*. Nr. 133, 08/2008.
- Schiller, Friedrich. „Das Spiel des Lebens“. In: Blinn, Hansjürgen [Hg.]. *„Ewig jung ist nur die Phantasie“: Die schönsten Gedichte und Balladen*. Berlin: Aufbau Verlag, 2005.

Schmitz, Tobias. „Wer verdient wie viel“. In: *stern*. Nr.10, 03/2011.

Schneider, Wolfgang. „Es geht um die Zukunft unserer Theaterlandschaft: Eine kulturpolitische Polemik aus gegebenem Anlass“. In: Fonds Darstellende Künste [Hg.]. *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*. Essen: Klartext, 2010.

Schütz, Dirk, Dirk Heinze und Veronika Schuster. „Kultur und Management im Dialog“. In: *KM Magazin: Der Künstler als Manager*. Nr. 60, 10/2011.

Sobiella, Christian. „Deutschland, deine Talente“. In: *mobil: Das Magazin der deutschen Bahn*. Nr. 02, 02/2011.

Walter, Steven. „Mehr Musik ermöglichen“. In: *KM Magazin: Der Künstler als Manager*. Nr. 60, 10/2011.

Zeller, Markus. „Musical-Casting im Fernsehen: Jetzt auch in Deutschland“. In: *musicals: Das Musicalmagazin*. Nr. 131, 06/2008.

Nachschlagewerke

Bartosch, Günter. *Das Heyne Musical Lexikon*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1997.

Bordman, Gerald. *American Musical Theatre: A Chronicle*. Ney York/Oxford: Oxford University Press, 1986.

Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat [Hg.]. *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2005.

Rischbieter, Henning [Hg.]. *Theater-Lexikon*. Zürich/Schwäbisch Hall: Orell Füssli, 1983.

Sucher, Bernd C. [Hg.]. *Theaterlexikon: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*. München: dtv, 1996.

Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch. und Klaus Hammer [Hg.]. *Lexikon Theater International*. Berlin: Henschel, 1995.

Magazine, Zeitschriften und Broschüren

Bundesagentur für Arbeit Zentrale Auslands- und Fachvermittlung (ZAV)
Künstlervermittlung -Musical- [Hg.]. *ZAV-Künstlervermittlung: Musical.*
Informationsblatt von Januar 2010.

Deutscher Bühnenverein Bundesverband der Theater und Orchester [Hg.]. *Berufe
am Theater.* 7. Auflage, Köln: Deutscher Bühnenverein, 2010.

Die Deutsche Bühne. Jahrgang 50, Nr. 2/1979, Jahrgang 51, Nr. 2, 4, 8, 10/1980.
Jahrgang 53, Nr. 8, 11/1982, Jahrgang 55, Nr. 8, 10, 11, 12/1984.

KM Magazin. Nr. 60/Okttober 2011.

mobil: Das Magazin der deutschen Bahn. Nr. 02/Februar 2011.

musicals: Das Musicalmagazin. Hefte Nr. 106/2004, 111/2005, 115/2005, 130/2008,
131/2008, 133/2008, 148/2011.

Der Spiegel. Heft Nr. 4/Januar 2012.

stern. Heft Nr.10/März 2011.

Theater der Zeit. Jahrgang 18, Nr. 20/1963, Jahrgang 19, Nr. 1, 2, 3, 4/1964,
Jahrgang 21, Nr. 9/1966, Jahrgang 29, Nr. 9/1974, Jahrgang 30, Nr. 10/1975,
Jahrgang 35, Nr. 9/1980.

Theater Heute. Jahrgang 2, Nr. 2/1961, Jahrgang 8, Nr. 6/1967, Jahrgang 12, Nr.
2/1971, Jahrgang 45, Nr. 3/2004.

Korrespondenz, Interviews und TV-Beiträge

E-Mail-Korrespondenz Albert Kessler, Musicaldarsteller und Künstlerischer Leiter der
Entertainment-Firma *ALEL creative productions* vom 14.04.2011. Unterlagen
bei der Verfasserin.

