



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Der singende Schauspieler am Burgtheater

Tradition und Praxis im Spannungsfeld zwischen Sprechen und Singen

Verfasser

Christian Fleisch

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Januar 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	4
Danksagung	6
1. Einleitung	8
2. Singen am Burgtheater von 1741 bis 1976.....	11
2.1 Das Alte Burgtheater als Opernbühne (1741 bis 1810).....	11
2.2 Vom Alten zum neuen Burgtheater (1810 bis 1888).....	19
2.3 Das neue Haus am Ring (1888 bis 1976)	25
3. Spielplanbetrachtung von 1976 bis 2014	30
3.1 Achim Benning (1976 bis 1986).....	33
3.2 Claus Peymann (1986 bis 1999)	36
3.3 Klaus Bachler (1999 bis 2009)	39
3.4 Matthias Hartmann (2009 bis 2014)	42
3.5 Zusammenfassung	44
4. Musikalische Betreuung am Burgtheater	49
4.1 Arbeitsprofil der musikalischen Leiter	50
4.2 Profil der Stimmbildnerin am Haus	54
5. Der (Burg-)Schauspieler und die Musik.....	59
5.1 Formen und Funktionen des schauspielerischen Singens.....	59
6. Exkurs: Theoretische Vorbemerkungen zum singenden Schauspieler	64
6.1 Musikalität und Singvermögen.....	65
6.2 Auditive Beurteilung der Sprech- und Singstimme im künstlerischen Gebrauch	68
6.2.1 Der Stützvorgang: „Appoggiare la voce“	69
6.2.2 Stimmeinsätze und –absätze.....	73
6.2.3 Register.....	74
6.2.4 Stimmsitz und –ansätze	79
6.2.5 Tragfähigkeit und Lautstärke	81
6.2.6 Stimmumfang und physiologische Sprechstimmlage	83

6.2.7 Aussprache und Artikulation.....	86
6.2.8 Bühnenspezifische Anforderungen	92
6.2.9 Zusammenfassung.....	95
7. Befragung der Schauspieler mittels Fragebogen.....	98
7.1 Fragebogenerstellung und Durchführung	98
7.2 Auswertung der Fragebögen.....	100
7.2.1 Informationspaket 1: Musikalische Vorbildung.....	100
7.2.2 Informationspaket 2: Arbeitsweise und Wissen.....	105
7.2.3 Informationspaket 3: Erfahrungen und Einstellungen	110
7.3 Zusammenfassung	114
7.4 Ausblick.....	116
8. Resümee und Ausblick.....	120
9. Nachwort	124
Literaturverzeichnis.....	126
Internetquellen	134
Abbildungsverzeichnis.....	135
Anhang	136
Anhang I: Liste der Schauspieler und Sänger am Alten Burgtheater	137
Anhang II: Spielpläne	138
II.1 Benning (1976 bis 1986)	139
II.2 Peymann (1986 bis 1999).....	143
II.3 Bachler (1999 bis 2009)	149
II.4 Hartmann (2009 bis 2014).....	156
Anhang III: Interviews.....	160
III.1 Georg Wagner	160
III.2 Anton Gisler	169
III.3 Hannes Marek	175
III.4 Vera Blaha.....	178

Anhang IV: Physikalische Grundlagen.....	185
IV.1 Schallwellen	185
IV.2 Formanten	187
IV.3 Resonanz	188
IV.4 Raumwirkungen	189
Anhang V: Anatomie und Physiologie der Stimme.....	191
V.1 Atmung.....	192
V.2 Die kombinierte Zwerchfellflankenatmung	192
V.3 Haltung	194
V.4 Stimmatmung	195
V.5 Der Kehlkopf.....	196
V.6 Die Stimmlippen: Das innere Muskelsystem	197
V.7 Der Einhängemechanismus: Das äußere Muskelsystem	199
V.8 Bewegungen der Stimmlippen und Primärer Kehlkopftön	202
V.9 Das Ansatzrohr: Klangbildung und Artikulation	204
V.9.1 Bau des Ansatzrohres	204
V.9.2 Funktionsweise des Ansatzrohres.....	207
V.9.3 Bildung von Vokalen und Konsonanten im Ansatzrohr.....	208
V.10 Kognitive Steuerung und Kontrolle	209
Anhang VI: Befragung der Schauspieler	211
VI.1 Musterfragebogen	211
VI.2 Liste der angefragten Schauspieler	217
VI.3 Fragebogen-Auswertung.....	218
Abstract.....	224
English abstract.....	225
Curriculum Vitae	226

Vorwort

*„Ach, das kann man doch nicht ernsthaft als
„Singen“ bezeichnen, was die da von sich geben!“*

Ein kritischer Theaterbesucher

In einer Stadt wie Wien, in der man allabendlich in der Staatsoper namhaften, zeitgenössischen Größen des Kunstgesangs lauschen und analog dazu im Burgtheater Höhepunkten der Schauspielkunst beiwohnen kann, muten singende Schauspieler oftmals wie Relikte aus vergangenen Zeiten an, in welchen Chansons, Songs oder Volkslieder noch fester Bestandteil einer Theateraufführung waren. Heute wirken diese auf den Zuschauer im Parterre oder in den Logen eines Sprechtheaters eher wie kurzweilige, exotische Ausflüge in gattungsferne Kunstformen, ohne selbst den Anspruch besonderer Kunstfertigkeit erheben zu wollen. Meist wird dem Darsteller anerkennender, nachsichtiger Applaus zuteil, da ein Schauspieler für gewöhnlich nicht besonders gut singen können muss, sondern sich vielmehr durch seine Sprache und durch seine Bühnenwirksamkeit dem Zuhörer verständlich mitteilt und ihn so von seiner Darstellung überzeugt.

Die Konkurrenz der vielen ausgebildeten Musical- und Operndarsteller scheint es heutzutage immer schwerer für Schauspieler zu machen, sich auch gesanglich behaupten zu können, und so mancher Theaterbesucher degradiert das Singen im Sprechtheater im Vergleich mit anderen musikalischen Theaterformen leicht zum bloßen Beiwerk ohne jeglichen künstlerischen Wert. Die Musikindustrie trägt ihren Teil dazu bei, den Zuschauer mit einer besonderen Erwartungshaltung für Melodien der Pop- und Rockmusik zu versorgen und ihn dafür zu sensibilisieren, „Remakes“ und „Medleys“ seiner Lieblingsmelodien besonders kritisch zu beurteilen. Schnell werden Urteile und Aussagen wie jenes vom oben zitierten Theaterbesucher gefällt.

So findet sich der Schauspieler oftmals in einer für ihn ungewohnten Situation auf der Bühne wieder, wenn er sich nicht sprechend, sondern singend äußern muss und dabei versucht, den eigenen hohen Maßstäben sowie jenen des Publikums und der Regisseure gerecht werden zu wollen. Ohne Zweifel gibt und gab es Beispiele von Akteuren, denen

diese Aufgabe mühelos gelingt und welche sich gerade durch ihre gesanglichen Fähigkeiten ein zweites finanzielles Standbein schaffen konnten. Auf die Majorität der Schauspieler dürfte dies jedoch nicht zutreffen.

Auch wenn man es auf den ersten Blick nicht vermuten sollte, bietet gerade das Wiener Burgtheater einen interessanten und vielversprechenden Ort für theater- und musikwissenschaftliche Forschungen in diesem Bereich, da die Anfänge des Wiener Burgtheaters im Musiktheater liegen und auch heute noch eine große Nestroy- und Raimund-Tradition am Haus gepflegt wird.

Dabei war es dem Verfasser ein persönliches Anliegen, den Fokus der Arbeit auf die Schauspieler zu legen, ihre persönlichen Erfahrungen und Einstellungen in Bezug auf das Singen im Sprechtheater zu dokumentieren und so einen ersten Beitrag zur wissenschaftlichen Aufbereitung des Themengebietes zu leisten.

Die Stimme als erstes und wichtigstes Kommunikationsinstrument des Schauspielers auf der Bühne erscheint unter den besonderen Anforderungen, welches das Singen an diese stellt, von zentraler Bedeutung. Dabei soll hier kein Urteil über Musikalität oder gesangliche Qualität gefällt werden, dies soll weiterhin dem Publikum und den Theaterkritikern überlassen bleiben. Vielmehr sollen mögliche Synergien oder Schwierigkeiten der beiden Ausdrucksformen im künstlerischen Arbeitsprozess aufgezeigt werden.

Aufgrund der gesonderten Stellung, die die „Junge Burg“ als Theaterjahr für Jugendliche einnimmt, welche hier die Möglichkeit erhalten sollen, etwas „Theaterluft“ zu schnuppern, muss diese bei der wissenschaftlichen Betrachtung außen vor gelassen werden.

Zugunsten der Lesbarkeit wird in dieser Arbeit auf eine geschlechtsneutrale Formulierung verzichtet.

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle herzlichst bei allen Personen bedanken, die es ermöglicht haben, dass diese Arbeit in der vorliegenden Form zustande kommen konnte.

Allen voran bedanke ich mich bei meinen Eltern, meiner Familie und meinen Freunden, die mich während meines Studiums und darüber hinaus immer unterstützten, wo sie es konnten.

Brigitte danke ich für ihre unentwegte Unterstützung und die zeitliche Ermöglichung.

Meiner wissenschaftlichen Betreuerin Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter möchte ich für ihre geduldige und freundliche Betreuung danken. Sie half mir dabei, diese schwierige und weitreichende Aufgabe in geordnete Bahnen zu lenken.

Mag. Patrick Zesar danke ich für die vielen Stunden, in welchen er diese Arbeit lektorierte und für seinen scharfen, analytischen Blick.

Last but not least danke ich allen Mitarbeitern des Burgtheaters, die mir bei der Recherche mit wertvollen Tipps, Anregungen und tatkräftiger Unterstützung geholfen haben. Vor allem möchte ich Dr. Katharina Fundulus für die Bereitstellung eines Exemplars ihrer 2012 erschienenen Burgtheater-Chronik danken sowie Mag. (FH) Angelika Loidolt, welche mir bei der Kontaktaufnahme mit den Schauspielern sehr geholfen hat. Georg Wagner, Anton Gisler und Hannes Marek danke ich für ihre Zeit und Geduld bei den geführten Experteninterviews und dafür, dass sie mich an ihrer Fülle von Erfahrungen und ihrem Wissen zur Thematik teilhaben ließen.

Insbesondere gilt mein Dank den Schauspielern, die sich für die Befragung mittels der Fragebögen entweder persönlich oder schriftlich Zeit genommen haben, mir wertvolle Anregungen schenken konnten und mir Einblicke in ihre Arbeitsweise sowie ihre persönlichen Ansichten gewährten.

Meine tief empfundene Dankbarkeit gebührt Vera Blaha, die sich in besonderem Maße für meine Nachforschungen einsetzte, oft ein gutes Wort für mich einlegte und Fragebögen an Schauspieler weiter vermittelte. Obendrein wurde sie nicht müde, mich durch lange Gespräche und anhand zahlreicher Beispiele aus Theorie und Praxis immer wieder auf die „gesunde“ Stimme als gemeinsame Grundlage von künstlerischem Sprechen und Singen zurück zu führen.

Ihr verdanke ich diese Arbeit.

1. Einleitung

Lange Zeit wurden musikalische Kompositionen im Schauspiel von Seiten der Musik- und Theaterwissenschaft stiefmütterlich behandelt, da sie bestenfalls als unterhaltsames Beiwerk zum allabendlichen Theaterbesuch angesehen wurden und ihr Wert für die wissenschaftliche Forschung ebenfalls als vernachlässigbar galt. Dieser Umstand hat sich, zumindest für einige Kompositionen der Schauspielmusik ab dem Ende des vorigen Jahrhunderts durch die engagierten Bemühungen von Wissenschaftlern, Schauspiel- und Musikpädagogen zum Besseren gekehrt. Die Theaternmusik erfuhr so nach und nach eine systematischere Aufarbeitung und Beachtung durch die Kulturwissenschaften im deutschsprachigen Raum.¹

Der singende Schauspieler hingegen als Interpret und als Phänomen des Sprechtheaters per se wurde leider noch nicht ausreichend in diesen wissenschaftlichen Diskurs miteinbezogen und erforscht, wobei hier doch die Verbindung von künstlerischem Singen und Sprechen am unmittelbarsten erfahrbar wäre.

Welche Tradition haben singende Schauspieler am Burgtheater? Die Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek bereitete 1976 in einer Ausstellung mit dem Namen „Musik am Burgtheater“ den Gesamtthemenkomplex auf und präsentierte diesen in einem wissenschaftlichen Kontext der Öffentlichkeit. Das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit soll von dieser Vorarbeit ausgehend das schauspielerische Singen am Burgtheater in einem historischen Kontext verorten. Dabei wird besonderes Augenmerk auf mögliche produktive Synergien von Sprechen und Singen hinsichtlich der stimmlichen Leistungen der Schauspieler gelegt. Ein Überblick über Sänger und Sängerinnen, welche in der Zeit von 1778 bis 1792 für das deutsche Singspiel und die italienische Oper eingesetzt wurden, findet sich im Anhang I. Es wurden hier nur jene Personen aufgenommen, die laut Michtner auch im Schauspiel eingesetzt wurden.² Vergleicht man diese Namen mit dem Schauspielerverzeichnis 1776-1954 von Ratislav,³ so fällt auf, dass nicht alle von Michtner genannten Sänger auch am Alten Burgtheater als Schauspieler engagiert waren. Dies erklärt sich aus dem Umstand, dass

¹ Vgl. Kramer, Ursula (Hg.) (2013): Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater, Bedingungen, Strategien, Wahrnehmungen. 1. Aufl. Bielefeld: transcript (16).

² Vgl. Michtner, Otto (1970): Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792). Wien [u.a.]: Böhlau (Theatergeschichte Österreichs, Band 3, 1), S. 445-453.

³ Ratislav, Joseph Karl (1955): 175 Jahre Burgtheater. 1776 - 1951; fortgeführt bis Sommer 1954. Unter Mitarbeit von der Direktion des Burgtheaters. Wien: Tomanek, 387-414.

damals das Kärntnertor-Theater und das Alte Burgtheater als strukturelle und künstlerische Einheit angesehen wurden und beide Häuser im Dienste des Hofes standen.

Nachdem im Alten Burgtheater in gesanglicher Hinsicht vor allem Opern, Oratorien und Singspiele den Spielplan bestimmten und erst relativ spät die „Klassiker“ des Volkstheaters von Raimund und Nestroy ihren Weg auf die Burgtheaterbühne fanden, soll die Betrachtung der Spielplanprogrammatik im dritten Kapitel von 1976 bis 2014 Aufschlüsse über Stücke und Autoren geben, die in den Direktionszeiten von Benning, Peymann, Bachler und Hartmann das musikalische Geschehen in Bezug auf das schauspielerische Singen prägten. Dabei stehen vor allem diejenigen Werke im Mittelpunkt der Betrachtung, in welchen ein musikalischer Leiter, Dirigent oder eine musikalische Einstudierung explizit angegeben werden, da diese Angaben besonders bei Stücken vorkommen, in denen verschiedene musikalische Komponenten koordiniert werden müssen (wie es beispielsweise bei einem Chor oder Ensemble der Fall ist). Zur Erstellung der Aufführungsverzeichnisse in den Spielzeiten der Direktionen Benning, Peymann und Bachler wurde die 2012 erschienene Chronik des Burgtheaters von Dr. Katharina Fundulus herangezogen, welche sämtliche aufgeführten Stücke akribisch aufbereitete und in vereinheitlichter Darstellung publizierte.

Die Spielzeiten der Hartmann-Ära sind der wissenschaftlichen Forschung leider noch nicht in angebrachter Form aufbereitet und zur Verfügung gestellt worden. Daher wurden diese Spielzeiten anhand des Spielplanarchives der Burgtheater-Homepage analysiert, um Ausblicke und Tendenzen für weitere Forschungen aufzuzeigen, sowie einen thematischen Bogen zu der nachfolgenden Befragung von Schauspielern spannen zu können. Alle Stücke in den jeweiligen Spielzeiten auf die in diesem Kapitel eingegangen wird, sind im Anhang II zu finden.

Die Analyse der Spielpläne lässt neben den häufiger genannten Autoren erkennen, dass einige musikalische Leiter über viele Spielzeiten hinweg vermehrt am musikalischen Geschehen beteiligt waren. Daher erschien eine Expertenbefragung jener Personen, die besonders mit singenden Schauspielern zusammengearbeitet haben als Grundlage für die nachfolgende Befragung der Schauspieler sinnvoll. Vera Blaha wird auf der Homepage des Burgtheaters als Stimmbildnerin des Hauses angegeben und rückt daher besonders in den Fokus des Erkenntnisinteresses. Im Vordergrund der Befragung stand

die Frage nach musikalischer und pädagogischer Ausbildung, außerdem die Gestaltung des Arbeitsprozesses mit den Schauspielern beim Erlernen eines Stückes und ihre Bewertung des Verhältnisses von Sprechen und Singen auf der Theaterbühne in Bezug auf die Stimme des Schauspielers. Die Ergebnisse der geführten Interviews werden im vierten Kapitel vorgestellt und beziehen sich auf den Anhang III, in dem alle Interviews vollständig zu finden sind.

Das fünfte Kapitel soll in aller Kürze Formen und Funktionen des schauspielerischen Singens exemplarisch anhand der häufig genannten Autoren der Spielplanbetrachtung skizzieren, damit anschließend innerhalb eines umfassenderen Exkurses theoretische Vorüberlegungen zum singenden Schauspieler angestellt werden können. Neben der Frage nach der Relevanz von Musikalität und Begabung werden vor allem stimmliche Leistungen und Anforderungen der beiden künstlerischen Ausdrucksformen verhandelt und einander gegenübergestellt. Dabei wird auf physikalische Grundlagen sowie die anatomisch-physiologischen Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Stimme verwiesen, welche im Anhang IV und V angeführt sind.

Im letzten Kapitel werden alle bisher gewonnenen Erkenntnisse in der Befragung von Schauspielern des Burgtheaters zusammengeführt. Der Fragenkatalog gliedert sich dabei in drei Informationspakete, wobei musikalische Vorbildung, Arbeitsweise und Wissen sowie Erfahrungen und Einstellungen der Befragten von Interesse waren. Alle Ergebnisse sind im Anhang VI dokumentiert, zusammen mit einem Musterfragebogen und einer Liste von Schauspielern und Schauspielerinnen des Burgtheaters, die für eine Befragung in Betracht gezogen wurden.

Ziel war es, eine erste Bestandsaufnahme für weitere Forschungen liefern zu können. Unter anderem galt es, herauszufinden, ob die Schauspieler von den Erfahrungen mit dem eigenen Singen für ihre Schauspielpraxis profitieren konnten bzw. umgekehrt diese auf bestehende Sprecherfahrung zurückgreifen konnten.

2. Singen am Burgtheater von 1741 bis 1976

Anlässlich des Festjahres 1976, welches das 200-jährige Bestehen des Burgtheaters als erstes Österreichisches Nationaltheater würdigte, widmete die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek dem Burgtheater eine Ausstellung im künstlerischen Rahmen mit dem Titel „Musik im Burgtheater“. Erstmals wurde hier der Themenkomplex aufgearbeitet, in einen historischen Kontext gestellt und der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dabei zeigte sich, dass im Österreichischen Staatsarchiv noch viele Quellen auf eine wissenschaftliche Aufbereitung warteten und gleichfalls wichtige Aspekte der Österreichischen Geschichte, die mit dem Burgtheater verknüpft sind, noch nicht erschlossen wurden. Diese Lücken konnten bereits von akademischer Seite oder durch weitere Aufarbeitungen durch die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zum Teil geschlossen werden. Allerdings wurde aufgrund des Quellenmaterials und der Fülle der Daten mehr auf die Schauspielmusik als auf singende Schauspieler am Burgtheater im Speziellen eingegangen.

Basierend auf der Vorarbeit der Österreichischen Nationalbibliothek soll das vorliegende Kapitel einen Überblick schaffen, der zur Thematik dieser Arbeit hinführt und sie gleichfalls in einen historischen Zusammenhang stellt. Dabei wird besonderes Augenmerk Persönlichkeiten gerichtet, die exemplarisch für die Thematik als relevant erachtet werden.

2.1 Das Alte Burgtheater als Opernbühne (1741 bis 1810)

Nach dem Tod Kaiser Karls VI. im Jahre 1740 übernahm seine Tochter Maria Theresia aufgrund der fehlenden männlichen Nachfolger die Herrschaft des Hauses Habsburg. Dieses hatte sich schon seit dem Mittelalter der Pflege von musikalischen Darstellungsformen am Hofe, insbesondere der italienischen Oper gegenüber fest verschrieben. Maria Theresia, die dem oft ausschweifenden Leben der Schauspielertruppen sehr ablehnend gegenüber stand, folgte dem Drängen des Adels mit dem bekannt gewordenem Stoßseufzer „Spectacel müssen halt sein!“⁴ und übertrug das leerstehende Ballhaus am Michaelerplatz an jenen Unternehmer, der auch das Theater am Kärntnertor bereits gepachtet hatte: Joseph Carl Selliers. Er sollte das alte Ballspielhaus des Adels nebst der Burg auf eigene Kosten in ein Theater umwandeln,

⁴ Haeusserman, Ernst (1975): Das Wiener Burgtheater. 1. Aufl. Wien [u.a.]: Molden, S. 14.

welches für die Hofgesellschaft „angemessen“ sei. Dieses Unterfangen war schwieriger zu bewältigen, als er zuvor angenommen hatte, denn die hohen Ansprüche der Kaiserin und des Hofes an eine „gesittete“ Bühne mit den besten Sängern, Tänzern, Schauspielern, den schönsten Kostümen und mit modernsten Theatermaschinen ausgestattet, war nicht mit dem Budget und den Einnahmen aus den Vorstellungen in Einklang zu bringen. So erlitten er und viele Pächter nach ihm den finanziellen Ruin, bis Kaiser Joseph II. einschritt und das Theater nächst der Burg 1776 der höfischen Leitung unterstellte. Das Burgtheater wurde zur Nationalschaubühne erhoben und die Schauspieler in den Dienst des Hofes gestellt.⁵ Es dauerte noch weitere zwei Jahre, bis man einen Schritt weiter ging und das deutsche Nationalsingspiel 1778 ebenfalls unter Kaiser Joseph II. einführte.⁶

In den Anfangsjahren des Alten Burgtheaters bis zur Gründung des deutschen Nationaltheaters 1776 standen vornehmlich französische Prosastücke, Vaudeville-Komödien, Ballette und gelegentlich die kostspieligen italienischen Opern auf dem Spielplan. Die Buffo-Opern wurden wohl aus Kostengründen vom französischen Ensemble aufgeführt. Das Publikum bestand hauptsächlich aus Teilen des Adels, das der französischen Schauspieltradition unter der Führung des Grafen Durazzo (ab 1754) Beifall zollte.⁷

Die italienischen Opern waren, neben den französischen, die bevorzugte und zugleich kostspieligste musikalische Bühnenform des Adels. Das Musiktheater wurde allmählich durch die Bemühungen von Selliers sowie seiner Nachfolger, allen voran Baron de Lo Presti und Graf Durazzo, auch dem öffentlichen Publikum zugänglich gemacht. An den spielfreien Tagen, den sogenannten Norma-Tagen, führte man kostengünstige Konzerte und Oratorien auf: Die Musikalischen Akademien. Viele damals schon international berühmte Sänger und Sängerinnen zog es an die Wiener Hoftheater, die sich mit der deutschen Schauspieltruppe die beiden Häuser teilten und u.a. in den Theatern der Vorstadt auf ein Engagement hofften. Wie fruchtbar dieser Umstand für die „Teutsche

⁵ Vgl. Hadamowsky, Franz (1994): Wien, Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Sonderband-Studienausg. Wien: Dachs-Verl. (Bd. 3), S. 260.

⁶ Vgl. Michtner (1970), S. 13f.

⁷ Vgl. Ebenda, S. 15f.

Comoedie“⁸ war, kann man in den gesanglichen Einlagen im deutschsprachigen Schauspiel erkennen, die allerdings vornehmlich im Kärntnertortheater stattgefunden haben.⁹ Dort waren es Publikumsbeliebte wie Gottfried Prehausers „Hannswurst“, Josef v. Kurtz oder Friedrich Wilhelm Weiskerns Figur des „Odoardo“, die mit ihren Lustspielen, Hanswurstiaden und komischen Rollen Arien und Lieder von bedeutenden und weniger bekannten Komponisten der damaligen Zeit in ihren Stücken kunstvoll zu verbinden wussten. Besonders die Zusammenarbeit von Joseph Haydn und Kurtz-Bernardon war richtungsweisend in dieser Vorform des deutschen Singspiels.¹⁰

Im Alten Burgtheater hingegen wurden italienische, französische Opern sowie Tragödien und Ballette vom überwiegend adeligen Publikum geschätzt. In dieser Epoche kamen hier bedeutende Werke der Musikgeschichte zur ersten Aufführung. Allen voran sind die Werke des damaligen Hofkapellmeisters Christoph Willibald Gluck zu nennen, die ab Mitte der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts dem Wiener Publikum zur Verfügung standen. Gluck löste sich in seinen Reformopern von einer allzu vorgefassten, barocken Kompositionsweise, die mehr das Können der Gesangskünstler in den Vordergrund stellte und erschuf eine psychologisierte Gestaltung der Figuren mit Arien, die im Einklang mit dem Inhalt standen. „Orfeo ed Euridice“ (UA: 1762) stellt die erste der sogenannten Reformopern von Gluck dar, in welcher sein Verständnis der Einheit von Komposition und Inhalt ausgedrückt wird:¹¹

„[...] [Die] stereotypen Liebesintrigen weichen menschlichen Leidenschaften, der Komponist, oftmals zum flotten Lieferanten virtuoser Arien für perfekte Kehlkopfkakroben herabgewürdigt, wird zum schöpferischen Künstler, der in der Übereinstimmung von Wort und Musik echte seelische Konflikte gestaltet.“¹²

So war der Spielplan des Burgtheaters in gesanglicher und musikalischer Hinsicht auf hohem Niveau gehalten, aber auch eindeutig von fremdsprachigen Genres des Musiktheaters dominiert. Dies sollte sich jedoch bald ändern, denn zwei Jahre nachdem Joseph II. das Burgtheater zum deutschen Nationaltheater erhob und die teure italienische Operntruppe entließ, verwirklichte er seine Bestrebungen auch in

⁸ Zechmeister, Gustav (1971): Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776. Wien [u.a.]: Böhlau (Theatergeschichte Österreichs, Band 3, Heft 2), S. 122f.

⁹ Vgl. Ebenda.

¹⁰ Vgl. Ebenda, S. 135ff.

¹¹ Vgl. Ebenda, S. 248f.

¹² Haider-Pregler (1972), S. 65.

musikalischer Hinsicht, indem er ein deutschsprachiges Nationalsingspiel als neue musikalische Spielgattung am Burgtheater einführte. Die Nachricht, dass man in Wien die Errichtung einer deutschsprachigen komischen Oper beabsichtige, weckte bei vielen Musikern und dem Wiener Publikum zuerst Skepsis.

„Ein solches Unternehmen war zu diesem Zeitpunkt [jedoch] keine Novität und schon gar kein Wiener Spezifikum, denn im gesamten deutschen Sprachraum beschäftigte man sich zu dieser Zeit intensiv mit der deutschen Sprache als Bühnen- und Singsprache vor dem Hintergrund der Schaffung einer allgemeinen verbindlichen Hoch- und Schriftsprache.“¹³

Mit „national“ meinte man nicht die Herkunft des Komponisten oder Librettisten, sondern die Sprache, in der ein Stück aufgeführt wurde.¹⁴ In den Anfängen des deutschen Singspiels in Wien mangelte es dazu noch stark an entsprechenden Kompositionen von deutschsprachigen Künstlern. So übersetzte man hauptsächlich bereits vorhandene italienische und französische Opern ins Deutsche. Das neue Wiener Singspiel sollte sich von der Altwiener Volkskomödie durch sein aufklärerisches Gedankengut abgrenzen. Durch eine klare und schlichte Sprache, frei von derben Possen oder anzüglichen Witzen, „sollten die Stücke der Besserung und Belehrung des Publikums dienen [...]“. ¹⁵ Man eröffnete mit *Die Bergknappen* von Ignaz Umlauf im Jahre 1778 als erstes deutsches Singspiel. Der Text stammte von Josef Weidmann, einem Schauspieler und Sänger.¹⁶ Zuerst wurde dem Kaiser und dem Hof das neue Stück im Burgtheater präsentiert, danach dem Wiener Publikum. Umlaufs Werk, das noch stark an den italienischen Stil angelehnt war, gefiel dem Kaiser wie dem Publikum recht gut, wobei man hier gegenüber diesem Erstversuch eines deutschen Singspiels am Wiener Hof wohl eher von ermunternder Anerkennung sprechen kann.¹⁷ Die Wiener Bevölkerung sowie der Rest des Reiches waren gespannt auf die Neuigkeiten aus Wien und die Nachricht des Erfolges der *Bergknappen* verbreitete sich schnell über die Landesgrenzen hinaus. Da es aber immer noch an ausgebildeten und versierten deutschen Sängern, die mit den vorherrschenden italienischen Sängern hätten

¹³ Fritz-Hilscher, Elisabeth; Eybl, Martin (2011): Vom Barock zur Wiener Klassik. Circa 1740-1790/1800. In: Elisabeth Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer (Hg.): Wien, Musikgeschichte. Wien: Lit Verlag (Geschichte der Stadt Wien, Bd. 7), S. 262.

¹⁴ Vgl. Hadamowsky, (1994), S. 299.

¹⁵ Fritz-Hilscher/ Eybl (2011), S. 262.

¹⁶ Vgl. Michtner (1970), S. 35f.

¹⁷ Vgl. Ebenda, S. 33.

konkurrieren können, fehlte, war man anfangs quasi „gezwungen“, viele der Rollen mit deutschsprachigen Schauspielern zu besetzen. In *Die Bergknappen* debütierten u.a. Josef Martin Ruprecht, Franz Fuchs und Johann Kopfmüller. Wenn man nach der Qualität der Leistung des jungen Sänger-Ensembles und der Schauspielerin Henriette Stierle fragt, so gibt Otto Michtner an, dass diese wohl für das „verwöhnte Publikum des Burgtheaters“¹⁸ nicht sonderlich geeignet waren.¹⁹



Abb. 1: Das Alte Burgtheater am Michaelerplatz

„Dies bot nun die Möglichkeit, eine Reihe an jungen Talenten an das Nationalsingspiel zu engagieren.“²⁰ In seinem umfassenden Werk *Das alte Burgtheater als Opernbühne* werden im Anhang einige Sänger und Sängerinnen aufgelistet, die in der Zeit von 1778 bis 1792 auch im Schauspiel tätig waren, z.B. die Familie Böhm, Ignaz Saal und seine Frau Anna Maria Saal, Josef Ernst Dauer, Franz Stierle und seine Frau Maria Henriette oder auch Josef Weidmann. Einige davon wie Franz Stierle, Dauer oder Weidmann, sind auch nach 1792 im Ensemble des Burgtheaters vertreten.²¹ Mit Ausnahme der wienerischen Sängerin Catarina Cavalieri (eigentlich Franziska Helena Apolliana

¹⁸ Ebenda, S. 40.

¹⁹ Vgl. Ebenda.

²⁰ Fritz-Hilscher/ Eybl (2011), S. 263.

²¹ Vgl. Michtner (1970), S. 445-453. Vergleiche ebenso: Ratislav (1955), S. 387-414. Vergleiche die tabellarische Gegenüberstellung von Schauspielern und Sängern im Anhang I.

Kavalier), welche bereits 1775 am Burgtheater debütierte,²² waren die Schauspieler keine herausragenden Gesangskünstler. Ihr musikalisches und gesangliches Können reichte aber sehr wohl aus, um die Anforderungen der *Bergknappen* und die Anfänge der Singspiele am Burgtheater zu meistern. Anhand dieser relativ kurzen Episode des deutschen Singspiels am Burgtheater und unter Miteinbezug der umliegenden Vorstadttheater zeigt sich, dass der Schauspieler im 18. Jahrhundert bereits musikalisch und gesanglich ausgebildet sein musste, wenn er den Anforderungen der damaligen Theaterbetriebe gerechtwerden wollte.²³

Neben Kompositionen beispielsweise von Ignaz Umlauf, Karl Ditters von Dittersdorf, Gluck, Salieri oder Paisiello sind vor allem bedeutende Opern von Wolfgang Amadeus Mozart unweigerlich mit der Geschichte des Burgtheaters verbunden. Mozart selbst kam nach seiner Abreise von Salzburg 1781 in Wien an und bereits ein Jahr später, nämlich am 16. Juli 1782, wurde das deutsche Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* im Theater nächst der Burg uraufgeführt:

„Bei der Premiere wurde den aufgeschlosseneren unter den Zuschauern deutlich bewußt, einem historischen Augenblick der Opernentwicklung beizuwohnen: der unbewegliche, steife Schönsänger früherer Zeiten hatte ausgedient, Mozarts Werk forderte gebieterisch den lebendigen, seine Rolle in schauspielerischer wie gesanglicher Hinsicht voll ausschöpfenden Sänger-Darsteller.“²⁴

Mozart verstand es, den vorhandenen Sängern und Sängerinnen ihre Partien „auf den Leib zu schneiden“, und stellte trotzdem „nie die Dominanz der Musikdramatik als übergeordnete Einheit in Frage [...]“.²⁵ Nach dem Erfolg der *Entführung aus dem Serail* folgten noch weitere Erstaufführungen im Alten Burgtheater, die zu Mozarts Weltruhm führen sollten, wie *Le nozze di Figaro* (UA: 1786) oder *Così fan tutte* (UA: 1790). *Don Giovanni* wurde hier 1789 zum ersten Mal dem Wiener Publikum präsentiert, das sich

²² Vgl. Höslinger, Clemens (2011): Schöpferisches Mitgestalten. Die Bedeutung der Interpreten im Wiener Musikleben. In: Elisabeth Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer (Hg.): Wien, Musikgeschichte. Wien: Lit Verlag (Geschichte der Stadt Wien, Bd. 7), S. 617f.

²³ Höslinger, Clemens (1976): Musikalische Tradition im Bereich des Wiener Burgtheaters. In: Österreichische Nationalbibliothek (Hg.): Musik im Burgtheater. Eine Ausstellung zum 200jährigen Jubiläum des Burgtheaters. Wien: Fleck, S. 13f.

²⁴ Haider-Pregler (1972), S. 67.

²⁵ Michtner (1970), S. 131.

allerdings nicht allzu beeindruckt zeigte und sich schnell wieder den leichteren, heiteren italienischen Buffo-Opern zuwandte.²⁶

Unter dem Einfluss Salieris wurde das deutsche Singspiel bereits 1783 aus dem Burgtheater in das Kärntnertortheater „verbannt“ und man widmete sich mit neuen italienischen Sängern im Repertoire erneut der italienischen Buffooper. Man muss an dieser Stelle anmerken, dass die beiden Bühnen sowohl von den Oper- und Ballettensembles als auch der Sprechtheatertruppe des Hofes bespielt wurden. Beide Häuser bildeten zusammen bis zur Trennung im Oktober 1810 eine strukturelle und künstlerische Einheit.²⁷

Es gab zwar immer wieder Bestrebungen des Hofes und der Theaterdirektoren, eine deutsche Operngesellschaft zu gründen, um den Wünschen des Publikums gerecht zu werden sowie es aus den Vorstadttheatern zu locken, allerdings wurde dieses Unterfangen mit der Verpachtung des Burgtheaters an Peter von Braun 1794 endgültig fallen gelassen und das Ensemble aufgelöst.²⁸ Der Vertrag mit Braun regelte umfassend die Rechte und Pflichten des Pächters, u.a. was auf dem Spielplan des Burgtheaters zu stehen habe: Deutsche Schauspiele, italienische Opern und Ballette.²⁹ Die Entwicklungen und Ereignisse ab 1790, der Tod Kaiser Josephs II. und Mozarts, die unruhigen politischen Zeiten, welche die „Französische Revolution“ mit sich brachte sowie die zunehmende Konkurrenz von Opern und Singspielen am Kärntnertortheater und in den Vorstadttheatern, setzten der glanzvollen Epoche der musikdramatischen Aufführungen am Burgtheater ein jähes Ende. Zu den letzten Opern-Großereignissen im Alten Burgtheater gehören 1790 Paisiellos *Nina ossia La pazza per amore* (mit einer Reprise der Originalfassung im Jahre 1794) und Werke von österreichischen Komponisten wie Johann Schenk, Paul Wranitzky oder Franz Xaver Süßmayer.³⁰ Am 12. Februar 1797 erklang zum ersten Mal anlässlich der Geburtstagsfeier von Kaiser Franz I. die Kaiserhymne *Gott erhalte* von Joseph Haydn unter dessen Leitung im Burgtheater.³¹

²⁶ Vgl. Michtner (1970), S. 263f.

²⁷ Vgl. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: Das alte Burgtheater als Konzertsaal. In: Österreichische Nationalbibliothek (Hg.) (1976): Musik im Burgtheater. Eine Ausstellung zum 200jährigen Jubiläum des Burgtheaters. Wien: Fleck, S. 31.

²⁸ Vgl. Krampf-Cermak, Erna: Das alte Burgtheater als Opernbühne von 1792 bis 1810. Dissertation Band 1. Universität Wien 1981, S. 13.

²⁹ Vgl. Ebenda, S. 19.

³⁰ Vgl. Höslinger/ Österreichische Nationalbibliothek (Hg.) (1976), S. 12f.

³¹ Vgl. Ebenda, S. 13.

Vielen Komponisten diente es weiterhin auch als Aufführungsstätte von Oratorien und Konzerten, beispielsweise wurden Haydns *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* hier gespielt und sogar Beethoven präsentierte sich 1800 nach Beendigung seiner Klavierstudien zum ersten Mal dem Wiener Publikum.³² Die Tradition von Oratorien und Konzerten am Burgtheater, die sogenannten musikalischen Akademien der Tonkünstler-Sozietät, wurde auch nach der Trennung in Oper und Sprechtheater beibehalten. Von Paganini, Cherubini und Händel bis hin zu Schubert und Felix Mendelssohn-Bartholdy fanden sich zahlreiche bedeutende Vertreter der Musikgeschichte auf dem Spielplan des Burgtheaters.³³

Aus Kostengründen beschloss gegen Ende des Jahres 1810 die sogenannte Kavaliersgesellschaft unter Graf Palffy, dass mit der neuen Spielzeit im selben Jahr die beiden Häuser am Michaelerplatz und am Kärntnertor unterschiedliche Truppen beherbergen sollten, damit der Spielplan und die Eintrittspreise anders gestaltet werden konnten.³⁴

Eine entsprechende Aufarbeitung des Alten Burgtheaters als Opernbühne in den Jahren von 1792 bis 1810 führte Erna Krampf-Cermak fort und vervollständigte damit das begonnene Werk von Otto Michtner. In dieser zeitlichen Periode wurden im Alten Burgtheater erneut die französische sowie vor allem die italienische Opern verstärkt gespielt, bis schließlich diese wie das deutsche Singspiel ab 1810 ganz von der Burgtheaterbühne verschwand und in das Kärntnertortheater einkehrte:

„[...] [Der] Adel, der Musik und Tanz sehr schätzte und der Oper den Vorzug gab, war ins Kärntnerthortheater abgewandert, während das Burgtheater so dem breiten Publikum zugänglich gemacht wurde. Somit war die Trennung endgültig vollzogen, und das Burgtheater das geworden, was es auch heute noch ist: eine reine Sprechbühne.“³⁵

³² Vgl. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek/ Österreichische Nationalbibliothek (Hg.) (1976), S. 24

³³ Vgl. Ebenda.

³⁴ Vgl. Hadamowsky (1988), S. 315f.

³⁵ Krampf-Cermak (1981), S. 96.

2.2 Vom Alten zum neuen Burgtheater (1810 bis 1888)

Das Alte Burgtheater bis 1810 verkörperte eine klassische Hoftheaterbühne, die für Oper, Oratorien, Konzerte, Schauspiele und Ballette zur Verfügung stand. Für jene Künstler und Wandertruppen, die nach Möglichkeiten suchten, sesshaft zu werden, waren die gutbezahlten, renommierten Hoftheater ein gewinnbringender Ort, da Schauspieler und Sänger umso begehrter waren, je flexibler sie in verschiedenen Bühnengattungen eingesetzt werden konnten. Dies begründete sich hauptsächlich durch den Mangel an fähigen deutschsprachigen Sängern, welcher viele Theaterdirektoren veranlasste, stattdessen auch Schauspieler in deutschen Opern und Singspielen einzusetzen. Besonders in Städten wie Wien oder Mannheim, in denen der adelige Hof es sich etwas kosten ließ, die begehrtesten Gesangsvirtuosen aus Italien zu engagieren, festigte sich dadurch die Vormachtstellung italienischer Sänger und der italienischen Gesangsweise.

Nicht nur am Alten Burgtheater war es Usus, singende Schauspieler auch in Opern einzusetzen, sondern auch an den Wiener Vorstadtbühnen.³⁶ Wobei die strenge Zensur und der höfische Adel an den Hoftheatern eine zu derbe und zu komödienhafte Posse, wie sie in den Vorstadtbühnen aufzufinden war, ablehnten.

Für Schauspieler, die in anderen Genres wie Singspielen, Opern oder Balletten eingesetzt werden konnten, bedeuteten diese Extraleistungen als sogenannte Spielhonorare ein zusätzliches Einkommen, auch wenn die gesanglichen Leistungen meist zu wünschen übrigließen. Hermann Schwedes berichtet u.a. über viele kritische Äußerungen seitens der Presse und des kunstverständigen Publikums, das schwache stimmliche Leistungen umgehend missbilligte. Der Umstand, dass manche Schauspieler dennoch zu Publikumslieblingen im Singspiel oder in der Operette wurden, führt Schwedes auf eine attraktive Erscheinung der Schauspieler oder deren darstellerische Qualitäten zurück.³⁷

³⁶ Beispielsweise das Theater auf der Wieden mit Emanuel Schikaneder, das Josefstädter Theater mit Karl Friedrich Hensler und Wenzel Müller, das Leopoldtheater mit Ferdinand Raimund oder Johann Nestroy am Theater an der Wien. Vgl. Haider-Pregler (1972), S. 46-63.

³⁷ Vgl. Schwedes, Hermann (1993): Musikanten und Comödianten - eines ist Pack wie das andere. Die Lebensformen der Theaterleute und das Problem ihrer bürgerlichen Akzeptanz. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 65), S. 85-88.

So wird der berühmte Luigi Bassi beispielsweise, der u.a. den Don Giovanni und den Grafen Almaviva in Mozarts Opern sang, von einem Zeitgenossen zwar als brauchbarer Schauspieler beschrieben, aber nicht als Sänger, da es ihm an Stimme fehle. Auf der anderen Seite lässt sich anmerken, dass Bassi zumindest in seinen jungen Jahren als hervorragender Sänger auf vielen Bühnen in Europa gefeiert wurde.³⁸

Die große Zeit des Alten Burgtheaters als Opernbühne gehörte nach der Trennung der beiden Häuser jedoch der Vergangenheit an. Will man die Geschichte des Singens am Burgtheater weiter über die Zeit nach seiner Nutzung als Opern- und Singspielbühne hinaus verfolgen, so muss man auf Schauspielerbiographien, Zeitungskritiken und Zeitzeugenberichte zurück greifen, in denen auch über produktive Synergien von Singen und Schauspiel berichtet wird.

Neben der Schauspielerfamilie Böhm stellt der bereits erwähnte Ignaz Saal eines dieser Vertreter dar, der schon als Bassbariton 1782 in *Die Bergknappen* debütierte. Er stand dem Ensemble neben seiner Tätigkeit als Sänger für das deutsche Singspiel und der italienischen Oper ebenso für das Prosatheater zur Verfügung, „das für jeden Sänger, der gepflegten Sprache und der Darstellung wegen, von äußerst heilsamer Wirkung war [...]“.³⁹

Neben den Herren im Burgtheater-Ensemble wie den bereits erwähnten Josef Weidmann oder Ernst Dauer begegnet man ebenso weiblichen Darstellern wie Antonie Adamberger, Sophie Müller oder Sophie Schröder, die sich im Umfeld von bedeutenden Komponisten der damaligen Zeit in Wien bewegten und selbst gesanglich auftraten. Viele berühmte Komponisten befassten sich damals mit Bühnenmusiken und Liedern zu klassischen Dramen und Tragödien. „Der Gesangsstil von Schauspielern und Sängern klang im frühen 19. und bis ins 20. Jahrhundert hinein wohl nicht so weit auseinander wie heute.“⁴⁰

Antonie Adamberger war die Tochter des Tenors Johann Valentin Adamberger und der Schauspielerin Maria Anna Jaquet. Sie trat ab 1807 im Burgtheater hauptsächlich in

³⁸ Vgl. Kutsch, Karl J.; Riemens, Leo; Rost, Hansjörg (2003): Großes Sängerlexikon. 4., erw. und aktualisierte Aufl. 7 Bände. Bern, München: Saur (1), S. 275f.

³⁹ Michtner (1970), S. 120.

⁴⁰ Weidelich, Till Gerrit (2013): Schauspielmusik in Wien. In: Ursula Kramer (Hg.): Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater, Bedingungen, Strategien, Wahrnehmungen. 1. Aufl., Bielefeld: transcript (16), S. 96.

tragischen Rollen auf und sang 1810 zum ersten Male die *Klärchen-Lieder* in Beethovens Komposition zu Goethes *Egmont*.⁴¹

Auch Sophie Schröder (geborene Sophie Antonie Bürger) stammte aus einer norddeutschen Schauspieler- bzw. Sängerfamilie und war von 1815–1830 sowie 1836–1839 Mitglied des Burgtheaters. Sie wurde vor allem durch ihre Rollen als Sappho in Grillparzers gleichnamigem Stück und als Medea zur berühmten Tragödin. Ihre Ausbildung erfuhr sie durch ihre Eltern, vor allem von ihrer Mutter und ihrem späteren Ehemann Johann Stollmers. Von Kindheit an trat sie in Operetten, Singspielen und in kleineren Opernrollen auf, die keine allzu schwierigen Partien enthielten.⁴² Durch Fleiß und Übung vervollkommnete sie ihren Schauspielstil und obwohl es auch Kritiker gab, lobten viele Zeitzeugen ihre ausgebildete und modulationsfähige Stimme:

„Madame Schröder hat [...] die Ausbildung der Rede einem gründlichen Studium der Redekunst anvertraut. Alle Töne und Laute ihrer tonreichen Stimme sind durch und durch geübt; jeder Ton erhält in der Articulation [sic!] sein Recht und jeder Übergang von einem zum andern geschieht leicht und sicher; [...]. Und über diese ausgebildete Stimme [...] herrscht sie mit unerschütterlicher Ruhe und Sicherheit.“⁴³

Aus der Ehe mit Ernst Ludwig Schröder ging Wilhelmine Schröder hervor, die zu einer der größten deutschen Sängerinnen des 19. Jahrhunderts wurde. Ihr Debüt hatte sie als Schauspielerin am Burgtheater 1819, wo sie bis 1823 in kleineren Rollen auftrat.⁴⁴

Die Trennung von Sprech- und Musiktheater fußte zwar vordergründig auf finanziellen Überlegungen, reiht sich aber in die damals immer stärker aufkommende Diskussion über die Verbindung der beiden Kunstgattungen von Sprech- und Musiktheater ein. Auf der einen Seite befanden sich schon seit dem 18. Jahrhundert Befürworter der Verbindung von Musik und Sprechtheater, u.a. der Theaterdirektor Goethe in Weimar, der lange Zeit seine Schauspieler ebenfalls in anderen Gattungen wie Oper, Singspiel

⁴¹ Vgl. Ebenda.

⁴² Vgl. Keller, Ingeborg-Ursula (1961): Sophie Schröder. Repräsentantin des Hamburg-Weimarer Stils in der deutschen Schauspielkunst. Nachgewiesen an der Publizistik der Zeit. Dissertation. Freie Universität Berlin, S. 19-21.

⁴³ Zitiert nach: Spencersche Zeitung vom 29.8.1826. In: Ebenda, S. 89.

⁴⁴ Vgl. Harten, Uwe: Schröder-Devrient, Wilhelmine. In: Österreichisches Musiklexikon, IKM, Abt. Musikwissenschaft, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (2002 – 2014). Online verfügbar unter: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schroeder-Devrient_Wilhelmine.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=schr%F6der-devrient. Zugriff: 22.10.2014.

und Ballett einsetzte, was für ihn als selbstverständlich galt.⁴⁵ Auf der anderen Seite standen den Befürwortern der Verbindung von Musik und Sprache jene kritischen Stimmen gegenüber, die sich für eine „gereinigte“⁴⁶ Bühnensprache ohne jegliche Anlehnung zum Gesang einsetzten. Die Schauspielbühne selbst leide durch die Vermischung von Gesang, Tanz und prosodischer Schauspielkunst an einer allgemeinen Stillosigkeit, die eine ernsthafte Beschäftigung mit der damaligen Theaterliteratur erschwere.⁴⁷ Die Problematik des Verhältnisses von Musik und Sprechkunst vor und weit nach der Jahrhundertwende⁴⁸ bezog sich nicht nur auf die Deklamationskunst, vielmehr umfasste sie weite Bereiche musiktheoretischer Diskurse, insbesondere über das Melodram oder über die Bedeutung des Sprechstudiums im Kunstgesang.⁴⁹ Viele Versuche, eine „deutsche“ Schauspiel- und Deklamationsweise zu erschaffen, basierten auf den Bestrebungen, ein „Nationalgefühl“ zu etablieren, um sich von anderen Vorstreitern, wie den französischen Theatertruppen oder den italienischen Belcanto-Sängern abgrenzen zu können.⁵⁰

In diesem theaterhistorischen Zusammenhang soll Heinrich Anschütz zur näheren Veranschaulichung herangezogen werden, der von 1821 bis 1864 zum Burgtheater-Ensemble und gleichsam zu einem der bedeutendsten Schauspieler in dessen Geschichte zählte. In seiner Erziehung genoss auch er eine sehr musikalische Ausbildung. Bekannt sind seine Auftritte in der Grazer Oper, vor allem als Don Giovanni in Mozarts Meisterwerk. Er entschloss sich allerdings Anfang der Zwanzigerjahre des 19. Jahrhunderts, sich nur mehr auf das Schauspiel zu

⁴⁵ Vgl. Jean-Jacques Rousseaus Kritik über den „Verlust der Musikalität der gesprochenen Sprache“; Abbé Dubos, Johann Gottlieb Herder, Johann Jakob Engel und Christian Gottholf Schochers Versuch über die Verbindung von Gesang und Deklamation sowie deren möglicher Notation mithilfe von „quasimusikalischen“ Zeichen. In: Meyer-Kalkus, Reinhart (2001): Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag, S. 245ff.