E-Mail-Korrespondenz mit der Assistentin der Schulleitung der Joop van den Ende
Academy (möchte namentlich nicht erwähnt werden) vom 11.05.2011.
Unterlagen bei der Verfasserin.

- E-Mail-Korrespondenz mit Sigrid Bröcker-Smidt von der German Musical Academy Osnabrück vom 12.05.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.
- E-Mail-Korrespondenz mit Tanzprofessorin Lynnda Curry vom 28.01.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.
- E-Mail-Korrespondenz mit Claudia Herzog vom Freddy Burger Management Zürich am 05.03.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.
- E-Mail-Korrespondenz mit Ratan Jhaveri, Agent der Kölner Agentur *Shanti* vom 26.06.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.
- E-Mail-Korrespondenz mit Marika Lichter vom 07.07.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.
- E-Mail-Korrespondenz mit Kathrin Lötscher, Geschäftsführerin vom Schweizerischen Bühnenverband vom 02.03.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.
- E-Mail-Korrespondenz mit Dr. Peter Mosimann, Rechtsanwalt des Schweizerischen Bühnenverbandes vom 02.03.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.
- E-Mail-Korrespondenz mit Erhard Pauer, Studienprogrammleiter an der Konservatorium Wien Privatuniversität vom 21.04.2011 und 16.06.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.
- E-Mail-Korrespondenz und Telefonat mit Agnes Schreieder von ver.di Hamburg am 02.03.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.
- E-Mail-Korrespondenz mit Musicaldarstellerin Julia Tiecher vom 21.06.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.
- E-Mail-Korrespondenz mit Gesangprofessorin Noelle Turner vom 15.05.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.
- Persönliches Interview mit Norbert Hunecke, Verantwortlicher der Musicalsparte der ZAV Berlin vom 07.07.2011. Audio-Mitschnitt bei der Verfasserin.
- Schriftliches Interview mit Peter Lund, Regisseur und Professor im Studiengang Musical/Show an der Universität der Künste Berlin vom 26.05.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.
- Schriftliches Interview mit Musicaldarsteller Bernd Kainz vom 18.01.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.

Schriftliches Interview mit Michael Staringer von Diabelli Management am 20.03.2012. Unterlagen bei der Verfasserin.

Schriftliches Interview mit Komponist und Gründer des Studienganges Musical/Show an der Universität der Künste Berlin Stanley Walden vom 14.04.2011. Unterlagen bei der Verfasserin.

Telefonisches Interview mit Annette Bär, Presse-, Marketing- und Öffentlichkeitsbeauftragte der Hamburger Stage School vom 20.06.2011.

Telefonisches Interview mit Daniel Fischer, Mitherausgeber des Musical-Onlinemagazines *imScheinwerfer* vom 13.09.2011.

Telefonat mit Elisabeth Remes vom Wiener Bühnenverein am 27.02.2012.

Telefonisches Interview mit Felix Oliver Schepp, Musicaldarsteller und Entertainer vom 15.01.2012.

Telefonat mit Claudia Schmidt, Assistenz der Personal- und Rechtsabteilung der Vereinigten Bühnen Wien vom 01.03.2012.

Telefonisches Interview mit Toralf Vetterick, Geschäftsführer der Abraxas Musical Akademie vom 10.05.2011.

Das will ich werden: Berufsbilder aus der Schweiz: Musical-Star. TV-Sendung: SF mySchool, 05.10.2009, [Schweiz, 2009].

Für die Diplomarbeit wurden wesentliche Informationen von zwei weiteren Musicaldarstellern eingeholt, die jedoch anonym bleiben wollen und deshalb hier nicht explizit erwähnt werden.

Die jeweiligen Studienpläne, der in der Arbeit aufgeführten Ausbildungsinstitute, wurden von diesen zur Verfügung gestellt und sind bei der Verfasserin erhältlich.