⁴⁶ Im Sinne von vereinheitlichter, allgemein gültiger und vor allem dialektfreier Sprechweise im Theater.

⁴⁷ „Zumindest in Norddeutschland galt eine singende Sprechweise als obsolet, während man ihr im Süden, etwa in Wien, offenbar größere Lizenzen einzuräumen bereit war.“ In: Meyer-Kalkus (2001), S. 247.

⁴⁸ Vgl. hierzu auch Jörg Krämers Beitrag über das sich verändernde optische und auditive Rezeptionsverhalten des Publikums im 18. und 19. Jahrhundert weg von der artifiziellen Barockoper über eine naturgemäße und „wahre“ Darstellungsweise bis hin zu dem geforderten Ideal des Sängerdarstellers. In: Fischer-Lichte, Erika; Schönert, Jörg (Hg.) (1999): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper, Musik, Sprache. Göttingen: Wallstein (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, Bd. 5), S. 109-132.

⁴⁹ Vgl. Erläuterungen zu G. A. von Seckendorff und zu Richard Wagners Überlegungen zum deutschen Kunstgesang. In: Meyer-Kalkus (2001), S. 248f.

⁵⁰ Ebenda, S. 247-250.

konzentrieren, da der Wechsel der Kunstgattungen für ihn zu schwierig erschien.⁵¹ Die Trennung von Schauspiel und Oper war nach Anschütz' Auffassung ein Segen für das Burgtheater, das sich nun ganz der Vervollkommnung des Schauspiels und der Erziehung des Publikums hin zum „guten Geschmack“ widmen konnte.⁵²

Nichts desto trotz kann man aufgrund seiner Memoiren, und wenn man den Berichten seiner Zeitgenossen Glauben schenken darf, erkennen, dass seine Fertigkeiten in Bezug auf seine Stimme fundiert gewesen sein müssen. Sein Schauspielerkollege Josef Lewinsky berichtet über Anschütz' Stimme:

„Die unbesiegbare Kraft und Schönheit seiner Stimme war das leuchtendste Kunstmittel dieser gewaltigen Natur. Seine weise [sic!] Benutzung dieses Instrumentes war mir durch sechs Jahre der Gegenstand unausgesetzter Studien.“⁵³

Weiter erschließt sich, dass Anschütz durch seine Kenntnisse im musikalischen Bereich mit gezieltem Training seinen Stimmumfang sowie seine Lautstärke erheblich verbessern konnte:

„Die Stimme hatte ursprünglich einen Tenorklang gehabt und war, wie er mir persönlich mitteilte, von dünner Struktur gewesen. Sein für die Musik der Sprache hochbegabtes Ohr lehrte ihn zur Bewältigung der ihm zukommenden Aufgaben die Skala seiner Stimme nach der Mittellage und Tiefe langsam erweitern und den Umfang des einzelnen Tones vergrößern.[...] Aber niemals artete auch der höchste Aufwand der Stimme zum Schreien aus, er tat der Gewalt [sic!] und Schönheit derselben nie Gewalt an, weil zugleich die künstlerische Ausbildung die vollendetste [sic!] war [...]“⁵⁴

Dem Ensemble von mehr oder weniger musikalisch versierten Schauspielern standen über lange Spielzeiten hinweg viele fähige Komponisten beiseite, die man u.a. zu den „Kleinmeistern“ der Wiener Klassik zählen kann. Insbesondere Werke und Lieder von Adalbert Gyrowetz, Ignaz Umlauf, Josef Weigl und Ignaz Ritter von Seyfried

⁵¹ Vgl. Reitter, Gunda (1969): Der Burgschauspieler Heinrich Anschütz. Dissertation, Universität Wien, S. 19.

⁵² Vgl. Ebenda, S. 26f.

⁵³ Zitiert nach Lewinsky. In: Smekal, Richard (Hg.) (1916): Das alte Burgtheater 1776-1888. Eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen. Wien: Schroll & Co., S. 81.

⁵⁴ Ebenda, S. 81f.

bestimmten den Spielplan unter der Direktion von Josef Schreyvogel. Ab 1822 erschienen hauptsächlich Bearbeitungen und Kompositionen von Ignaz Franz Edler von Mosel, der u.a. Grillparzer vertonte oder Werke bekannter Komponisten wie Beethoven und Schubert in Schauspielmusiken bearbeitete, was sogar noch zu deren Lebzeiten geschah.⁵⁵ Unter Johann Ludwig Deinhardstein standen vordergründig Stephan Franz, Mathias Durst und Johann E. Horzalka als Musiker der Vormärz-Epoche dem Burgtheater zur Verfügung. Danach wurde unter der Direktion Heinrich Laubes mit Anton Emil Titl eine bedeutende Musikerpersönlichkeit angestellt, die 20 Jahre lang das musikalische Geschehen am Burgtheater prägen sollte.⁵⁶

Es lässt sich anhand der Angaben des Werkverzeichnisses der Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek nicht immer mit Sicherheit sagen, ob es sich bei den Musikkompositionen von Titl und dessen Nachfolger Julius Sulzer auch um Liedkompositionen für Schauspieler handelte. Lieder oder Gesänge wurden als Teil der Musik verstanden und, wenn nicht explizit angeführt, oftmals nur als Beigabe zum Theaterstück angesehen. Daraus resultieren die ungenauen Angaben auf den Abend- und Programmzetteln, welche noch einer entsprechenden wissenschaftlichen Dokumentation und Aufarbeitung bedürfen. Es lässt sich daran auch die zunehmende Geringschätzung und Zurückdrängung der Zwischenaktmusik im Schauspiel ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erkennen, wodurch auch der Orchestergraben weiteren Zuschauersitzen im Parterre weichen musste.⁵⁷

⁵⁵ Vgl. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek/ Österreichische Nationalbibliothek (Hg.) (1976), S. 41f.

⁵⁶ Vgl. Ebenda, S. 45.

⁵⁷ Vgl. Ebenda, S. 14f.

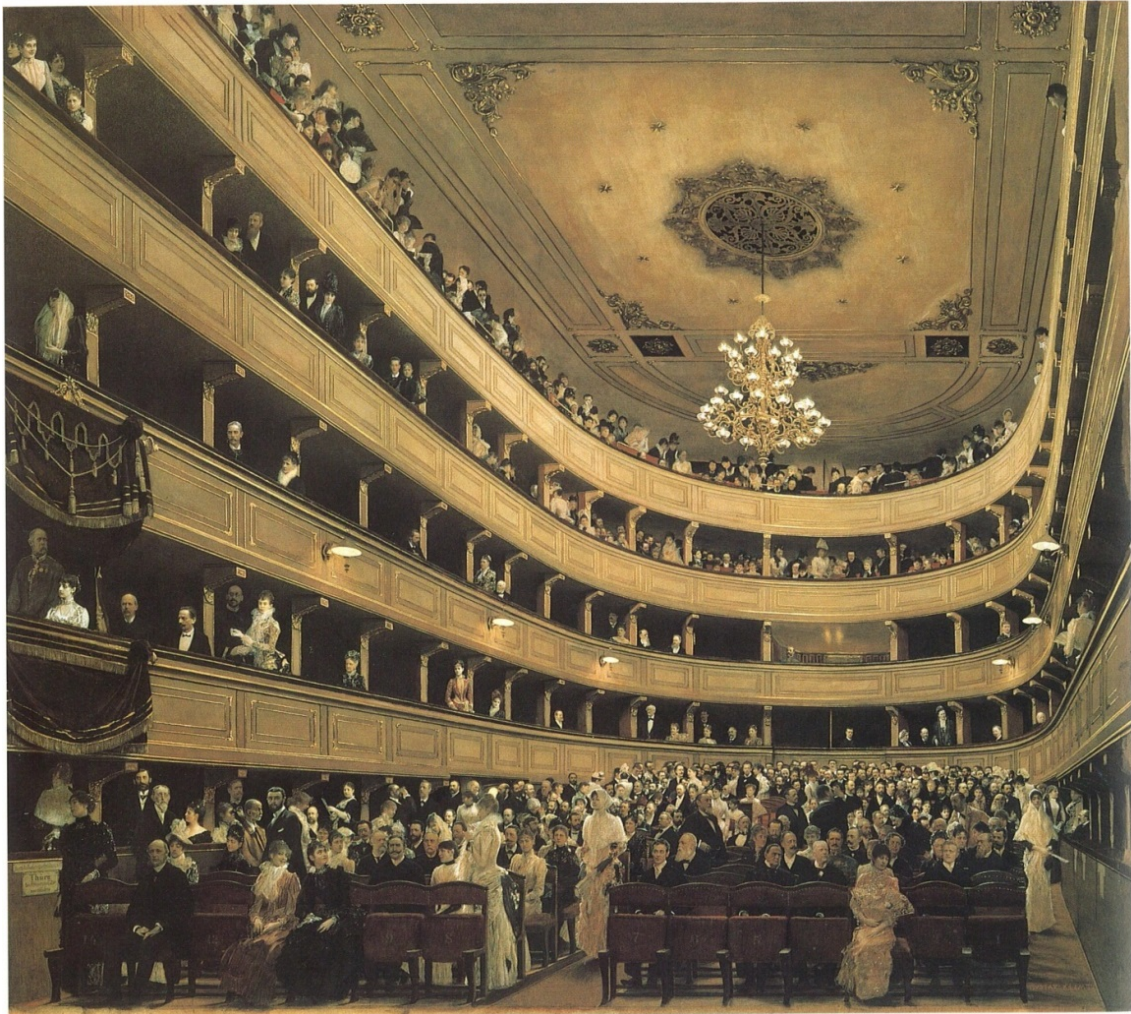


Abb. 2: Innenansicht des Alten Burgtheaters

2.3 Das neue Haus am Ring (1888 bis 1976)

Am 14. Oktober 1888 siedelte das Burgtheater-Ensemble in das neuerbaute Haus am Ring.⁵⁸ Mit Beethovens *Die Weihe des Hauses* versuchte man nicht nur in musikalischer Hinsicht an die ehrwürdige Tradition des Vorgängers am Michaelerplatz anzuknüpfen. Das neue Haus am Ring beeindruckte sowohl die Wiener als auch die dort arbeitenden Künstler durch die kunstvoll ausgestatteten Vestibüle sowie die Ehrengalerie der Schauspieler. „Als erster elektrisch beleuchteter Monumentalbau erregte das Gebäude beachtliches Aufsehen – wenngleich bühnentechnische und

⁵⁸ Vgl. Epilog der letzten Vorstellung im Alten Burgtheater am Michaelerplatz von Alfred Freiherr von Berger. In: Haeussermann (1975), S. 70f.

akustische Mängel auftraten, die erst 1897 beseitigt wurden.“⁵⁹ Bis heute zählt es zu einem der größten deutschsprachigen Theaterhäuser und bietet Platz für über 1200 Zuschauer. Nicht nur das Publikum, sondern auch die Schauspieler sahen sich mit den akustischen und optischen Veränderungen konfrontiert. Die „intime Atmosphäre“ des alten, kleineren Burgtheaters konnte nicht ohne weiteres auf den repräsentativen Prunkbau übertragen werden, denn „die gewaltigen Ausmaße von Bühne und Zuschauerraum forderten eine wesentlich stärkere Akzentuierung in Tonfall und Geste, wollte der Schauspieler wie bisher ‚über die Rampe kommen‘.“⁶⁰

Der Spielplan wurde mit Stücken von Raimund (ab 1885)⁶¹ und Nestroy (nach dem Ersten Weltkrieg)⁶² erweitert, die bereits an den Vorstadtbühnen große Erfolge feierten, jedoch nicht mehr zu deren Lebzeiten im Burgtheater Einzug halten konnten. Besonders Kompositionen von Adolf und Wenzel Müller sorgten für neue musikalische Akzente durch Couplets und Quodlibets in den Werken Nestroys. Große Persönlichkeiten der Musikgeschichte wie Hugo Wolf, Erich Wolfgang Korngold, Richard Strauss oder Edvard Grieg mit seiner Musik zu *Peer Gynt* erscheinen zwar nur vereinzelt auf dem Spielplan, sind aber dennoch als besondere musikalische Ereignisse in dieser Zeit bis 1925 anzuführen.

Neben musikalischen Bühnenstücken wie dem Melodram, dem Boulevardstück oder der Operette, die sich im 18. und 19. Jahrhundert herausformten und sich großer Beliebtheit in den Vorstadttheatern erfreuten,⁶³ zeigt sich die Interdependenz von Musik- und Sprechtheater ebenso an neuen Sprechweisen und ästhetischen Sonderformen der Avantgarde um die Jahrhundertwende.⁶⁴ Einer ihrer wohl interessantesten Vertreter und bekanntesten Persönlichkeiten am Burgtheater war Josef

⁵⁹ Vgl. <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/spielstaetten/Burgtheater-Geschichte-1.at.php>. Zugriff: 22.10.2014.

⁶⁰ Haider-Pregler (1972), S. 100f.

⁶¹ Vgl. Deutschmann, Wilhelm; Wagner, Renate (1996): *Es is ewig schad'um mich. Ferdinand Raimund und Wien*. Karlsplatz: Historisches Museum der Stadt Wien (208. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), S. 65.

⁶² Vgl. Weigel, Hans (1972): *Johann Nestroy*. 2. Auflage. Velber bei Hannover: Friedrich, S. 62.

⁶³ Vgl. Sonderformen der Musik von Mozart, Beethovens Schauspielmusik zu Goethes „Egmont“, Carl Maria von Webers Schauspielmusiken mit rhythmisierte Sprechstimme. In: Schwarz-Danuser, Monika (1997): *Melodram*. 4. Schauspiel. In: Friedrich Blume und Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neubearbeitete Ausgabe. 21 Bände in zwei Teilen. Kassel: Bärenreiter (Sachteil 8/2), S. 80–82.

⁶⁴ Vgl. beispielsweise Engelbert Humperdincks rhythmisch gebundenes Melodram oder die musikalische Sprechweise bei Arnold Schönbergs Werk „Pierrot Lunaire“ zusammen mit der Schauspielerin Albertine Zehme. In: Ebenda, S. 93.

Kainz, der mit seiner speziellen Sprech- und Vortragsweise den experimentellen Theaterströmungen sowie der neuen Literatur entgegen kam:

„Kainz‘ nervöser-realistischer Sprechstil half Vortragsformen zu verdrängen, deren geschichtliche Stunde bereits geschlagen hatte. Seine wesentliche Leistung bestand in der Musikalisierung der Sprechkünste. Die Prosodie und die Dynamik des Sprechens erhielten hier eine Intensität, die sie bislang nicht besessen hatte – nicht besitzen durfte, um nicht ins singende Sprechen zu verfallen. Doch eben diese Grenze zwischen Sprechen und Singen wurde mit Kainz durchlässig, ja illusorisch.“⁶⁵

Die Art und Weise mit der Kainz seinen Figuren Leben einhauchte, die von einer leisen und monotonen bis hin zur dynamisierten Sprechmelodie mit starken Tonhöhenbewegungen reichte, suchte seinesgleichen. Allerdings war es einige Jahre später nicht mehr möglich, an diese exzentrische Sprechweise anzuknüpfen:

„Vor allem wegen seines politischen Missbrauchs durch die Nazi-Rhetorik sind wir [das Publikum. Anm. d. V.] dagegen allergisch geworden. Eine ‚sparsamere, verhaltenere [sic!] Sprechweise‘, die Züge privaten Sprechstils kultiviert, ist seit den 60er Jahren an seine Stelle getreten, im Theater wie im öffentlichen Leben.“⁶⁶

Nach den überaus schwierigen und unsicheren Jahren der Nachkriegszeit von 1918, die gleichzeitig das Ende der Monarchie in Österreich markierte und die erste Republik einläutete, war das Burgtheater ebenfalls von künstlerischen und strukturellen Krisen erschüttert worden. Trotzdem schaffte man es weiterhin, große Schauspielerpersönlichkeiten wie Raoul Aslan, Rosa Albach-Retty, Alma Seidler und Alexander Girardi für das Ensemble zu gewinnen.⁶⁷ Als weitere Spielstätte des Burgtheaters, die aufgrund ihrer geringen Größe einen weitaus intimeren Rahmen bieten sollte, wurde 1922 das Akademietheater eröffnet.⁶⁸

Die musikalische Gestaltung und Bearbeitung zahlreicher Stücke übernahm Franz Salmhofer als Erster Kapellmeister. Seine Kompositionen standen dem Burgtheater zwischen 1929 und 1945 zur Verfügung. Ab 1937 kamen bereits Kompositionen von

⁶⁵ Meyer-Kalkus (2001), S. 256.

⁶⁶ Ebenda, S. 261f.

⁶⁷ Vgl. Haider-Pregler (1972), S. 106f.

⁶⁸ Vgl. Ebenda, S. 108.

Alexander Steinbrecher hinzu, der nach Kriegsende wieder nach Wien zurückkehrte und ab 1946 die Position Salmhofers einnahm.⁶⁹ Er gehörte wohl zu den produktivsten „Lieferanten“ von Bühnen- und Unterhaltungsmusik seiner Zeit und arbeitete sogar selbst noch im hohen Alter an neuen Werken. Er dirigierte, komponierte, musizierte und schrieb Texte zu Liedern und Gesängen, die an den Wiener Theatern gefragt waren. Aber auch durch zahlreiche Bearbeitungen von Nestroys Werken entfachte er ein neues Interesse an den Stücken des Alt-Wiener Volkstheaters beim Publikum.⁷⁰ Aber auch mit Kompositionen u.a. von Hans Totzauer, Heinz Sandauer, Gottfried von Einem, Paul Angerer und Georg Kreisler wurde das musikalische Angebot des Burgtheaters erweitert.⁷¹ Die Lieder, welche die Schauspieler singen mussten, konnten so unter den erfahrenen Augen der Komponisten „auf ihren Leib geschneidert“ werden.⁷²

Nach den Schrecken des Zweiten Weltkrieges und der Zerstörung der beiden großen Häuser am Ring fand das Ensemble des Burgtheaters unter der Führung von Raoul Aslan und Josef Gielen Zuflucht im Ronacher. Franz Salmhofer verhalf unterdessen dem Ensemble der Staatsoper im Theater an der Wien zu altem Glanz. Im Herbst 1955, dem Jahr, in welchem Österreich durch den Staatsvertrag seine Unabhängigkeit wieder erlangte, konnten beide Häuser am Ring nach ihrem Wiederaufbau feierlich eröffnet werden.⁷³

Wie groß der Einfluss von Politikern und machtvollen Kritikern auf Bereiche der Kunst in Österreich sein konnte, soll in aller Kürze anhand eines Beispiels verdeutlicht werden: Aufgrund der schwierigen Zeiten des Kalten Krieges weigerten sich alle Theater in Wien mit Ausnahme des „Scala“-Theaters Anfang der 50er Jahre bis 1963, ein Stück von Bertolt Brecht auf ihren Spielplan zu setzen. Kurt Palm hat dies in seinem

⁶⁹ Vgl. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek/ Österreichische Nationalbibliothek (Hg.) (1976), S. 49.

⁷⁰ Aus dem Nachruf der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und der Österreichischen Musikdokumentation, die ihm zu Ehren eigens einen Gedenkabend 1983 organisierte, lässt sich erkennen, wie aufschlussreich eine nähere Beschäftigung mit Steinbrechers Gesamtwerk für die Österreichische bzw. Wiener Musikgeschichte wäre. Vgl. Breitner, Karin (1983): Der Bestand Alexander Steinbrecher in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. In: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und Österreichische Musikdokumentation (Hg.): Alexander Steinbrecher 1910-1982. In memoriam Alexander Steinbrecher. Donnerstag, den 17. November 1983; Hobokensaal; Ausstellung. Wien.

⁷¹ Vgl. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: Schauspielmusik im Burgtheater. In: Österreichische Nationalbibliothek (Hg.) (1976), S. 49.

⁷² Vgl. Angerer, Paul (2010): Mein musikalisches Leben - ein Capriccio. Wien: Wiener Dom-Verlag, S. 100. zitiert

⁷³ Vgl. Haider-Pregler (1972), S. 135-138.

1984 erschienenen Werk „Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich“ rückblickend analysiert.⁷⁴ Erst 1966 kam verspätet das erste Stück von Brecht und somit auch seine Theatergesänge wieder auf die Bühne des Burgtheaters.⁷⁵

Erzeugten im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert schauspielerisches Singen und prosodische Sprechkunst fruchtbare Synergien, die dem Schauspieler eine Erweiterung seines Tätigkeitsfeldes ermöglichten, wie es an einzelnen Beispielen angesprochen wurde, etablierten die Schauspieler sich zunehmend vom singenden Bühnendarsteller hin zum virtuosen Sprechkünstler.

Auch wenn Schauspieler wie Fred Liewehr oder Josef Meinrad⁷⁶ immer wieder an anderen Häusern Ausflüge in das musikalische Theater unternahmen, verlor das schauspielerische Singen am Burgtheater selbst mehr und mehr an Stellenwert im künstlerischen Arbeitsprozess, verschwand jedoch nie ganz von dessen Bühne.



Abb. 3: Das neue Haus am Ring um 1900

⁷⁴ Vgl. Palm, Kurt (1984): Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich. 2., durchges. Aufl. Wien: Löcker, S. 162f.

⁷⁵ Vgl. Dermutz/ Bachler (2005), S. 223.

⁷⁶ Vgl. Aigner, Thomas (2013): "...den Gipfel meiner schauspielerischen Darstellung erreicht.". Josef Meinrad als Mann von la Mancha, sein Abstecher ins Musicalfach. In: Julia Danielczyk und Christian Mertens (Hg.): Josef Meinrad. Der ideale Österreicher. Wien: Mandelbaum, S. 226.

3. Spielplanbetrachtung von 1976 bis 2014

Für weitere Untersuchungen wäre eine wissenschaftliche Aufarbeitung der musikalischen Geschehnisse am Burgtheater im Sinne einer Fortführung der Bestrebungen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek bis in die Gegenwart wünschenswert. Da dies bis heute leider noch nicht zufriedenstellend realisiert worden ist, soll an dieser Stelle mittels Betrachtung der Spielpläne ein thematischer Bogen gespannt werden für nachfolgende, detaillierte Untersuchungen. Hierbei interessiert vor allem, welche Stücke und Autoren auftauchen, welche Schauspieler, Leiter und für die Musik verantwortliche Personen dabei beteiligt waren, sowie Anzahl und Ort der Aufführungen.

Eine vereinheitliche, detaillierte Präsentation der Spielpläne nach 1976 wurde durch Katharina Fundulus zusammengestellt und deren Diskussion hier ermöglicht. Die 2012 erschienene Chronik des Burgtheaters umfasst u.a. neben diversen Personenregistern sämtliche Besetzungen und Aufführungen der Spielzeiten in den Direktionen (Dion) von Achim Benning, Claus Peymann und Klaus Bachler. Durch die Betrachtung und Auswertung dieser Chronik soll versucht werden, das musikalische Geschehen in den Jahren von 1976 bis 2009 anhand von Stücken und verantwortlichen Personen zu skizzieren.⁷⁷

Vorbemerkung:

Es wurden nur Stücke in der Betrachtung erfasst, in denen Namen oder Erläuterungen auftauchen, die darauf schließen lassen, dass die Inszenierung Musik beinhaltet oder davon ausgegangen werden kann, dass gesungen wurde. Gastspiele werden bei der Analyse ebenfalls ausgeschlossen, sofern sie nicht explizit erwähnt werden. Vor allem sobald ein musikalischer Leiter („ML“), ein Korrepetitor („Korr“), Dirigent („Dir“) oder eine musikalische Einstudierung („MEinst“) angegeben wird, erscheint eine nähere Betrachtung des Stückes sinnvoll. Musikalische Einrichtungen („ME“), Bearbeitungen („MB“), Arrangements („MArr“) sowie diverse andere Bezeichnungen wurden als eigene Kategorie zusammengefasst, da diese eine musikalische Mitarbeit oder

⁷⁷ Kritik: Eine vollständige Rekonstruktion kann aufgrund fehlender expliziter Werkinformationen (z. B.: „In diesem Stück hat Herr/Frau XY das Lied XY, welches von XY komponiert wurde, gesungen“) und durch Ungenauigkeiten in der Dokumentation nicht erfolgen. Daher wird versucht, anhand der verantwortlichen Personen herauszufinden, wer für die musikalische Ausführung am Burgtheater maßgeblich verantwortlich war und in diesem Zusammenhang in Erscheinung getreten ist.