Internetseiten

Abraxas Musical Akademie. <http://www.abraxas-musical-akademie.de/home.html>, Stand: 18.06.2011.

Arbeitsmarktservice Österreich, Abteilung Arbeitsmarktforschung/Berufsinformation und Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung [Hg.]. *Jobchancen Studium: Kunst*. Ausgabe 2010/2011, http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/JCS_Kunst_2009.pdf, Download am: 25.05.2011.

Unbekannter Verfasser. „Hamburger Stage School: Sprungbrett zur Showkarriere“, in: *Augsburger Allgemeine*. 11.06.2010, <http://www.augsburger-allgemeine.de/krumbach/Hamburger-Stage-School-Sprungbrett-zur-Showkarriere-id7970281.html>, Stand: 20.09.2011.

Bayerische Theaterakademie August Everding. *Fachprüfungsordnung für den Diplomstudiengang Musical*. <http://www.theaterakademie.de/uploads/media/Musical-FPO.pdf>, Download: 18.07.2011.

Bayerische Theaterakademie August Everding. *Studienordnung für den Diplomstudiengang Musical*. http://www.theaterakademie.de/uploads/media/Info_Musical_2011.pdf, Stand: 18.07.2011.

Probst, Lucia. „Swiss Musical Academy im Liebefeld steht vor dem Aus“, in: *Berner Zeitung*. 07.05.2010, <http://www.bernerzeitung.ch/region/bern/Swiss-Musical-Academy-im-Liebefeld-steht-vor-dem-Aus/story/22059052>, Stand: 30.09.2011.

Berufsverband der freien Theaterschaffenden/ Association des créateurs du théâtre indépendant (ACT). *Sicherheit im freien Fall: Leitfaden zu Vertrags- und Sozialversicherungsfragen für Freischaffende in Film und Theater*. http://www.a-c-t.ch/fileadmin/docs/Dokumente/ACT_SFF2012_DE_19s.pdf, Download am: 12.03.2012.

Bühnenfotos. *Musicaltheater in Deutschland*. <http://www.buehnenfotos.de/musicaltheater.htm>, Stand: 29.09.2011.

Bundesagentur für Arbeit. *Berufenet: Musical-Darsteller/in*. <http://berufenet.arbeitsagentur.de/berufe/start?dest=profession&prof-id=8407>, Stand: 21.05.2011.

Bundesagentur für Arbeit. *Berufenet: Musical-Darsteller/in: Arbeitsbedingungen*. http://berufenet.arbeitsagentur.de/berufe/berufld.do?_pgnt_act=goToAnyPage&_pgnt_pn=0&_pgnt_id=resultShort&status=T04, Stand: 21.05.2011.

Bundeswettbewerb Gesang. <http://www.bwgesang.de/2011/hauptwettbewerb-11/preise-hauptwettbewerb-11/>, Stand: 13.03.2012.

Career Center Universität der Künste. http://www.careercenter.udk-berlin.de/sites/careercenter/content/index_ger.html, Stand: 05.01.2012.

Hilchenbach, Dr. Maria. „Theater Hagen: 100-Geschichte des Theaters“, in: *Der Opernfreund*. Jahrgang 37, <http://www.deropernfreund.de/hagen-100-jahre.html>, Stand: 19.09.2011.

Deutscher Bühnenverein. *Allgemeine Tipps und Informationen – Schule, Studium, Berufsaussichten*. <http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/berufe-am-theater-ueberblick/berufsaussichten.html>, Stand: 26.06.2011.

Deutscher Bühnenverein. *Einzelne Theaterberufe: Musicaldarsteller/in*. <http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/32.html?view=27>, Stand: 26.05.2011.

Jacobshagen, Arnold. „Musiktheater“, in: *Deutsches Musikinformationszentrum*. 10.06.2010, http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/jacobshagen.pdf, Download: 03.10.2011.

European Musical Academy. <http://www.eumac.info/>, Stand: 02.02.2012.