Veränderung der kompositorischen Vorlage darstellen und nicht zwingend davon ausgegangen werden kann, dass hier auch gesungen wurde.⁷⁸

Folgende Abbildung soll die grafische Darstellung der Werkdaten, welche in der Chronik angegeben werden, veranschaulichen:

Erklärungen

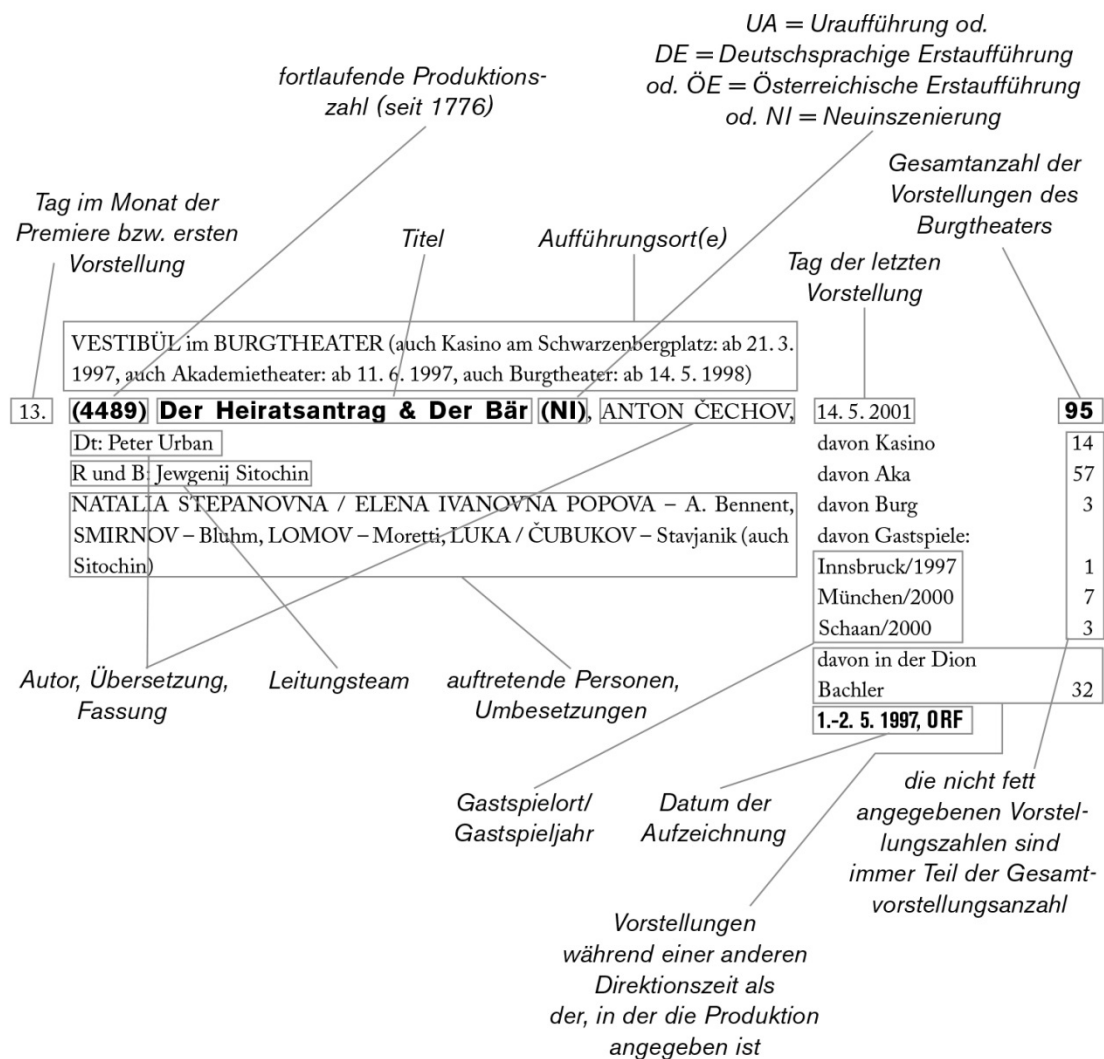


Abb. 4: Musterbeispiel

⁷⁸ Vgl. Fundulus, Katharina (2012): Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen. Wien [u.a.]: Böhlau, S. 9f.

Für die genauen Werkangaben der drei Direktionszeiten von 1976 bis 2009 wurde ausschließlich die erschienene Chronik von Katharina Fundulus verwendet, diese ist mit Angabe der jeweiligen Seitenzahl in den Werktabellen im Anhang einzusehen.⁷⁹ Namen von aufgeführten Schauspielern wurden aus dem Personenverzeichnis von auftretenden Personen entnommen, welche durch die Unterteilung in Schauspieler, Kleindarsteller etc. und Komponisten, Musikalische Leiter, Musiker etc. eine adäquate Hilfestellung bot, wenn es fraglich war, ob die Person nun als Schauspieler am Burgtheater engagiert war oder als Musiker bzw. Sänger.

Die Erfassung der Spielzeiten der Direktion unter Matthias Hartmann⁸⁰ wurde anhand der Informationen des Stückarchives der Burgtheater-Homepage bis Juni 2014 fortgeführt.⁸¹ Dieser Teil der Aufarbeitung muss aufgrund der Quellenlage anders vorgestellt werden als die vorherigen, da die Spielpläne in der Ära Hartmann noch nicht für weiterführende Betrachtungen oder für die wissenschaftliche Forschung aufbereitet wurden. Es konnte beispielsweise nur das Premierendatum angegeben werden, jedoch liegen keine Zahlen über genaue Aufführungszahlen in den einzelnen Spielstätten vor. Die Angaben beschränken sich hier auf Stückname, Autor, Ort, Spielzeit der Premiere, Verantwortliche und Besetzung. Redaktionelle Angaben über den Inhalt des Stückes und ob gesungen wurde, sind von mir weitestgehend hervorgehoben worden.

Am Ende der Betrachtung wird aufgrund des Anteils und der Gewichtung der Spielstätten in Bezug auf ihr musikalisches Geschehen von Benning bis Bachler ein „Ranking“ der am meisten aufgeführten Stücke eines Autors angegeben, in denen ein musikalischer Leiter oder eine musikalische Einstudierung erwähnt wird. Fehlt diese Angabe, z. B. bei Raimunds *Verschwender*⁸², u.a. mit Meinrad und Konradi, bleibt es fraglich, ob Kurt Werner (musikalische Einrichtung) auch die Einstudierung der Lieder vorgenommen hat. Des Weiteren sollen am Ende noch einmal alle Direktionszeiten zueinander in Bezug gesetzt werden, um herauszufinden, ob Kontinuitäten, Unterschiede oder sogar Brüche bezüglich der Spielplangestaltung zu erkennen sind. Von großem Interesse sind vor allem Autoren, welche gehäuft über alle

⁷⁹ Vgl. Anhang III: Spielpläne.

⁸⁰ Es wird hier die Zeit der Interimsdirektorin Karin Bergmann ab März 2014 ebenfalls zur Dion Hartmann zugerechnet, da sich bis Ende der Saison 13/14 keine nennenswerte Änderung der Spielplangestaltung erkennen ließ.

⁸¹ Vgl. <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/archiv/archiv.php> - Zugriff: 25.10.14.

⁸² Fundulus (2012), S. 14.

Direktionszeiten vorkommen und im Allgemeinen eine musikalische Komposition in ihren Stücken vorsehen (vornehmlich Nestroy, Raimund und Brecht).

Einige wichtige Ereignisse und Neuerungen, die vor allem das Ensemble oder die Spielstätten betreffen, wie die Ausgliederung der Bundestheater 1999, werden ergänzend im Zusammenhang der jeweiligen Direktionszeit kurz erwähnt.

3.1 Achim Benning (1976 bis 1986)

Den Anfang seiner Direktionszeit startete Benning mit zwei Wiederaufnahmen seines Vorgängers Gerhard Klingenberg: Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* unter der Leitung von Kurt Werner bildet zusammen mit Nestroys *Liebesgeschichten und Heiratssachen* unter musikalischer Leitung von Anton Gisler einen klassischen und „soliden“ Einstieg in die neue Direktionsära. Mit Raimunds *Verschwender* traten gleich zu Beginn der ersten Spielzeit auf.⁸³ Die künstlerische Leitung unter Benning wird allgemein als eine eher gemäßigte Direktionszeit angesehen, in der man sich wieder mehr auf die österreichischen bzw. deutschsprachigen Autoren und Regisseure konzentrierte, sowie allzu großes öffentliches Aufsehen oder Wagnisse weitestgehend vermeiden wollte.⁸⁴

Betrachtet man die Autoren der Werke, in denen Musik vorkam oder zu denen Musik geschrieben wurde, ergibt sich ebenfalls ein sehr „klassisches Bild“ mit großen Namen, unter denen wie die bereits erwähnten Stücke von Raimund und Nestroy auch Werke von Shakespeare, Schiller, Grillparzer, Schnitzler und ab der Spielzeit 77/78 auch Stücke von Bertolt Brecht zu finden sind. *Die Dreigroschenoper* wurde im Akademietheater aufgeführt und ging 1983 sogar auf Tournee nach Japan. Interessanterweise wird hier in der Chronik keine musikalische Einrichtung oder Bearbeitung angegeben, was darauf schließen lässt, dass hier höchstwahrscheinlich mit der Originalkomposition von Kurt Weill gearbeitet wurde. Dies ist einleuchtend, da die Tantiemen und Urheberrechte auf die Werke von Brecht und Weill nach wie vor

⁸³ Vgl. Ebenda, S. 13.

⁸⁴ Vgl. Dermutz, Klaus; Bachler, Klaus (2005): Das Burgtheater 1955-2005. Die Welt-Bühne im Wandel der Zeiten. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag, S. 225.

aufrecht sind.⁸⁵ Neben dieser Eigenproduktion der *Dreigroschenoper* holte Benning noch drei Gastspiele des DDR Berliner Ensembles in der gleichen Spielzeit an die Burg: *Galileo Galilei* (Musik von Hanns Eisler), *Herr Puntila und sein Knecht Mati* sowie *Coriolan* von Shakespeare in der Bearbeitung von Bertolt Brecht (Musik jeweils von Paul Dessau).⁸⁶

In den nachfolgenden Spielzeiten fallen vor allem *Kampl*⁸⁷ von Nestroy mit Musik von Carl Bender (ergänzt und bearbeitet von Kurt Werner) und *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*⁸⁸ von Raimund mit einer neuen Komposition von Hansgeorg Koch nach Joseph Drechsler auf.

Neben den größeren musikalischen Produktionen bekannter Autoren erscheinen immer wieder Liederabende oder Matineen, die teils vereinzelt wie *100 Jahre Nora*⁸⁹ (79/80) oder auch mehrmals auf dem Spielplan vertreten sind. Der Titel *Wenn ich in deine Augen seh: Schauspieler singen Liebeslieder*⁹⁰ erinnert an das gleichnamige Lied *Wenn ich in deine Augen seh* aus Robert Schumanns Zyklus *Dichterliebe* und verrät bereits den thematischen Schwerpunkt dieses Liederabends. Neben einer Tournee nach Ost-Berlin, Leipzig und Erfurt, stand dieser Abend insgesamt 30 Mal auf dem Spielplan des Akademietheaters. Mitgewirkt haben hier Mitglieder des Ensembles, u.a. Elisabeth Augustin, Elisabeth Orth, Erika Pluhar, Michael Heltau und Dieter Witting. Immer wieder bietet sich die Gelegenheit für Schauspieler, ihre Lieblingslieder vorzutragen, beispielsweise am „Tag der offenen Tür“⁹¹ (82/83 und 83/84) oder am „Burgtheatertag für Kinder“⁹² (85/86). Hier konnte entweder zusammen mit Kindern gesungen oder auch eigene Lieder vor dem Publikum vorgetragen werden. Aber auch zu feierlichen Anlässen wie Gala-Abenden von Neujahrsmatineen wie bspw. *Schauspieler singen ihre*

⁸⁵ Vgl. Interview mit Georg Wagner (04.7.2012), Frage 26. Vergleiche ebenso: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_64.html – Zugriff: 17.11.2014.

⁸⁶ Dies sei nur kontextuell am Rande erwähnt, da wohl ebenfalls Originalkompositionen verwendet wurden, aber in dieser Betrachtung die Gastspiele grundsätzlich nicht unter die Thematik des singenden Burgschauspielers fallen und daher hier nicht von Interesse sind.

⁸⁷ Fundulus (2012), S. 34.

⁸⁸ Ebenda, S. 43.

⁸⁹ Ebenda, S. 46.

⁹⁰ Ebenda, S. 52.

⁹¹ Ebenda, S. 71 und S. 84.

⁹² Ebenda, S. 89f.

*Lieblingslieder*⁹³ (82/83) oder am 30. Jahrestag der Wiedereröffnung 1985 haben Schauspieler ihre Lieder von Nestroy bis Brecht zum Besten gegeben.

Weitere Spielstätten wurden als „3. Raum“ bezeichnet und dem Publikum zugänglich gemacht. Die Probebühne auf dem Lusterboden des Burgtheaters wurde 1979 dem Publikum geöffnet, und zwei Jahre später folgte das ehemalige Offizierskasino am Schwarzenbergplatz.⁹⁴ Zu erwähnen ist, dass das Burgtheater bis zum Ende der Peymann-Ära über ein eigenes Bühnenorchester verfügte, welches bei der Ausgliederung der Bundestheater in eine eigene GmbH unter der Bundestheater Holding im Jahre 1999 aufgelöst bzw. umstrukturiert wurde.⁹⁵ Anfang der 80er Jahre wurde gleichfalls eine langjährige Tradition die Mitglieder des Ensembles betreffend aufgegeben:

„Das sogenannte Vorhangverbot war ein ungeschriebenes Gesetz, das fast 200 Jahre eingehalten wurde. Es geht auf eine polizeiliche Theaterordnung vom 19. August 1798 zurück, die vorschrieb, dass sich vor dem Vorhang nur Gäste und Debütanten, aber keine Ensemblemitglieder verbeugen durften. Der Grund war das hohe Ansehen der Schauspieler. Sie galten als ‚Schauspieler Seiner Majestät‘, und als solche wäre es für sie nicht statthaft gewesen, sich vor dem gemeinen Volk zu verbeugen.“⁹⁶

Aber auch die sogenannte „Zehnjahresklausel“ kam am Ende der Ära Benning noch zu Fall. Diese ging auf einen Erlass von 1927 zurück, der es unmöglich machte, ein Ensemblemitglied, das zehn Jahre Mitglied des Burgtheaters war, unbegründet zu entlassen.⁹⁷

⁹³ Ebenda, S. 90.

⁹⁴ Vgl. Ebenda, S. 42 und S. 58.

⁹⁵ Vgl. Georg Wagner (2012), Frage 46.

⁹⁶ Fundulus (2012), S. 78.

⁹⁷ Vgl. Ebenda, S. 99.

3.2 Claus Peymann (1986 bis 1999)

Peymann beginnt seine Arbeit in musikalischer Hinsicht ebenfalls mit Wiederaufnahmen aus der Vorgänger-Direktion oder aus dem Schauspielhaus Bochum. Vor allem Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* oder *Die Mutter* sowie Nestroys *Lumpazivagabundus* oder *Das liederliche Kleeblatt* stehen von Beginn an auf dem Spielplan des Burgtheaters.⁹⁸ Besonders Brecht ist häufiger in Burg- und Akademietheater vertreten. In gesanglicher Hinsicht fallen jetzt anstelle einzelner Liederabende von Schauspielern, in denen sie ihre Lieblingsstücke zum Besten geben konnten, ganze Stücke auf, in denen gesungen wurde, wie z.B. in *Ah ... ça ira! oder Die Schritte der Menschheit sind langsam*⁹⁹ (88/89) oder auch ganze Konzerte von einzelnen Schauspielern. Erika Pluhar tritt zusammen mit dem Musiker Almeida im Burgtheater mehrmals solistisch auf, u.a. singt sie 1987 ihr zweihundertstes Konzert an der Burg oder interpretiert Wiener Lieder.¹⁰⁰ Anne Bennent tritt mit *Pour Maman*¹⁰¹ (89/90) im wesentlich intimeren Rahmen des Akademietheaters vor das Publikum. Maria Happel tut es ihr gleich und begleitet sich beispielsweise bei einer Lesung im Akademietheater am Klavier in „Die Klavierspielerin“¹⁰² (93/94) selbst. Außerdem gestaltet sie einen Chanson-Abend nach Edith Piaf (94/95).¹⁰³ Michael Heltau tritt nur mehr bei der Gala- und Benefizveranstaltung für Rumänien (89/90) gesanglich in den Vordergrund.¹⁰⁴ Ansonsten wird er bei *Statt zu singen*¹⁰⁵ (88/89) erwähnt, wobei hier eine musikalische Komponente bereits fehlt und er nur Lieder, Gedichte etc. sprach.¹⁰⁶ Aber auch für die Erdbebenopfer in Armenien setzte man sich helfend im Rahmen einer Benefizveranstaltung ein, in welcher die Schauspieler Lieder und Texte hören ließen (88/89).¹⁰⁷ Weiterhin findet sich immer wieder Neuinszenierungen Nestroy'scher Stücke auf dem Spielplan des Burgtheaters, wobei man hier hauptsächlich auf bekannte Werke zurückgriff, die in der Vorgänger-Direktion bereits auf dem Spielplan standen.

⁹⁸ Vgl. Ebenda, S. 107f.

⁹⁹ Ebenda, S. 133.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 216ff.

¹⁰¹ Ebenda, S. 138.

¹⁰² Ebenda, S. 174.

¹⁰³ Vgl. Ebenda, S. 188.

¹⁰⁴ Vgl. Ebenda, S. 140.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 127.

¹⁰⁶ Die Auftritte und Konzerte von Gastsängern wie der Travestiekunstfigur Georgette Dee oder Gerhard Polt mit den „Biermösl-Blosn“ (bspw. 88/89) bleiben von der Betrachtung ausgeschlossen.

¹⁰⁷ Vgl. Fundulus (2012), S. 134.

Die Hälfte der insgesamt acht Stücke wurde von Achim Benning neu inszeniert.¹⁰⁸ Klaus Dermutz rechnet mit den Nestroy-Inszenierungen an der Burg wie folgt ab: „Was nach 1955 in den Inszenierungen der Stücke von Johann Nestroy passiert ist, lässt sich nur unter dem Aspekt der völligen Entschärfung politischer Inhalte und einer monströsen Verharmlosung Nestroys Anarchie verstehen.“¹⁰⁹ Eine „Entstaubung“ der tradierten Inszenierungsweisen sieht er erst am Ende der Peymann-Ära in *Krähwinkelfreiheit* (Titelzusatz: „Karambolage nach Nestroy“ in der Fassung von Thomas Martin und unter der Regie von Frank Castorf)¹¹⁰: „Für Castorf erinnert Nestroy an Punk, an einen jähren sinnlichen und sehr musikalischen Aufbruch, der in Verbindung mit dem rasanten Leben in Quentin Tarantinos Filmen steht.“¹¹¹

Neben diesen größeren Produktionen an der Burg sind auch wieder eigene Zusammenstellungen von Nestroy-Liedern und Texten zu finden: Im Oktober 1990 wurde durch Elisabeth Augustin auf dem Lusterboden *Über die Mädlarie* realisiert, welches etwas später sogar ins Akademietheater abwanderte.¹¹² Robert Meyer trug mehrmals Monologe und Couplets von Nestroy in *Wenn alle Stricke reißen, häng‘ i mi auf*¹¹³ (93/94) im Burgtheater solistisch vor. Begleitet wurde er dabei von Georg Wagner.

Wenn man sich bei Nestroy auf eher bekannte Werke und Regisseure stütze, ging man bei anderen Autoren neue Wege. Brechts *Kaukasischer Kreidekreis* stand ab Dezember 1993 dem Burgtheaterpublikum unter der Regie von Ruth Berghaus zur Verfügung und sticht vor allem durch die Größe der Besetzung hervor, in der u.a. verschiedene Chöre zusammengefügt wurden.¹¹⁴ Die Stücke von Brecht kommen von den Aufführungszahlen her zwar nicht an jene Nestroys heran, jedoch übertreffen sie an Anzahl und Häufigkeit der musikalischen Einstudierung bzw. Leitung alle anderen Autoren. Wenn zuvor unter Benning Nestroy an erster Stelle stand und Brecht bei zwei von vier Werken mit Gastspielen anderer Ensembles vertreten war, wird bei Peymann

¹⁰⁸ Vgl. Ebenda, S. 117, 132, 174, 203.

¹⁰⁹ Dermutz/ Bachler (2005), S. 216.

¹¹⁰ Vgl. Fundulus (2012), S. 220.

¹¹¹ Dermutz/ Bachler (2005), S. 217.

¹¹² Vgl. Fundulus (2012), S. 146.

¹¹³ Ebenda, S. 175.

¹¹⁴ Vgl. Ebenda, S. 175.

neben Nestroy und Raimund der musikalische Fokus nun eindeutig zu Gunsten Brechts verschoben.¹¹⁵

Vereinzelt finden sich kleine und große musikalische Höhepunkte wie Koproduktionen mit den Wiener Festwochen, die für eine abwechslungsreichere Spielplangestaltung sorgten. Allerdings bleibt fraglich, ob gesungene Partien von professionellen Sängern besetzt wurden oder von Burgschauspielern.¹¹⁶ Mit Jacques Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt*¹¹⁷ (95/96) hat man sich sogar gänzlich in ein anderes Genre gewagt (mit Robert Meyer und Stella Fürst als Protagonisten). Einar Schleef schuf mit Elfriede Jelineks *Sportstück*¹¹⁸ im Jänner 1998 ein sechsstündiges Werk (Kurzfassung), welches mit über 100 Darstellern an der Burg uraufgeführt wurde. In diesem Mammutprojekt zog man alle Register der szenischen und musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten.¹¹⁹ Mit *Ein Golem in Bayreuth*¹²⁰ (98/99) setzte Schleef noch einen letzten musikalischen Höhepunkt in der Ära Peymann.

Im April 1988 wurde das Vestibül als neue Spielstätte mit *Anna und Anna* von Hilde Spiel eröffnet.¹²¹ Fünf Jahre später erhält das Burgtheater eine neue Probebühne im Arsenal mit Werkstätten und verschiedenen Proberäumen. Das Eröffnungsfest wird musikalisch vom Ensemble und Musikern des Burgtheaters gestaltet, u.a. findet sich auf dem Programmplan Franz Schuberts und Wilhelm Müllers *Frühlingstraum*.¹²² Gegen Ende der Peymann-Ära wurden Pläne zur Ausgliederung der Bundestheater und der Werkstätten in selbstständige, eigenverantwortliche Dienstleistungsbetriebe bekannt, die 1999 in Kraft treten sollten. Der Staat Österreich blieb weiterhin alleiniger Eigentümer dieser Betriebe.¹²³

¹¹⁵ Den Löwenanteil der Aufführungen mit musikalischer Komponente machen zwar Aufführungen von Shakespeare aus (insgesamt 488 Aufführen im Burg- und Akademietheater), jedoch fehlt hier gänzlich die Angabe eines musikalischen Leiters oder einer musikalischen Einstudierung. Unter Benning wurden die Stücke von Shakespeare nach jenen von Nestroy ebenfalls am häufigsten aufgeführt, aber auch hier nur zwei Mal unter Angabe eines musikalischen Leiters.

¹¹⁶ Vgl. Fundulus (2012), S. 180: „Peer Gynt“ von Edvard Grieg; „Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär“ von Ferdinand Raimund, S. 198; „la vie parisienne/ Pariser Leben“ von Jacques Offenbach, S. 219.

¹¹⁷ Ebenda, S. 199.

¹¹⁸ Ebenda, S. 214.

¹¹⁹ Vgl. <http://www.welt.de/print-welt/article598208/Meine-Worte-sind-deine-Hiebe.html> - Zugriff: 20.11.14.

¹²⁰ Fundulus (2012), S. 228.

¹²¹ Vgl. Ebenda, S. 122.

¹²² Ebenda, S. 173.

¹²³ Vgl. Ebenda, S. 210f.

Über Peymann und seine Direktion wurde in der Presse viel berichtet, da er mit seinen Produktionen und Aussagen immer wieder in der Öffentlichkeit „provozierte“. Erwähnenswert ist Thomas Bernhards Anti-Österreich-Drama *Heldenplatz* von 1988, das zum 100. Jubiläumsjahr des Burgtheaters am Ring enormes mediales und politisches Aufsehen erregte.¹²⁴ Das Hauptaugenmerk in Bezug auf musikalische Einlagen nahm jedoch Brechts Werke ein, wie die Grafik am Ende des Kapitels noch einmal verdeutlichen soll.

3.3 Klaus Bachler (1999 bis 2009)

Nachdem er von 1991 bis 1996 Intendant der Wiener Festwochen und danach drei Jahre als künstlerischer Leiter an der Volksoper war, übernahm Bachler im September 1999 die Geschäfte als künstlerischer Leiter und erster Geschäftsführer der neu gegründeten Burgtheater GmbH. Für Bachler, der eine musikalische Kindheit verbrachte,¹²⁵ war es klar, dass er den Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit mehr auf die künstlerischen Produktionen legen wollte. Neue und international gefragte Regisseure sollten wieder mehr Platz auf dem Spielplan bekommen.¹²⁶ Aufgrund der fehlenden Angaben eines musikalischen Leiters oder einer musikalischen Einstudierung bei den Werken von Nestroy beispielsweise, welche jedoch überraschend an anderer Stelle zu finden sind (u.a. bei *Bakchen*¹²⁷ von Euripides/ Raoul Schrott oder *Cyrano von Bergerac*¹²⁸ von Edmond Rostand, jeweils 99/00), kann nur mehr gemutmaßt werden, wo gesungen wurde und wo nicht.

Robert Meyer erschien zuvor oft solistisch bei Nestroy-Inszenierungen, was wiederum bei *Häuptling Abendwind*¹²⁹ erneut der Fall ist, zur Musik von Jacques Offenbach und musikalisch unterstützt von Georg Wagner bzw. Kurt Gold. Neben Konzerten von Erika Pluhar, Anne Bennent in *Pour Maman*¹³⁰ oder Michael Heltau¹³¹, die zuvor schon unter Peymann solistisch auftraten, finden sich nunmehr vermehrt Lesungen, die musikalisch

¹²⁴ Vgl. Bader, Karl (2001): Die Rolle der Theaterkritik in der Ära Peymann am Wiener Burgtheater am Beispiel ausgewählter österreichischer Printmedien. Dissertation. Universität Wien, S. 124-149.

¹²⁵ Vgl. Dermutz/ Bachler (2005), S. 11.

¹²⁶ Vgl. Ebenda, S. 34f.

¹²⁷ Fundulus (2012), S. 232.

¹²⁸ Ebenda, S. 236.

¹²⁹ Ebenda, S. 232.

¹³⁰ Ebenda, S. 244.

¹³¹ Vgl. Ebenda, S. 340 und 357.

untermalt wurden, sowie CD-Präsentationen und sogenannte „Clubblings“¹³², welche hauptsächlich im Kasino am Schwarzenbergplatz stattfanden. In *Glaube Liebe Alkohol*¹³³ von Kurt Palm lässt sich wiederum herauslesen, dass hier nun zum ersten Mal wieder und auch nur für einen Abend das Ensemble singend auf der Burgtheaterbühne stand.¹³⁴

Die zusätzlichen Bezeichnungen in den Werkangaben geben nun zusammen mit den Besetzungen mehr Aufschluss über das musikalische Geschehen, wie es zum Beispiel bei *Bar Buñuel*¹³⁵ im Kasino mit Geschichten, *Gedichte, Gespräche, Lieder und Filme von Luis Buñuel, Federico García Lorca, José Pierre*¹³⁶ oder in *Pompes Funèbres, letzte Lieder*¹³⁷ von Franz Wittenbrink (Regie und musikalische Leitung) der Fall ist. Hier werden u.a. Hermann Scheidleder, Stefanie Dvorak, Kirsten Dene und Heinz Zuber als Mitwirkende genannt. Auch bei Stücken von Nestroy wird nur mehr durch die zusätzliche Angabe „M[usik] und Liedtexte: Otmar Klein, Couplet-Zusatzstrophen: Robert Meyer“¹³⁸ klar, dass hier gesungen wurde, obwohl ein musikalischer Leiter oder eine musikalische Einstudierung nicht explizit angegeben wird.

Wenn bei einschlägigen Stücken wie jenen von Nestroy auf hinweisende Angaben zum Teil verzichtet wurde, fallen vereinzelt wiederum Produktionen wie Paul Burkhardts *Das Feuerwerk*¹³⁹ (02/03) auf, in denen gleich mehrere Namen genannt werden, die für die musikalische Einstudierung oder für die Gesangstexte verantwortlich waren.¹⁴⁰ Bei anderen Aufführungen wiederum lässt sich dies nur vermuten, wie zum Beispiel bei *Pierrot. Ein theatralisches Konzert*¹⁴¹, in welchem die Autoren Arnold Schönberg und Hanns Eisler genannt werden und Sylvie Rohrer als Solistin auftrat.

Überhaupt nimmt das musikalische Geschehen unter Bachler auffallend zu, sowohl bei Repertoirestücken (mit laufenden Aufführungsziffern) als auch bei einzelnen Abenden,

¹³² Bspw. Kruder und Dorfmeister. Vgl. Ebenda, S. 234.

¹³³ Ebenda, S. 237.

¹³⁴ Vgl. Ebenda.

¹³⁵ Ebenda, S. 240.

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Ebenda, S. 241.

¹³⁸ Ebenda, S. 243.

¹³⁹ Ebenda, S. 276.

¹⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 276f.

¹⁴¹ Ebenda, S. 336.

Matineen und sonstigen Veranstaltungen (ohne laufende Nummer) kommt immer öfter eine musikalische Komponente hinzu.¹⁴²

Wie dem Autor zugetragen wurde, wurden Schauspielerinnen und Schauspieler des Ensembles in der von Karin Bergmann 2002 gegründeten Reihe *Spieltriebe* im Kasino oftmals musikalisch und gesanglich gefordert.¹⁴³ Ab 2005 erscheint zusätzlich noch eine neue Reihe im Kasino mit dem sogenannten „Gefahr-Bar“-Team Philipp Hauß, Philipp Hochmair und Hermann Scheidleder und mit dem zusätzlichen Titel „Improvisationen und Musik“¹⁴⁴.

Vereinzelt erscheinen nur mehr „Klassiker des schauspielerischen Singens“, beispielsweise *Der Verschwender* „Original-Zaubermärchen in 3 Aufzügen“¹⁴⁵ von Ferdinand Raimund mit Musik von Konradin Kreutzer oder interessante Bearbeitungen wie *Tannhäuser in 80 Minuten* nach Richard Wagner in einer parodistischen Bearbeitung von Johann Nestroy und Carl Binder unter der Leitung von Robert Meyer, der dazu selbst noch als Protagonist auftrat.¹⁴⁶

Eine Ausnahme-Erscheinung stellt 2006 die Koproduktion von Mozarts *Entführung aus dem Serail*¹⁴⁷ mit der Wiener Staatsoper anlässlich des Mozart-Jahres dar, in der Nicholas Ofczarek als Bassa Selim (Sprechrolle) auftritt.

Wenngleich so eindrucksvolle, jedoch vereinzelte Großprojekte wie Schlingensiefs *Mea Culpa, Eine ReadyMadeOper*¹⁴⁸ (08/09) eine Vielzahl von Akteuren, Technikern, Musikern und Sängern erforderten, fehlen in der Direktion Bachler vor allem Stücke von Bertolt Brecht zur Gänze.¹⁴⁹

¹⁴² Laufende Nummern insgesamt in Dion Bachler mit musikalischer Komponente: 203 und Sonstige Veranstaltungen: 133. Im Vergleich dazu bei Peymann: 169 bzw. 76 und Benning: 132 bzw. 39.

¹⁴³ Vgl. Interview mit Hannes Marek (25.09.2014), Frage 4. Vergleiche auch Fundulus (2012), S. 283: „Erlkönigs Erdbeermund, Balladen und Bänkelsang“, 03/04.

¹⁴⁴ Vgl. Fundulus (2012), S. 305.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 307.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 314.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 320.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 363.

¹⁴⁹ Bis auf die Lesung bzw. das Konzert „Ohne Grund nicht zu denken“ (08/09) mit Udo Samel erscheint kein Gastspiel und keine Eigenproduktion von Bertolt Brecht in der Dion Bachler. Vgl. Ebenda, S. 354.

3.4 Matthias Hartmann (2009 bis 2014)

Das musikalische Geschehen in der Direktionszeit von Matthias Hartmann lässt sich anhand des Archives der Burgtheater-Homepage nur schwer erschließen, da viele wichtige Angaben unter „Musik“ zusammengefasst oder gänzlich weggelassen wurden. Nur vereinzelt tritt ein musikalischer Leiter auf, und nur Tscho Theissing wird zwei Mal für die musikalische Einstudierung angegeben (beide Male wenn Michael Heltau singt). So erscheint zuerst Birgit Minichmayr in *Struwwelpeter*¹⁵⁰ als musikalische Neuerscheinung auf dem Spielplan des Burgtheaters. Ihre Lieder sind als Hörbeispiele auf der Homepage zu finden und wurden ebenso als CD mit dem Programmheft zusammen verkauft.¹⁵¹ Sie interpretiert unter der musikalischen Leitung von Lieven Brunckhorst eigene Lieder für dieses Kindermärchen. Aber auch andere Schauspieler wie Karlheinz Hackl und Heinz Marecek erscheinen in eigenen Nummern und singen beispielsweise im Rahmen eines Kabarettprogrammes.¹⁵² Bei *Harmonia Caelestis*¹⁵³ (09/10) im Kasino, das als Musiktheaterstück nach Péter Esterházy angegeben wird, werden vor allem auswärtige Personen (wie Yelena Kuljic) als Sänger genannt, jedoch keine Burgschauspieler. Tilo Nest erscheint hingegen als festes Ensemblemitglied, z.B. einmal zusammen mit Hanno Friedrich und Alexander Paeffgen bei dem Cover-Männertrio in *ABBA jetzt!*¹⁵⁴ im Akademietheater. In der darauffolgenden Spielzeit singt und begleitet er sich zum ersten Mal selbst am Klavier im Vestibül.¹⁵⁵

Mit der Reihe *Burg in Concert* wird das Burgtheater für außenstehende Künstler, aber auch manchmal für Mitglieder des Ensembles zur Konzertbühne.¹⁵⁶ Vor allem beim

¹⁵⁰

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=1393776 – Zugriff: 23.11.14.

¹⁵¹ Vgl. Ebenda.

¹⁵² Vgl.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=1065792 – Zugriff: 23.11.14.

¹⁵³

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=960336023 – Zugriff: 23.11.14.

¹⁵⁴

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=961254676 – Zugriff: 23.11.14.

¹⁵⁵ Vgl.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=1248163 – Zugriff: 23.11.14.

¹⁵⁶ Vgl. <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/premierer/Burg-in-Concert1.at.php> - Zugriff: 23.11.14.

Eröffnungskonzert der Spielzeit 11/12 treten Lucas Gregorowicz, Johannes Krisch, Dörte Lyssewski und Maria Happel in einem Rockkonzert vor dem Burgtheater-Publikum auf.¹⁵⁷ Ein Zusammenspiel von Musik, Gesang und Shakespeare Sonetten stellt *Fool of Love*¹⁵⁸ dar, in dem die Band „Franui“ zusammen mit Karsten Riedel einen Mix aus Pop- und Volksmusik im Burgtheater zum Besten gab. Aber auch Ensemblemitglieder begleiteten singend die Musiker. Wieder erscheinen Krisch, Lyssewski und Nest in der Besetzung und dieses Mal zusammen mit Nicholas Ofczarek und Sunnyi Melles.

Es scheint, dass fast jedes musikalische Genre, von folkloristischer Musik über Rock- und Pop bis hin zum Chansongesang abgedeckt wird. In *Über d'Häusa. Ein zeitgenössischer Wiener Liederabend*¹⁵⁹ wird von Elisabeth Augustin im Vestibül für sechs Schauspieler und Schauspielerinnen ein musikalisches Potpourri zusammengestellt, wohingegen bei *Spatz und Engel*¹⁶⁰ Maria Happel und Sona MacDonald als Diseusen mit Liedern von Edith Piaf und Marlene Dietrich vor das Burgtheaterpublikum treten. Von Brecht stehen zwei Stücke nun wieder auf dem Spielplan des Burgtheaters, wobei in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*¹⁶¹ (10/11) nur ein Sprechchor auftritt und keine Lieder verzeichnet sind. Bei *Mutter Courage und ihre Kinder*¹⁶² (13/14) hingegen wird nach der Bearbeitung der Musik von Paul Dessau auch wieder gesungen. Unter anderem erscheinen hier erneut Maria Happel, Tilo Nest und Hermann Scheidleder in der Besetzung.

¹⁵⁷ Vgl.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=1278717 – Zugriff: 23.11.14.

¹⁵⁸

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=963131793 – Zugriff: 23.11.14.

¹⁵⁹

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=963670165#detail_dates – Zugriff: 23.11.14.

¹⁶⁰

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=963593665#detail_dates – Zugriff: 23.11.14.

¹⁶¹

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=1241058 – Zugriff: 23.11.14.

¹⁶²

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=963590654#detail_dates – Zugriff: 23.11.14.

Seit Anfang der Hartmann-Ära wird, wie zuvor in Bochum und Zürich auch, am Burgtheater die Möglichkeit für zwölf junge interessierte Menschen, etwas „Theaterluft“ zu schnuppern, geboten. Hartmanns Schwester Annette leitet zusammen mit ihrem Mann Peter Raffalt das Theaterjahr an der Burg.¹⁶³ Die Jungschauspieler treten als „Junge Burg“ im Programm des Burgtheaters oftmals mit kleineren, ungewöhnlichen Produktionen im Vestibül auf, wie zum Beispiel bei Helge Schneiders *Mendy – Das Wusical*.¹⁶⁴

Insgesamt wirkt der Spielplan in der relativ kurzen Direktionsära von Hartmann sehr vielfältig. Neben Klassikern wie Nestroy wurde Brecht wieder neuinszeniert.¹⁶⁵ Musikalisch werden vom Kindermärchen hin zu Rock- und Popproduktionen auch folkloristische Liederabende sowie Chansons angeboten.

3.5 Zusammenfassung

Nachfolgend wird anhand der Aufführungszahlen der Chronik des Burgtheaters das musikalische Gesamtgeschehen dargestellt (ohne fremde oder eigene Gastspiele, mit allen laufenden und nichtlaufenden Nummern):

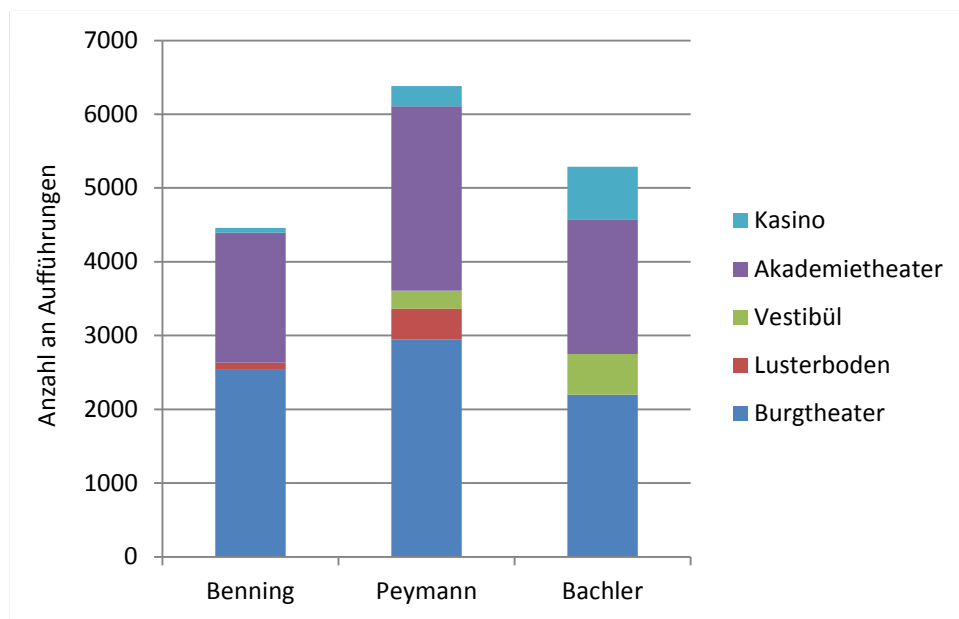
Spielstätte Direktion	Burgtheater	Lusterboden	Vestibül	Akademietheater	Kasino	GESAMT
Benning	2547	85	–	1761	66	4459
Peymann	2950	417	244	2497	275	6383
Bachler	2200	–	555	1817	720	5292

¹⁶³ Vgl. Franke, Verena: Die Bretter, die eine Lehre bedeuten. 15.10.2009. Online abrufbar unter: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/68722_Die-Bretter-die-eine-Lehre-bedeuten.html - Zugriff: 23.11.14.

¹⁶⁴ Vgl. http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=963240240 – Zugriff: 23.11.14.

¹⁶⁵ Im Vergleich zu seinen Vorgängern war Hartmann nur etwa fünf Jahre Direktor am Burgtheater.

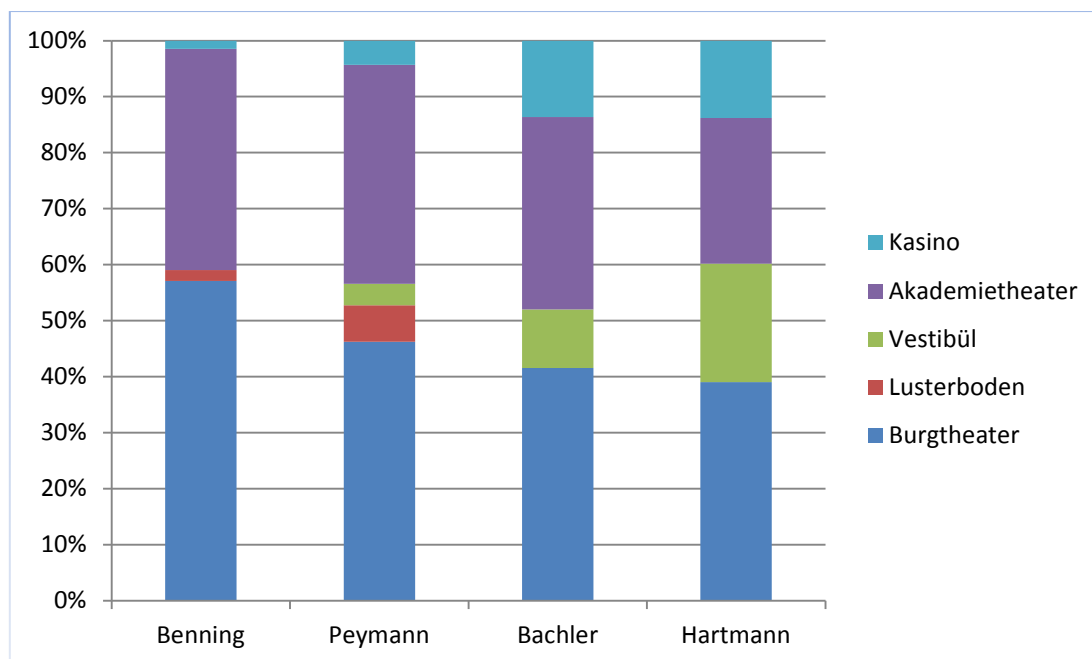
Peymanns dreizehnjährige Direktionszeit weist wie zu erwarten die meisten Aufführungen mit musikalischer Komponente auf. Unter ihm wurden alle Räumlichkeiten als Spielstätten genutzt, wobei sich die Anzahl der Aufführungen in Vestibül und Kasino in etwa die Waage halten. Das Akademietheater holte im Vergleich zu Benning stark auf und lag nur mehr mit etwa 500 Aufführungen hinter dem Burgtheater. Die Gesamtverteilung des musikalischen Geschehens (Anzahl an Aufführungen) an den Spielstätten wird durch nachstehende Grafik verdeutlicht:



Unter Bachler wurden Burg- und Akademietheater beinahe gleichwertig als musikalische Spielstätten genutzt, ebenso wie das Vestibül und das Kasino beinahe gleichauf liegen.¹⁶⁶ Bei Benning ergibt sich aus dem relativ späten Eröffnen des Lusterbodens und des Kasinos der verschwindend geringe Anteil, welchen diese beiden Spielstätten ausmachen.

Nimmt man die Anzahl der Nennungen von Spielstätten bei Hartmann als Richtwert und setzt sie mit den prozentualen Anteilen des gesamten musikalischen Geschehens seiner Vorgänger in Bezug, ergibt sich ein relativ klares Bild:

¹⁶⁶ Die wenigen Ausnahmen, bei welchen auf der Probebühne im Arsenal „Letzter Aufruf“ von Albert Ostermaier aufgeführt wurde, können bei der Betrachtung vernachlässigt werden. Vgl. Fundulus (2012), S. 266.



Dabei werden bei Hartmann 48 Mal das Burgtheater als Aufführungsort angegeben, 26 Mal das Vestibül, 32 Mal das Akademietheater und 17 Mal das Kasino. Die Darstellung der Verteilung bei Hartmann kann natürlich nur einen Trend aufzeigen, da sie nicht auf absoluten Aufführungszahlen basiert.

Die am häufigsten gespielten Autoren pro Direktionszeit:

Direktion Autor	Benning	Peymann	Bachler	Hartmann
Nestroy	469 (B: 452, A: 17)	416 (B: 341, L: 41, A: 34)	290 (B: 264, A: 26)	2 Nennungen
Shakespeare	232 (B:232)	488 (B: 393, A: 95)	391 (B: 297, V: 4, A: 37, K: 53)	8 Nennungen
Raimund	143 (B: 143)	113 (B: 36, A: 77)	24 (B:24)	1 Nennung
Brecht	114 (B: 22, A: 92)	351 (B: 137, A: 214)	1 (A: 1)	2 Nennungen

Die Zahlen in Klammer zeigen die Aufführungszahlen in den Spielstätten an. Die fett markierten Zahlen geben die am häufigsten aufgeführten Stücke eines Autors in einer Direktionszeit wieder. Bei Hartmann wird nur die Häufigkeit der Autorennennungen berücksichtigt. Es wurden dabei jene vier Autoren betrachtet, welche in allen drei Direktionszeiten erscheinen und bei welchen auch am häufigsten ein musikalischer Leiter (oder eine gleichwertige Position wie Dirigenten) angegeben wird. Zu erkennen ist hierbei die starke Präsenz von Shakespeare-Werken bei Peymann, Bachler und

Hartmann. Allerdings wird nur selten ein musikalischer Leiter angegeben, weshalb nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden kann, dass hier auch gesungen wurde. Bei Benning werden vor allem Nestroy-Stücke gespielt; bei Peymann etwas weniger, Nestroy ist aber trotzdem immer noch sehr präsent vertreten. Unter Bachler nimmt Nestroy bereits einen geringeren Anteil an den Aufführungszahlen ein. Brecht wird unter Peymann am häufigsten aufgeführt, wobei auch hier wie bei Benning der größte Teil im Akademietheater stattfindet. Bei Bachler verschwindet Brecht nahezu ganz aus dem Spielplan, auch Raimunds Stücke treten nur mehr zu einem geringen Anteil auf (nur eine Inszenierung von *Der Verschwender*). Benning und Peymann führen die Stücke von Raimund zwar nur zu einem kleinen Anteil im Repertoire fort, sie sind aber dennoch relativ konstant vertreten. Die nachfolgende Tabelle soll noch einmal zur Überprüfung der bisherigen Einschätzung dienen.

Wie bereits anhand der Aufführungszahlen zu sehen ist, erkennt man auch an der Häufigkeit der Stückpremierer der angeführten Autoren eine gewisse Regelmäßigkeit. Nur Brecht fällt in der Direktionszeit Bachler nahezu ganz weg, während hingegen bei Inszenierungen von Franz Wittenbrink am häufigsten ein musikalischer Leiter genannt wird.¹⁶⁷ Erst unter Hartmann wird mit *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* und *Mutter Courage und ihre Kinder* auch wieder Brecht gespielt.

Häufigkeit der Premieren eines Autors in einer Direktionszeit

Direktion Autor	Benning	Peymann	Bachler	Hartmann
Nestroy	10 (9 ML, 4 MEinst)	8 (6 ML, 1 MEinst)	10 (0 ML, 0 MEinst)	2 (0 ML, 0 MEinst)
Shakespeare	2 (2 ML)	9 (0 ML, 0 MEinst)	14 (2 ML)	8 (1 ML, 0 MEinst)
Raimund	2 (2 ML)	3 (3 ML, 1 MEinst)	1 (1 ML)	1 (0 ML, 0 MEinst)
Brecht	2 (ML)	10 (7 ML, 4 MEinst)	1 (0 ML, 0 MEinst)	2 (1 ML)

Insgesamt lässt sich erkennen, dass Nestroy und Shakespeare einen großen und festen Bestandteil der Stücke am Burgtheater ausmachen. Beide sind durchgehend in allen vier Direktionszeiten vertreten, gefolgt von Werken von Brecht und Raimund. Unter Bachler werden vorwiegend andere Autoren genannt, die musikalisch mehr in den Vordergrund treten.

¹⁶⁷ Wittenbrink wird als Autor, Regisseur und musikalischer Leiter in seinen drei Produktionen genannt. Dies ist in allen Spielplänen ein einmaliges Vorkommnis.