Unbekannter Verfasser. „Musicaldarsteller: Knochenjob im Rampenlicht“, in: *Focus Online*. http://www.focus.de/finanzen/karriere/perspektiven/berufe/tid8629/musicaldarsteller_aid_234111.html, Stand: 17.07.2011.

Unbekannter Verfasser. „Der Swing im Musical als Joker bei Krankheit und Urlaub“, in: *Freie Presse*. 05.04.2010, <http://www.freiepresse.de/NACHRICHTEN/KULTUR/Der-Swing-im-Musical-als-Joker-bei-Krankheit-und-Urlaub-artikel1714285.php>, Stand: 20.03.2012.

German Musical Academy. <http://www.german-musical-academy.de/>, Stand: 02.02.2012

John, Camilla. „Friedrich Kurz: Ein Leben voller Musicals“, in: *Hamburger Abendblatt*. 09.03.2010, <http://www.abendblatt.de/hamburg/persoendlich/article1412305/Friedrich-Kurz-Ein-Leben-voller-Musicals.html>, Stand: 26.09.2011.

Fischer, Daniel. „Schweizer Musical, wie es begann – Teil 2“, in: *imScheinwerfer*. http://www.imscheinwerfer.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=110:schweizer-musical-wie-es-begann-teil-2&catid=36:musicalberichte&Itemid=57, Stand: 19.08.2011.

Fischer, Daniel. „Schweizer Musical 60er und 70er – Teil 3“, in: *imScheinwerfer*. <http://www.imscheinwerfer.ch/musical/berichte/112-teil-3.html>, Stand: 21.09.2011.

Fischer, Daniel. „Die Schwarzen Brüder – Swiss Made oder ein deutsches Gastspiel“, in: *imScheinwerfer*. <http://imscheinwerfer.ch/musical/berichte/501-die-schwarzen-brueder.html>, Stand: 30.09.2011.

Folkwang Universität der Künste, Studiengang Musical. <http://www.folkwang-uni.de/home/theater/studiengaenge/musical/>, Stand: 20.02.2012.

Konservatorium Wien Privatuniversität, Studiengang Musikalisches Unterhaltungstheater. <http://www.konservatorium-wien.ac.at/studium/abt-9-musikalisches-unterhaltungstheater/>, Stand: 26.06.2011.

Künstler-Sozialversicherungsfonds. http://www.ksvf.at/pages/info_ku1.htm#Beitragserhoehung_2012, Stand: 08.03.2012.

Münster, Sebastian. „Köpfe: HTM-Rektorat beschließt Aus für Leipziger Musicalausbildung“, in: *LVZ Online*. 22.12.2011, http://www.lvz-online.de/gestaltete-specials/campus_online/koepfe/hmt-rektorat-beschliesst-aus-fuer-leipziger-musicalausbildung/r-koepfe-a-118676.html, Stand: 17.01.2012.

Musical Vienna/Vereinigte Bühnen Wien. *Die Theater*. http://www.musicalvienna.at/index.php/de/die_theater, Stand: 29.09.2011.

Herrmann, B. und R. Jantos. „Die Ära Maik Klokow“, in: <http://www.musicalzentrale.de/index.php?service=8&subservice=1&details=1278>, Stand: 03.10.2011.

Musikseminar Husar Schule für Musik und Schauspiel. <http://www.musikseminar.ch/>, Stand: 15.10.2011.

Sorg, Florian. „‘Space Dream‘ ausgeträumt: In der Winterthurer City-Halle geht der Veranstalter Think Musicals in Konkurs“, in: *Neue Zürcher Zeitung*. 25.06.2011, http://www.nzz.ch/nachrichten/zuerich/stadt_und_region/space_dream_ausgetraeumt_1.11047418.html, Stand: 03.10.2011.

Performing Center Austria. <http://www.performingcenter.at/>, Stand: 26.02.2012.

Spiegel Online. *Lexikon: Musical*. <http://www.spiegel.de/lexikon/54358884.html>, Stand: 15.05.2011.