Es hat sich gezeigt, dass das musikalische Angebot in Hinblick auf das schauspielerische Singen über die Jahre hinweg eine stete Veränderung erfahren hat, die mitunter abhängig von der Direktionszeit erscheinen. Wo anfangs oftmals kleine Liederabende mit Nummern von Nestroy bis Brecht von den Schauspielern des Ensembles veranstaltet wurden, kommen bei Peymann bereits vermehrt einzelne solistische Konzerte auf, die u.a. Schlager und Chansons beinhalten. In der Bachler-Ära liest man daneben mehr zeitgemäße Stilrichtungen von Rock und Pop bis Jazz aus den Spielplänen heraus, während bei Hartmann eine „ausgewogenere“ Mischung aus allen vorangegangenen Stilrichtungen vorherrscht. Das musikalische Geschehen verlagert sich über die Direktionszeiten hinweg mehr auf die kleinen Bühnen: zum Vestibül (siehe „Junge Burg“) und zum Kasino. Aber auch das Akademietheater bietet einen intimeren Rahmen für musikalische Darbietungen als das Burgtheater und wird verstärkt bespielt.

Dem Verfasser erscheinen neben den Autoren, Werken und auftretenden Personen ebenfalls die unmittelbar verantwortlichen musikalischen Leiter für nachfolgende Untersuchungen in dieser Arbeit relevant. Sie sollen nachfolgend eine entsprechende Darstellung erfahren.

4. Musikalische Betreuung am Burgtheater

Bei der Betrachtung der Spielpläne fielen einige Namen besonders auf, die vermehrt als musikalische Leiter angegeben wurden und verantwortlich für die musikalische Einstudierung waren. Manche erscheinen sogar über mehrere Direktionszeiten hinweg konstant in den Stückangaben. Anton Gisler und Georg Wagner beispielsweise sind bei Benning, Peymann und Bachler häufiger als andere aufgeführt. Unter Hartmann wird Toni Gisler vor allem in Zusammenhang mit der „Jungen Burg“ angeführt, Georg Wagner bereits nicht mehr. Laut Homepage des Burgtheaters werden die aktuellen musikalischen Leiter sowie Musiker angegeben, u.a. „Otmar Klein (*Musikalischer Leiter*), Georg Wagner (*Kapellmeister, Korrepetitor*), Hannes Marek (*Musiker, Korrepetitor*), [...]“¹⁶⁸ Für die Stimmbildung am Haus ist Vera Blaha verantwortlich.¹⁶⁹

Dies wurde zum Anlass, einige musikalische Leiter hinsichtlich der Thematik dieser Arbeit zu interviewen, die häufig in den Spielplänen genannt werden und die Schauspieler korrepetieren, namentlich Anton Gisler, Georg Wagner und Hannes Marek. Otmar Klein ist für die musikalische Gesamtleitung verantwortlich, aber mehr auf den instrumentalen und kompositorischen Bereich spezialisiert, wie die Recherchen ergaben.

Im Vordergrund des Interesses stand hierbei ihre musikalische Ausbildung, ihr Weg an die Burg führte, ihre Arbeitsweise mit den Schauspielern sowie ihre Meinungen und Erfahrungen zur Thematik des singenden Schauspielers. Ein Interview mit Vera Blaha war ebenso naheliegend, da sie hauptsächlich für die musikalische Stimmbildung am Haus verantwortlich ist. Die kompletten Interviews sind im Anhang aufgeführt.¹⁷⁰

Im Folgenden wird eine Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte nach eigenen Angaben der Befragten aus den Interviews vorgestellt, die das musikalische Geschehen am Haus im Hinblick auf das schauspielerische Singen veranschaulichen sollen.¹⁷¹

¹⁶⁸ Vgl. <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/ensemble/Regieuebersicht.php> - Zugriff: 24.11.14.

¹⁶⁹ Vgl. Ebenda.

¹⁷⁰ Vgl. Anhang III.

¹⁷¹ Das Kapitel gestaltet sich nur nach den Aussagen der befragten Personen und gibt nicht die Meinung des Autors wider.

4.1 Arbeitsprofil der musikalischen Leiter

Die Aufgaben eines musikalischen Leiters am Burgtheater sind vielfältiger Natur. So verlangen sie je nach Saison und Produktion ein verschieden hohes Maß an Musikalität, pädagogischen Fachkenntnissen und kompositorischen Fähigkeiten. Alle drei Befragten haben eine universitäre musikalische Ausbildung genossen (Klassische Musik), welche die Fähigkeit zur Komposition und zum Korrepetieren bzw. zu begleitendem Klavierspiel umfasste. Hannes Marek hat im Zuge seines Studiums der Kirchenmusik ebenso eine gesangspädagogische Erziehung genossen. Seine stimmbildnerische und chorleitende Erfahrung waren auch der Grund, warum er von Otmar Klein als Korrepetitor engagiert wurde:

„Am Haus wurde damals ein Musiker gesucht, welcher als Korrepetitor eingesetzt werden kann, gleichzeitig aber auch stimmbildnerisch-sängerische Fähigkeiten mitbringt. Gleich bei einigen meiner ersten Produktionen am Burgtheater waren Fähigkeiten als Chorleiter gefragt, auch als Tasteninstrumentalist bin ich sehr bald bei Aufführungen auf der Bühne gestanden.“

In den Interviews zeigte sich, dass es an der Burg vor Vera Blaha, die erst 2004 als Stimmbildnerin angestellt wurde, keine zuständige Person für musikalische oder sprecherzieherische Stimmbildung gegeben hatte.¹⁷²

Der Arbeitsprozess mit den Schauspielern hängt sehr von deren individuellen musikalischen Fähigkeiten ab. Dementsprechend unterschiedlich und vielfältig fallen die Arbeitsweisen der musikalischen Leiter aus. In den Gesprächen mit Georg Wagner und Anton Gisler war zu erfahren, dass es laut ihrer Beobachtung den meisten Schauspielern leichter fällt, bei einem unbekannten Lied versucht wird, „den Text zuerst rhythmisch zu erarbeiten. Über diese Brücke ist es dann leichter, an die Melodie heranzugehen.“¹⁷³

Die Fähigkeit zum Notenlesen oder sogar „vom Blatt zu singen“ ist dagegen nach der Ansicht von Georg Wagner nur wenigen Schauspielern geläufig:

¹⁷² Mit Ausnahme der Burg-Schauspielerin und Sprecherzieherin Vera Balser-Eberle, welche ab 1973 für das Ensemble des Burgtheaters Sprecherziehung angeboten hatte. Von ihr ist auch das „Sprechtechnische Übungsbuch“ verfasst worden. Allerdings hat sie, laut Angaben der Befragten, keine gesangstechnische Schulung angeboten. Vgl. http://austria-forum.org/af/AEIOU/Balser-Eberle,_Vera – Zugriff 24.11.14.

¹⁷³ Anton Gisler (2013). Vgl. Anhang III.2.

„Der Studierprozess ist bis heute der, dass man sich mit den Schauspielern oder den Schauspielerinnen trifft, ihnen ein Notenblatt in die Hände gibt, und sie geben das dann meist wieder gleich retour mit der Begründung, dass sie das nicht lesen können. Sie haben den Text. Man geht dies dann passagenweise durch, spielt es am Klavier vor und sie studieren nach dem Gehör ein. Sie oder er macht sich dann am Text eine entsprechende Notiz, was die Betonung betrifft oder die Tonhöhe anbelangt.“

Beim Erstellen von eigenen Kompositionen oder Arrangements ist es von besonderem Vorteil, dass die Leiter am Haus die Schauspieler und Schauspielerinnen des Ensembles genau kennen und so die Musik auf die ganz individuellen musikalischen und stimmlichen Fähigkeiten des Schauspielers anpassen können. Vor allem die Kenntnis von Tonlage und Tonhöhenumfang des Schauspielers ist dabei von großer Bedeutung:

„Ein großes Problem bei der ganzen Geschichte ist, wenn jemand „von außen“ das Material mitbringt und nicht weiß, welchen Tonumfang die Schauspieler haben und wo der Übergang sitzt. Also meistens ist es den Damen und Herren zu hoch, egal was sie singen sollen und dann muss man dies eben transponieren.“¹⁷⁴

Georg Wagner spricht gleichzeitig ein, seiner Meinung nach weit verbreitetes Problem unter Schauspielern an. Er stellt eine fehlende stimmliche Höhe an folgendem Vergleich von Originalkomposition zu Stückfassung fest:

„Die ganzen Nestroy-Lieder z.B. sind alle viel zu hoch geschrieben für die heutigen Schauspieler. Die Originalversionen von Nestroy sind extrem hoch, das geht u.a. bis zum hohen „c“. Und seltsamerweise auch die Gesangspartien, die Nestroy selber gesungen hat, sind auch sehr hoch. Die sind schon für einen hohen Bariton geschrieben, was allerdings für einen Schauspieler viel zu hoch ist. Man richtet das dann von vornherein neu ein oder in der Probenarbeit.“¹⁷⁵

Dieses „Auf-den-Leib-Schneidern“ von Liedern und Couplets auf die einzelnen Schauspieler hat lange Tradition am Theater, wie man bereits bei Paul Angerer erkennen kann: „So zeigen z. B. die Lieder Raimunds, [...] daß Raimund ein Tenor war. Bei der Übertragung der Lieder für Joseph Meinrad, der ein Bariton ist, muß man nun

¹⁷⁴ Georg Wagner (2012). Vgl. Anhang III.1.

¹⁷⁵ Georg Wagner (2012).

anders instrumentieren.“¹⁷⁶ Aber auch Anton Gisler beobachtet bei Nestroy-Stücken, dass die Anforderungen der Couplets an die heutigen Schauspieler mitunter mit Schwierigkeiten verbunden sind:

„Ein komponierter Text ist für jeden Schauspieler eine Herausforderung. Ein Darsteller ist es ja gewohnt, mit Texten frei umzugehen. Bei musikalischen Abläufen gilt es aber, ein genau definiertes Timing, das ihn quasi in die Schranken weist, zu realisieren. Nestroy-Couplets sind dabei besonders gefürchtet. Die oftmals sehr fließenden Melodien, welche mit den virtuoson Texten Nestroys unterlegt sind, erscheinen oft wie akrobatische Einlagen.“¹⁷⁷

Neben einfachsten und praxisbezogenen Tipps zur stimmtechnischen Umsetzung von Liedern oder zur Bewältigung von bestimmten Problemstellen, scheint es den musikalischen Leitern vor allem ein Anliegen zu sein, dass den Schauspielern in dieser relativ ungewohnten Situation des schauspielerischen Singens ihre Ressentiments oder auch ihre Furcht genommen werden.¹⁷⁸ Dies erfordert ein hohes Maß an psychologischem Verständnis, Einfühlungsvermögen und pädagogischen Fähigkeiten der ausführenden musikalischen Leiter. So Hannes Marek:

„Wenn ein Schauspieler nicht unbedingt singen will, aber singen muss, so versuche ich ihm zuerst einmal die Angst davor zu nehmen. Zum anderen muss ich mit demjenigen dann ein Ergebnis erarbeiten, mit dem er sich selbst auch wohl fühlt. Für viele Schauspieler ist es ja eine Art Ausnahmesituation auf der Bühne zu singen. Man befindet sich also in einem Stück, in dem man so agiert, wie man immer auf der Bühne agiert und plötzlich muss man etwas machen, was man normalerweise nicht macht. Meine Aufgabe sehe ich daher vor allem darin, zu helfen, das Singen sukzessive vom Ausnahmezustand zur künstlerischen Normalität werden zu lassen.“¹⁷⁹

Nach den Beobachtungen von Georg Wagner, nahmen viele Schauspieler vorhandene Tonbandaufnahmen zum Einstudieren von neuen Liedern zu Hilfe und ebenso auch Gesangsunterricht für stückbezogene Aufgaben. Stimmtechnische Hilfestellung wurde von Georg Wagner nicht angeboten. „Obgleich die Schauspieler und Schauspielerinnen sofort gesagt haben: „Ich brauche jetzt schnellstmöglich Gesangsunterricht!“, weil sie

¹⁷⁶ Angerer, Paul (1961): Musik im Sprechtheater. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (8), S. 367.

¹⁷⁷ Anton Gisler (2013).

¹⁷⁸ Vgl. Anton Gisler (2013), Frage 20. Vergleiche ebenso: Hannes Marek (2014), Frage 9 und 15.

¹⁷⁹ Hannes Marek (2014). Vgl. Anhang III.3.

gemerkt haben, dass sie das eigentlich gar nicht singen können, was da von ihnen verlangt wurde. Das haben sie aber von sich aus gesagt, in der Hoffnung, dass man privat bei einem Gesangslehrer in zwei oder drei Wochen noch etwas lernen kann.“¹⁸⁰

Neben den Problemen beim Erarbeitungsprozess der Schauspieler, scheint ein weiteres Thema für das heutige Verständnis von „Stimme und Bühne“ von Bedeutung zu sein: Die Mikrofonierung und technische Verstärkung von Schauspielern. So liegt laut Georg Wagner die Ursache für eine mangelhaft ausgebildete Sprechstimme bereits in den Ausbildungsstätten vor, welche sich zu sehr an der Film- und Fernsehbranche orientiere:

„Es gibt Schauspieler, die haben von Natur aus eine sehr tragende Stimme. Aber auf dieses Phänomen wurde in den Ausbildungsstätten, meiner Meinung nach, immer weniger geachtet. Man hat „Typen“ genommen und nicht so sehr darauf geachtet, dass die Schauspieler auch große Häuser bespielen müssen, in denen eine tragfähige Stimme gebraucht wird. Beim Fernsehen ist es nicht so wichtig, ob er oder sie eine Piepsstimme hat. Da gibt es Mikrofone zur Verstärkung, aber für das Theater braucht ein Schauspieler oder eine Schauspielerin eine tragfähige Naturstimme.“¹⁸¹

In diesem Punkt scheinen alle drei musikalische Leiter übereinzustimmen. Auch Hannes Marek bemängelt die abnehmende Bedeutung einer fundierten Stimmbildung in den Ausbildungsstätten und formuliert seine Bedenken wie folgt:

„Wir leben leider in einem Zeitalter, in dem die Sprechkultur immer mehr verfällt und viele Schauspieler auch aus renommierten Schauspielschulen heraus kommen, die tatsächlich *nicht* über einen sicheren Stimmsitz bzw. einen fundierten „Sprech-Handwerkskasten“ verfügen. [...] Das muss man einfach so sagen. Und so erscheint natürlich die Möglichkeit sehr verlockend, diesen Missstand durch Mikrophone zu kaschieren. Das ist für mich eines der zentralen Probleme des zeitgenössischen Sprechtheaters im deutschsprachigen Raum.“¹⁸²

¹⁸⁰ Georg Wagner (2012).

¹⁸¹ Georg Wagner (2012).

¹⁸² Hannes Marek (2014). Vgl. Anhang III.3.

4.2 Profil der Stimmbildnerin am Haus

Vera Blaha unterrichtet seit 2004 an der Burg Gesang für Schauspieler und Schauspielerinnen des Ensembles. Sie wuchs in einem sehr musikalischen familiären Umfeld auf und hegte schon früh den Wunsch, selbst zu singen. Nach einigen stimmlichen Krisen und dem Wechsel von Gesangslehrern war sie lange Zeit Chormitglied im „Wiener Jeunesse Chor“ und Ensemblemitglied in der „Capella Archangeli“. Nach einer Begegnung mit Sybill Urbancic kam sie 1993 als Chormitglied in Ruth Berghaus Inszenierung *Der kaukasische Kreidekreis* von Bertolt Brecht ans Burgtheater. Von da an erfasste sie die Freude am Singen auf der Sprechtheaterbühne. Sie spielte und sang in vielen Produktionen regelmäßig als „Sängerin mit Schauspielverpflichtung“ im Chor, Ensemble und auch solistisch. Einige Schauspieler fragten daraufhin an, ob sie ihnen Gesangsunterricht geben könne. Bachler trat später selbst mit dem Angebot, Stimmbildnerin am Haus zu werden, an sie heran.

Bei ihrer Arbeit mit den Schauspielern und Schauspielerinnen geht sie sehr akribisch vor und passt ihre Methoden an die jeweiligen Bedürfnisse und vor allem den musikalischen und stimmlichen Ausbildungsgrad ihres Gegenübers an:

„Es kommt darauf an, wie weit jemand schon ist. Wenn ich noch etwas „nachjustieren“ muss sozusagen, üben wir entweder reine Stimmansätze oder mischen diese bereits. Oder ich fange mit sanften Einsummübungen an und gehe dann gleich in die Artikulation über. Das hängt sehr vom individuellen Ausbildungsgrad ab.“¹⁸³

Die Ausgangsbasis für jegliche stimbildnerische Arbeit mit den Schauspielern bildet für sie der Atem:

„Da für mich der Körper als Instrument das Wichtigste ist, mache ich mir zuerst einmal ein Bild davon, wie er oder sie überhaupt mit dem eigenen Körper, vor allem mit dem Atem umgeht: Kann ich hier auf etwas Vorhandenes aufbauen oder muss ich zuerst einmal von vorne beginnen? Meiner Überzeugung nach ist eine vernünftige Stimme ohne eine ‚Atemtechnik‘ nicht möglich, die ich gar nicht

¹⁸³ Vera Blaha (2012). Vgl. Anhang III.4.

Technik nennen möchte, weil die richtige Art zu atmen die ursprünglichste ist, die zum Beispiel jedes Kleinkind instinktiv beherrscht.“¹⁸⁴

Dabei vertraut sie ganz auf ihr selbstgeschultes, funktionelles Gehör und greift sofort ein, wenn etwas nicht korrekt ausgeführt wird, damit die falsche Ausführungsweise nicht zur Gewohnheit des Schauspielers wird:

„Man muss sich die ganze Zeit darüber im Klaren sein, was der Schüler vor einem gerade macht. Es darf einem nichts entgehen. Deswegen ist es auch eine sehr kräftezehrende Angelegenheit.“¹⁸⁵

Ihre Übungen gestaltet sie ohne Klavier, da sie durch das Vorgeben einer Linie oder eines Grundtones bereits das musikalische Gehör des Schauspielers mitschult und so auch immer mit ihrer Aufmerksamkeit bei ihrem Gegenüber bleiben kann. Dem Anfänger, der sich zuerst an den neuen Stimmklang und die neuen muskulären Bewegungen gewöhnen muss, hilft sie, indem sie natürliche Beispiele und Affekte auswählt (beispielsweise spontanes Zurufen oder herzhaftes Gähnen):

„Wie klingt ein Ton, den ich entspannt singe? Beim Gähnen zum Beispiel habe ich das Gefühl, dass ich den Ton nicht heraus, sondern ‚hinein‘ singe. Man hat das Gefühl, man ‚holt‘ den Ton in sich hinein. In dieser Entspanntheit sollte man versuchen zu singen. Der Kehlkopf wird in dieser Position nicht belastet und geht nicht nach vorne. Die Italiener haben dafür einen Ausdruck gehabt: ‚Inhalare la voce‘.“¹⁸⁶

Sie versucht, die Schauspielern ebenfalls sprecherzieherisch zu coachen, indem sie ihre Methoden auch auf die Sprechstimme des Schauspielers überträgt, da nach ihrer Auffassung die Sprechstimme auf der Bühne den gleichen physiologischen Gesetzmäßigkeiten folgt wie die Singstimme. Unterschiede werden bei der Umsetzung der künstlerischen Vorlage vorrangig von ihr angeführt:

„Bei der sprachlichen Gestaltung ist es allerdings etwas anderes als in der Musik, in der schon viel durch den Komponisten vorgegeben ist. Der Schauspieler muss sich diese erst selbst schaffen. Dafür hat der Schauspieler aber auch ‚jede Zeit der

¹⁸⁴ Vera Blaha (2012).

¹⁸⁵ Vera Blaha (2012).

¹⁸⁶ Vera Blaha (2012).

Welt'. Der Sänger hat dies nicht, weil er viel stärker in ein ‚Korsett‘ gebunden ist. Es gibt eine vorgegebene rhythmische und harmonische Struktur.¹⁸⁷

Probleme bei der Arbeit mit den Schauspielern sieht sie vornehmlich auf der Seite der Regie und den musikalischen Verantwortlichen, wenn von diesen keine Rücksicht auf die Stimme des Schauspielers und ihre besondere Funktionsweise genommen wird. Dies wird ebenso von den interviewten musikalischen Leitern am Haus kritisiert, ebenso wie die damit häufig praktizierte Methode, den Schauspieler über sogenannte „Mikroports“ und Lautsprecher zu verstärken:

„Ich sehe mich mit keinen Problemen seitens der Schauspieler konfrontiert, sondern eher manchmal von Seiten der musikalischen Leiter oder der Musikverantwortlichen. Bei ihnen ist oft wenig Kenntnis vorhanden, wie eine Stimme funktioniert. [...] Die Stimme aber folgt ihren eigenen Gesetzen und da habe ich leider oft die Erfahrung machen müssen, dass sehr ‚stimm-zerstörerisch‘ gearbeitet wird. Das ist mein Hauptproblem.“¹⁸⁸

Ein weiteres Problem sieht Vera Blaha darin, dass viele Schauspieler eine falsche Klangvorstellung und/oder eine unzureichende Sprechtechnik für die Theaterbühne und das schauspielerische Singen aus den Ausbildungsstätten mitnehmen. Auch sie bemängelt eine fehlende Höhe bei Schauspielern:

„Die Höhe wird schlicht und einfach nicht ausgebildet. Es wird kein Augenmerk darauf gelegt, dass eine Stimme in beide Richtungen ausbaufähig ist. Ich muss nur den Zugang zu einer Höhe finden.“¹⁸⁹

Wo Georg Wagner angibt, bei seinen eigenen Kompositionen die Tonlagen der Schauspieler so einzurichten, dass es ihnen entgegenkommt, weil diese z.B. gerne tief singen,¹⁹⁰ kritisiert Vera Blaha eine zu tiefe Sing- und Sprechlage, da diese nicht aus einem ausgewogenen Verhältnis der Register und vor allem aus dem „Kopftön“ hervorgeht:

¹⁸⁷ Vera Blaha (2012).

¹⁸⁸ Vera Blaha (2012).

¹⁸⁹ Vgl. Vera Blaha (2012).

¹⁹⁰ Vgl. Georg Wagner (2012), Frage 11.

„Es gibt zum Beispiel einige, die eigentlich Soprane sind und ausschließlich in tiefer Lage singen, weil sie es für leichter halten. Das ist für die Stimme letztlich aber viel belastender. Man glaubt nur, dass es leichter und besser für die Stimme ist. Es ist viel belastender, wenn sie in einer Lage singen, in der die Stimme gar nicht hingehört. Diejenigen klingen damit dann auch nicht wirklich und können auch keine sonderlich große Lautstärke erzeugen. Damit sie aber trotzdem eine große Lautstärke erreichen, drücken sie dann auf die Stimme.“¹⁹¹

Vera Blaha unterrichtet seit 2012 musikalische Stimmbildung (Gesang) für Schauspielstudenten am Max-Reinhardt-Seminar in Wien.¹⁹² Die Frage, was sie sich für die Zukunft des schauspielerischen Singens wünschen würde, beantwortet sie wie folgt:

„Mein Wunsch wäre es, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass Schauspiel und Gesang ursprünglich sehr eng miteinander verwoben waren und beide Metiers nicht als so getrennt angesehen wurden, wie es heute der Fall ist. Die Schauspielausbildung sollte Singen nicht nur zum ‚Beiwerk‘ machen, sondern darin eine wichtige Funktion erkennen, damit Schauspieler größere gesangliche Möglichkeiten bekommen und auch da lernen, mit ihrer Stimme hygienisch umzugehen.“¹⁹³

Im Laufe ihrer Arbeit mit den Schauspielern am Burgtheater hat sie immer wieder beobachten können, wie Schauspieler Erkenntnisse, welche sie aus der Beschäftigung mit dem Singen gewonnen haben, auch in ihren Sprechberuf gewinnbringend integrieren. So singen sich manche Schauspieler beispielsweise vor einer Sprechrolle ein, ohne in dem Stück auch singen zu müssen. Vor allem junge Schauspieler sprechen sich mitunter gar nicht oder zu selten richtig ein und gehen mit einer „kalten“ Stimme auf die Bühne:

¹⁹¹ Vgl. Vera Blaha (2012)..

¹⁹² Vgl.

https://online.mdw.ac.at/mdw_online/lv.person_liste?cperson_nr=25764&csj_nr=1670&csem sort=K&cart=J&c sort=T&pStpLvTypNr=1&pFilterEnabled=N&pFilterLVNr=&pFilterTitel=&pFilterLVArtNr=ALL&pFilterVortr= - Zugriff: 25.11.14.

¹⁹³ Vera Blaha (2012).

„Heute glauben viele junge Schauspieler, sie müssten gar nichts mehr machen und gehen mit einer „kalten“ Stimme auf die Bühne. Keinem Tänzer würde das einfallen! Auch wir arbeiten mit Muskeln, egal ob beim Sprechen oder beim Singen. Muskeln haben nun einmal eine andere Reaktionsfähigkeit wenn sie aufgewärmt sind, anders als wenn sie kalt sind.“¹⁹⁴

Die Aussagen der Befragten decken sich hinsichtlich der Einschätzung einer zu gering ausgebildeten Stimmtechnik in den Ausbildungsstätten. Ebenso wird eine Verstärkung der Stimme des Schauspielers durch Mikrofone als kritisch erachtet.

Nach den Experteninterviews zu urteilen, bieten viele Themen, die hier nicht angeführt wurden, weil sie nicht unmittelbar die Thematik des singenden Schauspielers betreffen, noch zahlreiche Forschungsfelder für die Wissenschaft, beispielsweise die Akustik des Burgtheaters oder die Entwicklung des Bühnenorchesters der Bundestheater.

¹⁹⁴ Vera Blaha (2012).

5. Der (Burg-)Schauspieler und die Musik

In Anlehnung an Hans Martin Ritters gleichnamiges Werk soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über die verschiedenen Formen und Funktionen des schauspielerischen Singens gebracht werden, mit Blick auf die Stücke und Autoren bzw. Stilrichtungen der vorangegangenen Spielplanbetrachtung. Hierbei wird versucht zu verdeutlichen, welche Anforderungen an den Schauspieler gestellt werden können, der sich singend auf der Theaterbühne äußert. Die Aussagen darüber können lediglich grundsätzlicher Natur sein, da das endgültige Produkt den Vorlagen und Geschmacksvorstellungen der Regisseure und musikalischen Verantwortlichen obliegt. Meist wird in die musikalische Vorlage in Übereinstimmung mit dem jeweiligen dramaturgischen Konzept kompositorisch eingegriffen, wie man etwa aus den Spielplänen des Burgtheaters entnehmen kann.

5.1 Formen und Funktionen des schauspielerischen Singens

Warum wird auf der Sprechtheaterbühne gesungen? Die Antwort darauf kann immer nur spekulativ ausfallen, da allein schon eine lückenlose Auseinandersetzung mit dieser Thematik ganze Bibliotheken füllen würde:

„Sucht man eine eigene Wurzel des schauspielerischen Singens, so findet man sie ansatzweise bei den Joculatores, den Spaßmachern, den Spielleuten und Balladensängern des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit [...]“¹⁹⁵

Dennoch wird eine konzentrierte und vereinfachte Darstellung der Problematik an dieser Stelle als sinnvoll und notwendig erachtet.

Bei der Betrachtung der Spielpläne der letzten vier Direktionszeiten am Burgtheater erscheinen, wie bereits verdeutlicht, vier Autoren von Interesse, die häufiger genannt werden: Shakespeare, Raimund, Nestroy und Brecht. Exemplarisch soll anhand dieser Autoren und der betreffenden Stilrichtungen versucht werden, aufzuzeigen, warum auf der Bühne gesungen wird und welche Formen dabei für das Burgtheater relevant erscheinen.

¹⁹⁵ Ritter (2001), S. 11.

William Shakespeares Werke machen den Löwenanteil der Produktionen über die letzten vier Spielzeiten aus, welche konstant und zahlreich auf dem Spielplan des Burgtheaters standen bzw. stehen. Obgleich keine der Originalkompositionen von Liedern zu seinen Werken überliefert wurden, boten Shakespeares Dramen über Jahrhunderte hinweg vielen Komponisten zahlreiche Gelegenheiten, Lieder für Schauspieler zu schreiben. Bei Shakespeare „besitzt das dichterische Wort selbst musikalische Dimensionen, und Shakespeares Bühnenpartituren – denn als solche mag man die überlieferten Niederschriften seiner Theaterstücke auffassen – sind zur Musik hin durchsichtig.“¹⁹⁶

Die komplizierten, spannungsreichen, spektakulären und auch komischen Situationen, in denen sich die Figuren in Shakespeares Dramen befinden, sowie ihre Beziehungen zueinander, bieten zahlreiche unterschiedliche Möglichkeiten, zu singen. So fängt die Musik beispielsweise „in Momenten des Verweilens [...] die Augenblicksstimmung auf und verbindet sich mit dem Wort in der Lyrik gesungener Lieder.“¹⁹⁷ Obwohl keine der Originalkompositionen zu Shakespeares Stücken erhalten oder überliefert worden sind, wurden im Laufe der Jahrhunderte neue Lieder und Schauspielmusiken, meist im Rahmen einer Theateraufführung, dazu komponiert. Im 19. und 20. Jahrhundert bildeten sich vornehmlich außerhalb Englands die Vertonungen seiner Werke zu eigenständigen Kunstformen heraus und besonders die Kompositionen von Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms oder Mario Castelnuovo-Tedesco können hier genannt werden.¹⁹⁸

Ferdinand Raimund, der in der Tradition des Wiener Volkstheaters verwurzelt war, konnte in fantastischen Zauberspielen seine Figuren und Chöre sich singend äußern lassen: „Die Musik in der Wiener Volkskomödie ist seit ihren Anfängen in der barocken Stegreifkomödie ein nicht wegzudenkender Bestandteil des Wiener kulturellen Erbes.“¹⁹⁹ Dabei entnahm er aus seiner unmittelbaren Umgebung Anregungen zu

¹⁹⁶ Gabler, Hans Walter (2000): Shakespeare in der Musik. In: Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner, S. 765.

¹⁹⁷ Ebenda.

¹⁹⁸ Vgl. Ebenda, S. 768f.

¹⁹⁹ Zumbusch-Beisteiner, Dagmar (2006): Die Musik in den Theaterstücken Ferdinand Raimunds. In: Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (Hg.): "Besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch". Ferdinand Raimund in neuer Sicht. Beiträge zum Raimund-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen, 4.-5. Oktober 2004. Wien: Lehner (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 18), S. 85.

Themen, welche oftmals die lokale Wiener Bevölkerung auf ironische Art und Weise persiflierte.²⁰⁰

Neben Raimund ist ein weiterer Wiener Volksschauspieler und Autor in der Tradition des Wiener Singspiels und der Volkskomödie fest im Spielplan des Burgtheaters verankert: Johann Nestroy. Durch seine Bearbeitungen von bekannten, bestehenden volkstümlichen Themen verbunden mit einer versierten und mit zahlreichen Wortspielen gespickten Dialektsprache, verhalf er dem komischen Wiener Volks- und Zauberstück zu einer glanzvollen, letzten Hochzeit.²⁰¹ Chöre erscheinen bei Nestroy und Raimund häufig am Anfang und am Ende eines Werkes. Sie sollen den Zuschauer in die Thematik einführen und ihm Auskunft über die Rahmenhandlung geben. Am Ende eines Stückes resümiert der Chor für gewöhnlich die Lehre bzw. Moral, welche dem Stück zugrunde liegt.²⁰² Arie, Ariette und Einzellied bleiben den Protagonisten vorbehalten, welche oftmals beim ersten Auftritt der komischen Figur deren Weltsicht, Berufsstand und Charakter erkennen lassen sollen. Duette illustrieren die „dramaturgische Zugehörigkeit“ der einen Figur zu einer Anderen und stehen ganz im Dienste einer auf das Publikum ausgerichteten Wirkungsweise.²⁰³

Während in Raimunds Stücken vorrangig „im begrenzten kleinbürgerlichen Raum, Menschlichkeit und Beständigkeit zu finden sind“²⁰⁴ und die Musik noch ganz der Handlung untergeordnet ist, bereitet Nestroy seinen Figuren einen breiten satirisch-ironischen Unterton, wodurch sie oftmals mit „Anspielungen, quasi extemporierend, aus der Handlung heraus [treten].“²⁰⁵ Die Lieder werden Couplets (strophische Lieder) genannt und bieten dem Publikum neben ihrer einführenden und die Figur erklärenden Funktion auch oftmals einen Moment zum Reflektieren und Innehalten. Wo Raimund noch hauptsächlich auf einfache, singbare Melodien zurückgreift, die möglicherweise

²⁰⁰ Vgl. Deutschmann, Wilhelm; Wagner, Renate (1996): Es is ewig schad' um mich. Ferdinand Raimund und Wien. Karlsplatz: Historisches Museum der Stadt Wien (208. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), S. 25f.

²⁰¹ Vgl. Weigel, Hans (1972): Johann Nestroy. 2. Auflage. Velber bei Hannover: Friedrich, S. 16f.

²⁰² Vgl. Cersowsky, Peter (1992): Johann Nestroy. Eine Einführung. München: W. Fink, S. 80. Vergleiche ebenso: Schaumann, Frank (1970): Gestalt und Funktion des Mythos in Ferdinand Raimunds Bühnenwerken. Wien: Bergland, S. 185.

²⁰³ Vgl. Schaumann (1970), S. 186f.

²⁰⁴ Ebenda, S. 187.

²⁰⁵ Weigel (1972), S. 17.

sogar auf bereits vorhandenem Volksgut fußen,²⁰⁶ schrieb Nestroy „seine Couplets größtenteils für sich selbst.“²⁰⁷

Neben der Couplets-Form stellen die sogenannte Quodlibets eine weitere wichtige musikalische Kompositionsform dar, welche bekannte Melodien und Liedtexte kunstvoll ineinander verbanden. Sie entstanden vor allem durch die Feder von Adolf Müller, Nestroys erstem Komponisten.²⁰⁸

Ein wichtiger Autor des 20. Jahrhunderts, der das Lied und die gesangliche Einlage für seine Dramenstücke entdeckte, war Bertolt Brecht.

„Die Vorbilder, die er sich, aus historischer Tiefe wie aus der Gegenwart, in der Weltliteratur suchte, lagen abseits der klassischen Linie. In provokanter Abkehr von Idealisierung und Bildungstolz bestand er auf der Funktion von Lyrik als einem nützlichen Gebrauchsgegenstand. Sie sollte [...] nicht zuletzt genussvoll, eine Lehre vermitteln. Der angestrebte Gebrauchswert lenkte auf die Wiederbelebung von Lyrik als Gesang, und zwar jedermann zugänglichem.“²⁰⁹

Dabei ließ er sich auch von Melodien inspirieren, die nach dem Ersten Weltkrieg aus dem Amerikanischen in Europa zunehmend Eingang fanden, wie Jazzgesang oder dem umfassenderen Begriff des leicht singbaren „Songs“.²¹⁰ Vor allem aber legte er großen Wert darauf, „das Lied vom Podium herunterzuholen und es als ein Kommunikationsmittel ins Leben zu stellen.“²¹¹ Die so zur Schau gestellte musikalische Kunstform nimmt in Verbindung mit der Szene wiederum eine exponierte Stellung im sprachlich dominierten Handlungsgefüge ein, welches dadurch eine verfremdende Wirkung beim Publikum erzeugt. Damit konnte er das Lied ganz in den Dienst seines Konzepts eines „epischen Theaters“ stellen:

²⁰⁶ Vgl. Zumbusch-Beisteiner/ Erhalt, Hein (Hg.) (2006), S. 86.

²⁰⁷ Cersowsky (1992), S. 81.

²⁰⁸ Vgl. Ebenda, S. 84.

²⁰⁹ Brecht, Bertolt; Hennenberg, Fritz (Hg.) (1984): Das große Brecht-Liederbuch. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9.

²¹⁰ Vgl. Ebenda.

²¹¹ Ebenda, S. 10.

„Bedingung rationaler Erkenntnis ist eine gewisse Distanz: Wer sich vollständig in die handelnden Figuren einfühlt, sich mit ihnen identifiziert, kann ihnen nicht gleichzeitig kritisch gegenüberstehen. [...] Die Einfühlung muss daher immer wieder unterbrochen werden, um Raum für kritische Reflexion zu lassen.“²¹²

Besonders die Forderung nach Einfachheit und Singbarkeit erlaubte es auf vielfältige Art und Weise, musikalische Formen zu präsentieren, die dem Publikum im Gedächtnis bleiben sollten.²¹³

Neben den gesanglichen Aufgaben und Forderungen, welche die Werke der genannten Autoren an die Schauspieler setzen, gibt es viele Bearbeitungen, welche die kompositorische Vorlage modifizierend aufgreifen und mit anderen, oftmals auch populären musikalischen Strömungen vermischen. So sieht sich der Schauspieler auf der Theaterbühne mit vielen verschiedenen musikalischen Stilrichtungen konfrontiert, die er zu bewältigen hat bzw. beherrschen muss:

„Das reicht von den Liedern des Brechttheaters über Chansons, Rocksongs und klassische Liederlagen bis hin zu Bruchstücken von Arien [...] oder zum ausgewachsenen Musical. Nicht jeder Schauspieler muß diese Spannweite haben. Auf der anderen Seite ist die Entwicklung der gesanglichen Möglichkeiten und Fähigkeiten nicht nur eine Erweiterung der szenischen Kompetenz und Professionalität. Die Auseinandersetzung mit den Angeboten und Herausforderungen der Musik ist vielmehr grundlegend für eine entwickelte Schauspielkunst überhaupt.“²¹⁴

Der nachfolgende Exkurs befasst sich neben der Frage nach Musikalität und Begabung vor allem mit physiologischen Eigenschaften der künstlerisch gebrauchten Sprech- und Singstimme. Dabei werden an beide Ausdrucksformen im Vergleich zum umgangssprachlichen, ungeschulten Gebrauch der Normalstimme höhere Anforderungen gestellt.

²¹² Kugli, Ana; Opitz, Michael (Hg.) (2006): Brecht Lexikon. Stuttgart: Metzler, S. 103.

²¹³ Vgl. Thole, Bernward (1973): Die Gesänge in den Stücken Bertolt Brechts. Zur Geschichte und Ästhetik des Liedes im Drama. Göttingen: Kümmerle (Göttinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 102), S. 240.

²¹⁴ Ritter (2001), S. 16.

6. Exkurs: Theoretische Vorbemerkungen zum singenden Schauspieler

Die eingehende Untersuchung der menschlichen Stimme nach ihren anatomischen und physiologischen Gesetzmäßigkeiten lässt die logische Schlussfolgerung zu:

„Sowohl beim Singen als auch beim Sprechen erfolgt die Bildung der Stimme mit den gleichen Organen und nach den gleichen physiologischen Prinzipien. Bei dieser Betrachtung unterscheiden sich Sprache und Gesang nicht durch die Grundeigenschaft, sondern nur graduell.“²¹⁵

Der Sprecher muss durch den künstlerischen Gebrauch seiner Stimme als Ausdrucksmittel wie der Sänger über seine Stimme als Instrument verfügen können. Dies hat unmittelbare Auswirkungen auf den Gebrauch der Sprecherstimme, da diese als künstlerische Äußerungsform spezifischen Funktionen und Anforderungen des Berufsfeldes und der Bühnensituation genügen muss.

Eine einfache Gegenüberstellung von alltäglich benützter Sprechstimme und künstlerisch gebrauchter Singstimme ist daher nicht zulässig:

„Wie neben dem professionellen Gesang mit spezieller Ausbildung des Sängers und künstlerischem Anspruch auch das völlig unkünstlerische Singen durch Laien praktiziert wird, existiert neben dem Sprechen im Alltag durchaus auch eine Form des Sprechens, die ästhetischen Kriterien genügen soll und professioneller Ausbildung bedarf. Vergleiche dürfen eigentlich nur immer zwischen analogen Äußerungsformen angestellt werden.“²¹⁶

Im folgenden Kapitel sollen verschiedene Aspekte des künstlerischen Sprechens als auch des künstlerischen Singens nach vornehmlich stimpädagogischen und stimmhygienischen Kriterien betrachtet werden. Es wird dabei versucht, eine realistische Einschätzung über die gemeinsamen oder auch unterschiedlichen künstlerischen und stimmtechnischen Anforderungen zu geben, die für Sprecher und Sänger zutreffen.

²¹⁵ Seidner, Wolfram; Wendler, Jürgen (2010): Die Sängerstimme. Phoniatriche Grundlagen des Gesangs. 4. Aufl. Leipzig: Henschel, S. 154.

²¹⁶ Anders, Lutz Christian (2002): Zu Spezifika der Klangbildung beim Sprechen und Singen. In: Abstracts zu den Vorträgen der DGM-Jahrestagung 2002 "Stimme und Singen - Psychologische Aspekte" 27.-29.9. in Magedurg. Online verfügbar unter <http://www.univie.ac.at/muwidb/dgm/german/abstracts02.pdf> - Zugriff: 29.11.2014.

6.1 Musikalität und Singvermögen

In Zusammenhang mit künstlerisch orientiertem Singen auf der Sprechtheaterbühne durch Schauspieler stellt sich obendrein die Frage nach dem Einfluss der Begabung und des Übens auf die Entwicklung der Musikalität und des Singens.

Verschiedene Interpretationen und Auslegungen des Musikalitätsbegriffs über Jahrhunderte hinweg erschweren die exakte Beantwortung der Frage nach der Wichtigkeit einer musikalischen Begabung bzw. des Vorhandenseins eines musikalischen Talents.

„Musikalität ist keine feste Größe, deren Merkmale über die Zeit unverändert und konstant bleiben. Vielmehr sind die Erscheinungsformen der Musikalität einem evolutionären Wandel unterworfen, welcher mit der historischen Entwicklung von Musik und mit dem allgemeinen kulturellen Wandel verknüpft ist.“²¹⁷

Es zeigt sich die Verknüpfung von dem, was überhaupt als Musik bezeichnet wird und dem, was man als Musikalität im engsten und weitläufigsten Sinne statuiert: „Musikalität ist keine Entität, sondern ein gedankliches Konstrukt.“²¹⁸ Häufig wird dabei der Begriff der Musikalität mit musikalischer Begabung äquivalent verwendet.

Besonders unter Musikern²¹⁹ wird Musikalität häufig als Antonym zu besonderen technischen Fertigkeiten verwendet: Ein Musikstück kann „technisch“ zwar nicht ganz einwandfrei vorgetragen werden, aber trotzdem „musikalisch“ sein und vice versa.²²⁰ So beinhaltet der Begriff Musikalität gleich mehrere Bedeutungsebenen: „[Die] Entwicklung musikalischer Fertigkeiten meint die auf das Lebensalter bezogenen Veränderungen in produktiven, reproduktiven und rezeptiven musikalischen Fertigkeiten.“²²¹ Obendrein wird unter Musikalität und der Entwicklung von musikalischen Fertigkeiten zusätzlich verstanden, dass man Musik emotional und kognitiv im allgemeinen erfahren kann, sich selbst auf kreative, schöpferische Art und

²¹⁷ Gembris, Heiner (1998): Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung. Augsburg: Wissner (Forum Musikpädagogik, Bd. 20), S. 87.

²¹⁸ Ebenda, S. 65.

²¹⁹ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 126ff.

²²⁰ Vgl. Ebenda.

²²¹ Gembris, Heiner (2005): Die Entwicklung musikalischer Fertigkeiten. In: De la Motte-Haber, Helga und Rötter, Günther et al. (Hg.): Musikpsychologie. Laaber: Laaber (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, 3), S. 399.

Weise musikalisch äußert, dass man gehörte Musik wiedergeben kann und auch eigenen Präferenzen und musikalischen Interessen nachgeht.²²²

Man geht von der Annahme aus, dass die Fähigkeit, Musik zu verstehen, zu erfahren und wiedergeben zu können, allen Menschen unabhängig von Kultur oder sozialer Umwelt gleichermaßen gegeben ist. Die wissenschaftliche Forschung orientiert sich hierbei an der Intelligenzforschung, die ebenso von einem universalen Maß an durchschnittlicher Intelligenzverteilung bei der Mehrheit der Menschen ausgeht. Es gibt demnach keinen völlig unmusikalischen Menschen, jedoch wird eingestanden, dass manche eine bessere Prädisposition besitzen als andere. Jeder kann innerhalb seiner individuellen Anlagen musikalische Leistungen erbringen, was wiederum einen lebenslangen (Lern-)Prozess darstellt.²²³

„Da jeder Mensch wenigstens über ein Mindestmaß an Musikalität verfügt, kann grundsätzlich jeder von musikalischer Unterweisung profitieren. Der Umfang, in dem dies möglich ist, ist jedoch verschieden.“²²⁴

In den ersten sechs bis zehn Lebensjahren eignet sich das Kind alle nötigen Qualifikationen für die Entwicklung musikalischer Fähigkeiten und ein Verständnis von musikalischen Strukturen der eigenen Kultur an.²²⁵ Dabei wird davon ausgegangen, dass das eigene Singen, vom ersten spielerischen Lallen des Säuglings bis hin zum melodischen Gebrauch des Kleinkindes, einen erheblichen Einfluss auf das spätere Verständnis von Musik ausübt:

„Es ist nicht nur so, daß das Singen auch für das Instrumentalspiel, Komponieren oder für die musikalische Erziehung von Bedeutung ist; vermutlich geht überhaupt das musikalische Denken mehr oder weniger vom Singen aus. Denn musikalisch denken wir in erster Linie mit der Stimme.“²²⁶

Ein rein genetisch-determiniertes Modell zur Erklärung von Musikalität und Begabung wird mittlerweile von der Forschung ebenso abgelehnt wie das völlige Ausschließen der

²²² Vgl. Ebenda, S. 398f.

²²³ Vgl. Ebenda, S. 399f.

²²⁴ Ebenda.

²²⁵ Vgl. Gembris (1998), S. 315f.

²²⁶ Ebenda, S. 307.

Mitbeteiligung von erblichen Faktoren.²²⁷ Vielmehr stehen erbliche Anlage und soziale Umwelt in einer Wechselbeziehung, die sich gegenseitig positiv beeinflussen oder auch hemmend gegenüberstehen können. Primär aber hängt es von der eigenen Motivation und Qualität der Ausübung ab, ob sich musikalische Fertigkeiten entwickeln können oder nicht: „Musikalische Fähigkeiten entstehen im Wechselspiel zwischen Anlage und Umwelt, jedoch nicht automatisch und von selbst. Sie bedürfen der eigenen Aktivität; der Mensch ist auch aktiver Gestalter seiner eigenen Entwicklung.“²²⁸ Dem pflichten auch Seidner und Wendler weitestgehend bei, da eine genetische Veranlagung als *conditio sine qua non* die Anatomie des Stimmapparates beeinflusst, jedoch allein nicht als Ursache zur Klärung sämtlicher Stimmphänomene und Leistungen herangezogen werden kann. Beispielsweise ist „die untere Grenze des Tonhöhenumfangs vorwiegend durch organische Voraussetzungen bestimmt, im Gegensatz zur oberen Grenze, die durch Übung erheblich verändert werden kann.“²²⁹

Auf die oft gestellte Frage, ob jeder Mensch auch singen könne, entgegnen Rodd-Marling und Husler, dass der Stimmapparat bereits als solcher „konstruiert“ sei und jeder Säugling von Geburt an die wesentlichen Voraussetzungen zum Singen mit sich bringe. Im Laufe der Sprechentwicklung und mit zunehmendem Sprachverständnis „bemächtige“²³⁰ sich hingegen das Gehirn dieses Lautapparates: „Zum Sprechen hätte ein weit weniger komplizierter Mechanismus genügt.“²³¹ Im Allgemeinen „leide“ die Mehrheit der heutigen westlichen Gesellschaft, so Rodd-Marling und Husler, an einem zu schwach innervierten und unphysiologisch gebrauchten Stimmapparat. Demnach vermögen alle Menschen zu singen, sind jedoch „einfach nur verhinderte Sänger.“²³²

Es stellt sich die Frage, nach welchen physiologischen und anatomischen Grundlagen die menschliche Stimme funktioniert und wie sie als Mittel zur künstlerischen Gestaltung zum Einsatz kommt. Im Folgenden soll versucht werden, anhand der Fachliteratur verschiedene Aspekte der menschlichen Stimme zu betrachten, die für eine

²²⁷ Vgl. Ebenda, S. 159-165: Übung statt Begabung: das Expertisemodell.

²²⁸ Ebenda, S. 202.

²²⁹ Seidner/ Wendler (2010), S. 26.

²³⁰ Vgl. Rodd-Marling, Yvonne; Husler, Frederick (2009): Singen. Die physische Natur des Stimmorgans. Anleitung zum Aufschließen der Singstimme. 13. Aufl. Mainz [u.a.]: Schott, S. 16.

²³¹ Ebenda.

²³² Ebenda.

weiterführende, ausdifferenziertere Betrachtung der einzelnen Sing- und Sprechfunktionen in Bezug auf den singenden Schauspieler als nötig erachtet werden.

6.2 Auditive Beurteilung der Sprech- und Singstimme im künstlerischen Gebrauch

An die Stimme des Schauspielers müssen hohe Maßstäbe gesetzt werden, da sie u.a. über eine größere Belastbarkeit (aufgrund der langen Proben- und Aufführungszeiten) verfügen muss als bei umgangssprachlicher, nichtkünstlerischer Benützung. Schon allein durch ihren bewusst eingesetzten Gebrauch zur Erzielung bestimmter dramaturgischer Effekte und Wirkungen, die den Zuschauer mitunter berühren, mitreißen oder auch abschrecken sollen, muss der Schauspieler über eine modulationsfähige Stimme verfügen.

„Die Anforderungen, die dabei [beim künstlerischen Sprechen. Anm. d. V.] an die stimmliche Leistungsfähigkeit gestellt werden, unterscheiden sich grundlegend vom umgangssprachlichen Stimmgebrauch mit seiner überwiegend unbewußten Steuerung. Durch die bewußte Führung und Kontrolle der Stimme während des Sprechvorganges nähern sich einzelne Leistungen der Sprechstimme an Singstimmfunktionen an.“²³³

Das folgende Kapitel wurde unter dem Gesichtspunkt und der Zielsetzung gestaltet, eine adäquate Gegenüberstellung der wichtigsten Funktionsweisen und Techniken zu bieten, die sowohl die Sprechstimme des Schauspielers betreffen, als auch diese in Bezug zum schauspielerischen Singen setzen. Am Ende dieses Kapitels werden die Besonderheiten der Sprech- und Singstimme in den zuvor dargelegten Punkten in Bezug auf den Schauspieler zusammengefasst und gegenübergestellt.²³⁴

Es ist nochmals darauf hinzuweisen, dass die Grenzen der Gebiete von Umgangssprache, Berufssprecher, künstlerisch eingesetzter Sprechstimme, untrainierter und ausgebildeter Singstimme fließend sind und innerhalb der umgrenzten Funktionen

²³³ Seidner/ Wendler (2010), S. 156.