Unbekannter Verfasser. „Theater: Musical: Pygmalions Erben“, in: *Spiegel Online*. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43367235.html>, Stand: 20.08.2011.

Unbekannter Verfasser. „Sogar die Träne geht auf Reisen“, in: *Spiegel Online*. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42645709.html>, Stand: 22.09.2011.

Stadttheater Klagenfurt. *Erster Österreichischer Wettbewerb für Musikalisches Unterhaltungstheater*. http://www.stadttheater-klagenfurt.at/411_mut.php, Stand: 13.03.2012.

StageArt Musical & Theatre School. <http://www.samts.ch/samts-ausbildung.html>, Stand: 30.09.2011.

Stage Entertainment/Joop van den Ende Academy. <http://www.stage-entertainment.de/academy/die-academy.html>, Stand: 26.06.2011.

Stage School Hamburg. <http://www.stageschool.de/?gclid=CN2kw8WL9K8CFcNN3wodkEQEXw>, Stand: 02.02.2012.

Unbekannter Verfasser. „Michael Svensson: Die Bretter, die die Welt bedeuten“, in: *stern.de*. Juli 2004, <http://www.stern.de/auto/autowelt/michael-svensson-die-bretter-die-die-welt-bedeuten-526755.html?eid=525856>, Stand: 20.03.2012.

Sylvester Levay Musical Gesangswettbewerb. <http://www.levaymusicalcomp.com/en/the-competition/>, Stand: 13.03.2012.

thatsMusical. *Das Musicallexikon*. <http://www.thatsmusical.de/musicallexikon/cast.html>, Stand: 25.05.2011.

thatsMusical. *Das Musicallexikon*. <http://www.thatsmusical.de/musicallexikon/dance-captain-a10117.html>, Stand: 13.04.2012.

Theatererhalterverband Österreichischer Bundesländer und Städte. *Kollektivvertrag*. http://www.theatererhalterverband.at/5322_DE.pdf?exp=24548487148528, Stand: 20.11.2011.

Universität der Künste, Studiengang Musical/Show. http://www.udk-berlin.de/sites/musical-show/content/index_ger.html, Stand: 19.02.2012.

Nellissen, Monika. „Eine starke Konkurrenz für freie Agenturen“, in: *Welt Online*. http://www.welt.de/print-welt/article580390/Eine_starke_Konkurrenz_fuer_freie_Agenturen.html, Stand: 06.07.2011.

ZAV – Künstlervermittlung. <http://www.zav-kuenstlervermittlung.de/>, Stand: 06.07.2011.

Schwier, Werner. „Komponierte Neurose“ in: *Zeit online*. <http://pdfarchiv.zeit.de/1951/23/komponierte-neurose.pdf>, Stand: 20.08.2011.

Zusammenfassung

„Beruf Musicaldarsteller: Eine kritische Betrachtung des Berufsbildes in der zeitgenössischen Theaterlandschaft“ analysiert die branchentypischen Aspekte und Anforderungen eines künstlerischen Tätigkeitsfeldes, das in der wissenschaftlichen Forschung bisher nur wenig Anerkennung fand.

Ausgehend von einem historischen Resümee über die Entwicklung des Berufsstandes im Kontext mit seiner entsprechenden Gattungsprägung im deutschsprachigen Theater, gibt die vorliegende Arbeit Auskunft über die jeweiligen Aufgabengebiete und Voraussetzungen eines Bühnendarstellers im Licht der gegenwärtigen Musicalbranche. Im Zuge dessen werden die verschiedenen Ausbildungsmöglichkeiten als Basis einer erfolgreichen Laufbahn erläutert. Es zeigt sich, dass vor allem die richtige Vorbereitung auf die berufliche Praxis hierfür essenziell ist.

Im Weiteren richtet die Diplomarbeit ihren Fokus auf die spezifischen Arbeitsbedingungen dieses Berufes. Dabei werden der Bewerbungsprozess um ein Engagement (in Form von Auditions), die Vermittlungsarbeit von Agenturen sowie die Signifikanz von Beziehungsnetzwerken und Selbstvermarktung dargestellt. Dem folgt eine Übersicht möglicher Beschäftigungsoptionen im Musicalbereich mit dem Versuch einer realistischen Gagenaufstellung.

Der letzte Teil hinterfragt in einer kritischen Betrachtung das Pro und Kontra des beruflichen Tuns als Musicaldarsteller. Hierbei werden sowohl relevante Konsequenzen in der Ausbildung und im Arbeitsleben als auch Perspektiven der darstellerischen Tätigkeit diskutiert. Im Mittelpunkt dieser empirischen Untersuchung stehen insbesondere soziologisch-ökonomische Faktoren, die sich an der derzeitigen Theatermarktsituation orientieren.

Mit den fundierten zusammengetragenen Forschungsergebnissen zu diesem künstlerischen Berufsfeld kann die vorliegende Arbeit ein Defizit in der wissenschaftlichen Forschungsliteratur ausgleichen.

Abstract

“The Profession of a Musical Performer: A critical observation of the job profile in the contemporary theatrical landscape” analyses the typical aspects and requirements of an artistic field that has so far found little recognition in scientific research.

The paper begins with a historical summary about the development of the profession in the context of musical theatre and its character genre in German speaking countries. It provides information about the respective prerequisites and duties of a stage performer in light of the current musical industry. Relating to these points, the various educational possibilities are elucidated as a basis towards a successful career, and suggest that a proper preparation for professional practice is therefore most essential.

Furthermore, the thesis focuses on the specific working conditions in this occupation. Thereby, the application process for an engagement (by means of auditions), the placement work done by musical agencies, as well as the significance of network relationships and self-marketing are depicted. This is followed by an overview of possible employment options in the musical field, including an attempt to display a realistic income statement for the current job market.

The last part of the paper questions the pros and cons of the occupation of a musical performer. It discusses relevant consequences within musical education and professional life, as well as prospects arising from the performing vocation. This empirical study particularly describes social-economic aspects reflecting the present situation in the theatre industry.

With regards to this artistic occupational field, this paper can compensate the deficit of existing scientific research literature based on in-depth and validated information.

Curriculum Vitae

Simone Werner wurde am 4. Februar 1986 in Augsburg geboren. Während ihrer Schulzeit am Maria-Ward-Gymnasium in Augsburg absolvierte sie eine Tanz- und Musicalausbildung im Dance Center No1 und war dabei in verschiedenen Ballett- und Musicalproduktionen als Hauptdarstellerin zu sehen. Im Juni 2006 erlangte sie die Hochschulreife und studierte danach zwei Semester Spanische Sprachwissenschaft an der Universität Augsburg. Vom Wintersemester 2007 bis zum Sommersemester 2012 war Simone Werner Studentin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien und im Rahmen eines Auslandsjahres an der Freien Universität Berlin. Während ihres Studiums arbeitete sie als Tanzpädagogin und war Mitglied der Österreichischen Cheer Dance Nationalmannschaft und Showtanzgruppe *Milleniumdancers*. Zusätzlich wurde sie privat im klassischen Gesang ausgebildet. Bei rt1.tv, einem TV- und Filmproduktionsunternehmen in Augsburg, absolvierte sie 2008 ein Redaktions-Praktikum. 2009 war sie als Regiehospitantin in der Opernproduktion *Schlafes Bruder* der Neuen Oper Wien tätig und wirkte 2010 als Sängerin im Vokalensemble in *Carmen* der Oper Klosterneuburg mit. Im Rahmen ihres Studiums hospitierte sie außerdem bei der Aufführung *How to play a dance theatre performance* des WUK-Festivals *Kiosk59* und war Regie- und Produktionsassistentin beim Videoszenendreh für die Hochschulopernproduktion *Così fan tutte* der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Seit September 2011 lebt und arbeitet Simone Werner in Berlin.