²³⁴ Eine weitergehende Darstellung von stimmverstärkenden Techniken durch Mikrofone und dem charakteristischen Stimmgebrauch, der eine Verstärkung über Lautsprecher erfährt, kann hier nicht näher behandelt werden, da sich dieser Stimmgebrauch von der Vollstimme und ihren Anforderungen an Tragfähigkeit, Stimmsitz, Artikulation wesentlich unterscheidet. Vgl. Habermann, Günther (2001): Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Physiologie und Hygiene für Ärzte, Sänger, Pädagogen und alle Sprechberufe. 3., unveränd. Aufl. Stuttgart, New York: Thieme, S. 242f.

wiederum feine Abstufungen zulassen, die je nach technischem Fertigungsgrad des Sprechers oder Sängers und dem gewünschten künstlerischen Ausdruck unterschiedlich ausfallen können.

In dieser Betrachtung soll versucht werden, eine adäquate Gegenüberstellung der Anforderungen und Besonderheiten aufzuzeigen, die auf den singenden Schauspieler anwendbar sind und sinnvoll erscheinen. Die physikalischen, anatomischen und physiologischen Vorüberlegungen zur menschlichen Stimme sind im Anhang einzusehen.

6.2.1 Der Stützvorgang: „Appoggiare la voce“

Der gebräuchliche Begriff der „Stütze“ wird den komplexen, dynamischen Vorgängen und Mechanismen nur unzureichend gerecht. Oft wird er falsch verstanden, weil man leicht an das „starre“ Beibehalten einer bestimmten Einstellung denken kann. Deshalb wird hier bei der Beschreibung der Atem- oder Tonstütze vom Stützvorgang gesprochen.

Für den Schauspieler oder Sänger auf der Bühne bietet die kosto-abdominale Atmung²³⁵ die günstigsten Voraussetzungen, da sie eben jene erforderliche Feinabstimmung von Ein- und Ausatemmuskulatur ermöglicht, welche für den nötigen subglottischen Druck sorgt. Gemeint ist das willentlich geführte, verlängerte Ausatmen, welches den Luftstrom auf ökonomische Weise an die Stimmlippen abgibt. Dadurch können die aerodynamischen und myoelastischen Kräfte optimal zur Wirkung gelangen und die geschlossenen Stimmlippen schwingen auf physiologisch korrekte Weise.²³⁶ Damit der Luftstrom minimal dosiert abgegeben werden kann, muss den Rückstellkräften der Lunge und der Erschlaffung der Atemmuskeln mittels Beibehaltung der Inspirationseinstellung entgegengewirkt werden.²³⁷

²³⁵ Auch kombinierte Zwerchfell-Flankenatmung genannt. Hier werden sowohl Zwerchfell als auch die Zwischenrippenmuskulatur für einen optimalen Gasaustausch eingesetzt. Vgl. Anhang V.2.

²³⁶ Vgl. Anhang V.8.

²³⁷ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 62f.

Hierzu gibt es viele Definitionen bezüglich des Vorgangs im Detail sowie der beteiligten Partien. Margot Scheufele-Osenberg benennt folgende dabei in Kraft tretende Muskelpartien:

„Als elastische Spannhalte des Rumpfes verbleiben somit [neben den locker gespannten Bauchstreckmuskeln. Anm. d. V.] die starke Rückenmuskulatur, die kleinen inneren und die großen äußeren schrägen Bauchmuskeln, der Rippenrahmen, der vom Rücken über die Rippenbögen bis zum Brustbein reicht und an dem das Zwerchfell angewachsen ist, alle Rippen mit ihren Zwischenrippenmuskeln sowie die unteren Rektusmuskelanteile, die unmittelbar am Schambein ansetzen [...]“²³⁸

Die entsprechenden Regionen kontrahieren sich, um der Inspirationseinstellung des Zwerchfells entgegenzutreten und steuern so die Ausatmung als Opponenten zu den Einatemungsmuskeln. Dies soll als dynamisches Wechselspiel verstanden werden, welches der Sänger besonders in der Rücken-, Bauchmuskel- und Brustregion empfindet.²³⁹

Der Stützvorgang bzw. das Entstehen des „Appoggio“ kommt somit durch zwei entgegengesetzte Tendenzen zustande:

„Es besteht demnach eine inspiratorische Gegenspannung während der Phonation, also ein Zügeln der Ausatemungskräfte, wodurch der Ton schwingungsfähig bleibt. Es handelt sich hier um eine Balance zwischen den noch tätigen Einatemungsmuskeln und den schon wirksamen Ausatemungsmuskeln. Der Brustkorb bleibt dabei geweitet, die Lunge gedehnt, und Atemluft steht für die Umwandlung in Klangleistung zur Verfügung. Die Summe aller Kräfte, die dem Ausströmen der Luft während der Phonation entgegenwirken, erzeugen das Appoggio.“²⁴⁰

Keinesfalls darf mit übertriebener Kraft das Zwerchfell zum Tiefstand „gezwungen“ werden, wie auch sonst jedes zu viel oder zu wenig an Kraft vermieden werden sollte. Vielmehr soll sich der Stützvorgang ganz natürlich aus der Sprech- bzw. Mitteilungssituation ergeben, welcher vom zentralen Nervensystem ausgeht und gesteuert wird.

²³⁸ Scheufele-Osenberg, Margot (1998): Die Atemscheule. Übungsprogramm für Sänger, Instrumentalisten und Schauspieler: Atmung, Haltung, Stimmstütze. Mainz u.a.: Schott (Reihe: Studienbuch Musik), S. 90f.

²³⁹ Vgl. Ebenda, S. 93.

²⁴⁰ Coblenzer, Horst; Muhar, Franz (1987): Atem und Stimme. Anleitung zum guten Sprechen. 7. Aufl. Wien: Österreichischer Bundesverlag (13), S. 68.

„Aufmerksamkeitssteigerung, geistige Zuwendung zum Partner und Emotion sind [...] in der Lage, beim Sprechen und Singen eine inspiratorische Spannung während der Phonationsphase wirksam werden zu lassen, womit eine ideale „Tonstütze“ zur Verfügung steht.“²⁴¹

Die Atem- bzw. Tonstütze ist für jede gesangliche oder sprecherische (Höchst-)Leistung des Schauspielers oder Sängers unerlässlich, da relativ mühelos lange Zeit gesprochen bzw. gesungen werden kann, ohne der Stimme zu schaden.²⁴²

Der Stützvorgang ist aber nicht nur auf die Ausatmung beschränkt, sondern beginnt schon mit der Einatmung, zumal die Bauchwandmuskulatur der Zwerchfellmuskulatur eine gewisse Gegenspannung ausübt und nicht völlig passiv nachgibt.²⁴³ Auch hier sollte nicht mehr eingeatmet werden als unbedingt nötig. Wie oben schon dargelegt wurde, beeinflusst eine möglichst große Luftmenge in den Lungen weder den Klang noch die Lautstärke. Es ist sogar erwiesen, dass ein zusätzliches Luftholen vor dem Sprechen oder Singen schädlich sein kann.²⁴⁴ Besonders bei nervöser Anspannung, wie sie beispielsweise bei einem Vortrag vor Publikum vorkommen kann, tendiert der Körper zu übermäßiger Einatmung. Das bewusste Einatmen muss also wie das geführte Ausatmen als ein zusammenhängender Vorgang verstanden werden. Die richtige Menge an Luft wird bei der Einatmung automatisch aufgenommen, sobald ein Mitteilungs- oder Ausdrucksbedürfnis vorliegt. Durch das „Was und wem etwas gesagt werden soll“, stellt sich im Idealfall ganz unwillkürlich die richtige Inspirationshaltung ein.²⁴⁵ Immer gesetzt den Fall, dass eine eutonische Muskelspannung vorliegt.²⁴⁶

²⁴¹ Coblenzer/ Muhar (1987), S. 109.

²⁴² Vgl. Ehrlich, Karoline (2007): Stimme, Sprechen, Spielen. Praxishandbuch Schauspiel : Stimm- und Sprecherziehung des Schauspielers : ein Lehr- und Übungsbuch. Frankfurt am Main/ New York: Lang, S. 58.

²⁴³ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 63.

²⁴⁴ Vgl. Rodd-Marling, Yvonne; Husler, Frederick (2009): Singen. Die physische Natur des Stimmorgans. Anleitung zum Aufschließen der Singstimme. 13. Aufl. Mainz [u.a.]: Schott, S. 63f.

²⁴⁵ Vgl. Coblenzer/ Muhar (1987), S. 17.

²⁴⁶ Unter „eutonischer Haltung“ oder „eutonischer Einstellung“ versteht man, dass zusammen mit geistiger Wachheit ein ausgeglichenes Verhältnis elastischer Muskelspannungen und Gegenspannungen vorliegt, die weder ein zu viel, noch ein zu wenig an Kraft bedeuten. Vgl. Coblenzer/ Muhar (1987), S. 35. Vergleiche ebenso: Scheufele-Osenberg (1998), S.38f.

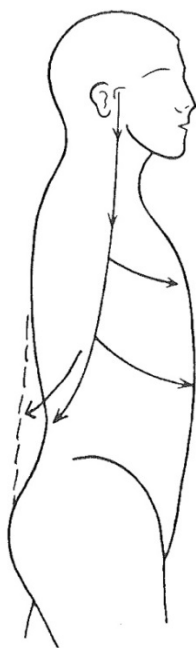


Abb. 5.1:
Erweiterung
des Rumpfes
bei der
Einatmung in
Lenden-,
Rücken-,
Bauch- und
Brustraum

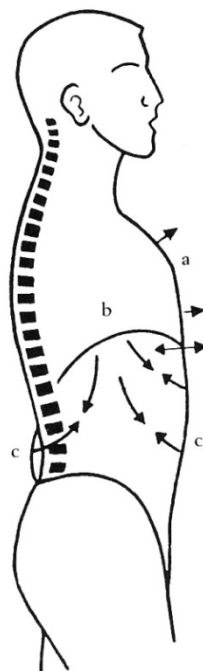


Abb.5.2: Das
„Halten des
Atems“ beim
Ton. Wirkung
der
Anspannung in
a) Brustkorb, b)
Zwerchfell, c)
Bauchwand
(einschl.
Lende)

Die Bezeichnung „Appoggiare la voce“ (ital. für „die Stimme stützen, anlehnen“) stammt aus den italienischen Gesangsschulen und soll die Aufmerksamkeit des Sängers auf den unteren Rücken lenken, an dem Muskelstränge des Zwerchfells entspringen, sowie auf die obere Brust- bzw. Schlüsselbeinregion. Hier trägt die Vorstellung einer imaginären Kraft, die vom unteren Rücken durch den Sänger gegen die Brust strebt und die Brust aufrichtet bzw. stützt dazu bei, dass der gesamte Gesangsapparat aktiviert wird: Sowohl Atem- als auch Kehlkopfmuskulatur.²⁴⁷

Äußere wie innere Kehlmuskeln tragen maßgeblich zur Stimmatmung bei.²⁴⁸ Das Produkt einer gut abgestimmten und trainierten Atem- bzw. Tonstütze lässt sich am vollen, tragfähigen Klang erkennen und nicht über die äußerlich sichtbaren Atembewegungen. Dieser Klang macht sich durch eine ausgewogene und dynamische Abstimmung des subglottischen und supraglottischen Raumes erkennbar: „Verschiedene Merkmale des Stimmklangs, wie Stimmeinsatz, Stimmabsatz, Beweglichkeit der Stimme, Art des Vibratos, Klangqualität („gepreßter“ Klang, klare oder behauchte Stimme) usw., erscheinen bei dieser Hörbeurteilung wesentlich.“²⁴⁹ Eine gute Stützfähigkeit ermöglicht es dem Sänger oder Sprecher auch, in einer von der

²⁴⁷ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 69.

²⁴⁸ Vgl. Anhang V.4.

²⁴⁹ Seidner/Wendler (2010), S. 64.

Normalhaltung abweichende Stellung eine adäquate stimmliche Leistung zu erzielen. Die Art der Äußerung ist dabei von Bedeutung.²⁵⁰

6.2.2 Stimmeinsätze und –absätze

Unter dem Ein- und Absetzen der Stimme versteht man das akustische Ereignis, welches sich zum Beginn bzw. am Ende einer phonatorischen Tätigkeit einstellt. Dies hängt von der Art und Weise ab, wie die Stimmlippen von der Respirations- in die Phonationsstellung übergehen und wie der Luftstrom die Stimmritze passiert. „Der Phonationsbeginn ist eine kritische Phase, da er durch das Fehlen der auditiven Rückkoppelung allein vom neuro-muskulären Kontrollsystem kontrolliert wird.“²⁵¹ Dabei unterscheidet man vornehmlich drei Arten von Stimmeinsätzen:

- Beim gehauchten Stimmeinsatz ist die Stimmritze nicht ganz geschlossen und klafft etwas auseinander, so dass der Luftstrom bereits die Glottis passiert, bevor die Stimmlippen sich ganz annähern und zu schwingen beginnen können. Dabei wird dem Stimmklang bereits am Anfang viel Ausatemungsluft beigelegt (sogenannte „wilde Luft“), was wiederum einen unökonomisch hohen Luftverbrauch zur Folge hat. Man hört ein /h/-artiges Geräusch beim Einsetzen der Stimme. Dies ist typisch für eine eventuelle hypofunktionelle Dysphonie.
- Die entgegengesetzte Art zu einer geöffneten Stimmritze bei Phonationsbeginn ist der harte Glottisschluss bzw. der harte Stimmeinsatz, bei dem die Stimmlippen derart fest aneinander gepresst sind, dass der Luftstrom diese explosionsartig aufsprengt, wenn er die Glottis passiert. Das Resultat ist ein hartes, knackähnliches Geräusch, wie es z.B. bei der Kommandostimme vorkommt und ebenfalls typisch für eine mögliche hyperfunktionelle Dysphonie.²⁵²

²⁵⁰ Vgl. Ebenda.

²⁵¹ Friedrich, Gerhard (2000): Grundlagen I: Physiologie von Stimme und Sprechen. In: Gerhard Friedrich, Wolfgang Bigenzahn, Elke Brunner und Patrick Zorowka (Hg.): Phoniatrie und Pädaudiologie. Einführung in die medizinischen, psychologischen und linguistischen Grundlagen von Stimme, Sprache und Gehör. 2., vollst. überarb. und erw. Aufl. Bern [u.a.]: Huber (Gesundheitsberufe Stimm-, Sprech- und Sprachheilkunde), S. 58.

²⁵² Vgl. Ebenda.

- Den physiologisch korrekten Stimmeinsatz stellt folgerichtig der weiche oder leise Stimmeinsatz dar, bei dem die Stimmlippen locker geschlossen aneinander liegen und ein kleiner elliptischer Spalt offen bleiben kann. Die Stimmlippen beginnen gleichzeitig mit dem Ausströmen der Luft ohne jegliches Vorgeräusch zu schwingen. Der weiche Stimmeinsatz gilt für Sänger und Sprecher aus stimmhygienischer Sicht als am geeignetsten.

Zudem gibt es zwei unterschiedliche Arten von Glottisschlägen bzw. harten Stimmeinsätzen, bei denen ein Öffnen der Stimmritze hörbar vollzogen wird: „[Es] wird eine stimmhygienisch akzeptable, physiologische Form (fester Einsatz, weicher Glottisschlag) von einer stimmschädigenden, krankhaften Form (harter Einsatz, harter Glottisschlag) unterschieden.“²⁵³

Das Ende einer Lautäußerung kann akustisch wie der Beginn entweder verhaucht, hart oder weich erscheinen und gibt dem Sprecher und Sänger eine gute Rückmeldung, inwieweit der Stimmapparat mit dem Atemdruck korreliert: „Als physiologisch gilt der weiche Stimmabsatz, er ist auch ein Gradmesser für die Ausgewogenheit des Stützvorganges.“²⁵⁴

6.2.3 Register

Man hat in Anlehnung an die Register der Orgel die verschiedenen auftretenden Klangfarben der Stimme ebenfalls mit dem Begriff „Register“ bezeichnet. Bereits Manuel Garcia (1805–1906) gab die treffende Definition, dass ein Register eine Reihe aufeinanderfolgender homogener Klänge beinhalte, welches sich von einer anderen einheitlichen Klangfolgenreihe unterscheide.²⁵⁵ Diese verschiedenen Klangeindrücke gehen auf unterschiedliche muskuläre Mechanismen zurück, welche die Stimmlippen spannen und dehnen bzw. verdicken und verkürzen. Aufgrund der subjektiven Wahrnehmung hat man versucht, die verschiedenen Register ganz bestimmten Tonhöhen zuzuordnen, andere sahen die Register als Resultat funktioneller

²⁵³ Seidner/ Wendler (2010), S. 194.

²⁵⁴ Ebenda, S. 196.

²⁵⁵ Vgl. Reid, Cornelius L. (2012): Funktionale Stimmentwicklung. Grundlagen und praktische Übungen. Mainz [u.a.]: Schott, S. 15.

Mechanismen im Stimmapparat, manche wiederum gingen von Resonanzzonen aus, welche der Sänger verspürt. Die unterschiedlichen Herangehensweisen von Stimpfpädagogen, Phonetikern, Gesangslehrern und -schulen führten zu vielen Verwirrungen und verschiedenen Begrifflichkeiten, die bis heute noch uneinheitlich gebraucht werden.

Man unterschied bereits schon vor hunderten von Jahren vornehmlich zwei Register: Das Brustregister oder auch Modalregister genannt, welches beim normalen Sprechen überwiegt und das Falsettregister, welches wiederum oft mit dem Begriff Kopfstimme oder Kopfreister gleichbedeutend verwendet wird. Die Komplexität der Begriffsverwendung wird noch zusätzlich durch Theorien des Zustandekommens von Registern verkompliziert. Rodd-Marling und Husler teilen den allgemeinen Begriff des Falsetts (vom italienischen Wort „falso“ also „falsch“) in zwei unterschiedliche phänomenologische Kategorien: Zum einen unterscheiden sie ein „kollabiertes Falsett“²⁵⁶, welches keinen Tonkern besitzt und nicht modulierbar ist: „Diese [...] Art von Falsett ist einfach ein Klangprodukt, das den Rest darstellt, der übrigbleibt, wenn eine besonders große Anzahl von nötigen Funktionen bei der Tongebung ausfällt.“²⁵⁷ Bei Männern²⁵⁸ kommt dies beispielsweise vor, wenn sie versuchen, eine Frau zu imitieren. Diese (pathologische) Form des Falsetts ist von einem physiologischen Falsett abzugrenzen, dem „gestützten Falsett“²⁵⁹, welches durch die Mitwirkung des Einhängemechanismus²⁶⁰ zustande kommt und bei jeder guten Sänger- und Sprecherstimme vorhanden sein sollte, so Rodd-Marling und Husler.

²⁵⁶ Rodd-Marling/ Husler (2009), S.88.

²⁵⁷ Ebenda.

²⁵⁸ Einfachheitshalber wird in diesem Kapitel nicht zusätzlich noch weiter auf eine Unterscheidung von Männer- und Frauenstimmen eingegangen, wie sie beispielsweise bei Seidner/ Wendler (2010) vorgenommen wird, da die physiologischen und anatomischen Gegebenheiten der menschlichen Stimme bei beiden Geschlechtern dieselben sind (vgl. Ebenda, S. 91). Um nicht noch mehr Begriffe einzuführen, die womöglich missverstanden werden können, wird ebenfalls nicht auf die amerikanische Definition von H. Hollien (1974) oder anderen Autoren eingegangen, da sie für diese Arbeit keine neuen Erkenntnisse beitragen würden (vgl. Habermann (2001), S. 120).

²⁵⁹ Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 88.

²⁶⁰ Vornehmlich durch den Schildknorpel-Zungenbeinmuskel Sterno-thyreoides und den Brustbein-Schildknorpelmuskel Thyreo-hyoideus. Vgl. Ebenda, S. 89.

Cornelius L. Reid sieht im reinen Falsett eben jenen Klangcharakter, wie er bei Rodd-Marling und Husler als kollabiertes Falsett beschrieben werden kann: Der Ton ist völlig überlüftet und ohne Vibrato²⁶¹. Diese Art von Falsett kommt laut Reid sowohl bei Männern als auch bei Frauen im hohen Tonhöhenbereich (h-h') vor und bezeichnet u.a. die hohen, flötenähnlichen Töne der Männer- und Frauenstimme.²⁶² Zu diesem Schluss kommen auch Rodd-Marling und Husler, benutzen jedoch wiederum den Begriff des Kopfreisters dafür, meinen aber offensichtlich dieselbe stimmlippenspannende Funktion.²⁶³

Das Brust- oder Modalregister beinhaltet den unteren Tonbereich, es teilt sich in den höheren Lagen mit den tieferen des Falsetts oder Kopfreisters einige Töne (sogenannte amphotere Klänge).²⁶⁴ Neben den beiden Registern geben viele Autoren, u.a. Rodd-Marling und Husler, zusätzlich das Vorhandensein eines dritten Mittelstimmenregisters an, das klanglich mit „schlank“, „vorne sitzend“ oder „metallisch“ beschrieben wird.²⁶⁵ Der Vollständigkeit halber soll hier noch auf das Strohbassregister, welches unterhalb des Brustregisters zutage kommt und das Flageolettregister bzw. Pfeiftonregister, welches an der oberen Grenze des Stimmumfangs in Erscheinung tritt, verwiesen werden.²⁶⁶ Über das tatsächliche Entstehen dieser beiden Grenzregister ist noch wenig bekannt. Reid geht wiederum gar nicht mehr auf diese beiden Klangfarben als eigene Register ein. Alle Klangfarben entstehen laut ihm aus der Kombination und Koordination der beiden Brust- und Falsettregister mit der Begründung, dass die Stimmlippen selbst Muskelbündel darstellen, die vorne am Schildknorpel und hinten an den Stellknorpeln befestigt sind.²⁶⁷ So bilden sich die verschiedenen Register folglich durch Überwiegen des einen Muskelsystems über das andere:

²⁶¹ Das Vibrato gilt als ein Gütekriterium der Sängerstimme und wird je nach gewünschtem künstlerischen Ausdruck als eine ästhetische Klangvariante bei Sängern und Streichinstrumenten verwendet (Schwebungen). Es ist vornehmlich durch geringe Tonhöhe- und Lautstärkeschwankungen von fünf bis sieben Schwingungen pro Sekunde gekennzeichnet und gilt als besonders angenehm für das menschliche Ohr. Zugleich werden die Stimmlippen durch die wechselnden Spannungsverhältnisse besonders ausdauernd und ermüden nicht so rasch. Vom erwünschten, physiologischen Vibrato ist das Tremolo zu unterscheiden, das eine zu niedrige oder zu hohe Schwingungsfrequenz innehat, welche als unangenehm empfunden wird. Vgl. Habermann (2001), S. 129ff.

²⁶² Vgl. Reid (2012), S. 15f.

²⁶³ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 89ff.

²⁶⁴ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 92.

²⁶⁵ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 92.

²⁶⁶ Vgl. Habermann (2001), S. 117f.

²⁶⁷ Vgl. Anhang V.5 und V.6.

„In unserem Jahrhundert stimmen die Wissenschaftler darin überein, daß das Brustregister allein das Spannungsergebnis des inneren Kehlkopfmuskels (M. vocalis) ohne Gegenwirkung des äußeren Kehlkopfmuskels (M. cricothyreoideus) ist, während das Falsett das Spannungsergebnis des äußeren Kehlkopfmuskels (M. cricothyreoideus) ohne Mitwirkung des inneren Kehlkopfmuskels (M. vocalis) ist.“²⁶⁸

Die Stimmlippen werden durch die Kontraktion des Vocalismuskels verdickt und gewinnen so an schwingender Masse: die Schwingungen werden ausladender und die Schlussphasen verlängert, folglich ist das Resultat eine niedrigere Frequenz. Inwiefern die äußeren Stimmlippenmuskeln genau beteiligt sind, bleibt offen. Rodd-Marling und Husler sind der Ansicht, dass sie bei der Entstehung der Mittelstimme beteiligt sind.²⁶⁹ Reid spricht wiederum nicht von einem eigenen Mittelregister, sondern von einer Klangfarbe, die aus dem Zusammenwirken von Brust- und Falsettregister gebildet wird, ähnlich wie wenn durch die Mischung der Farben Gelb und Blau die Farbe Grün entsteht.²⁷⁰

Auch wenn die verschiedenen Bezeichnungen unterschiedlich gebraucht und deren zugrunde liegenden Mechanismen uneinheitlich erklärt werden, stimmen alle aufgeführten Autoren darin überein, dass bei jeder erfolgreichen Ausbildung der Singstimme der sogenannte Registerausgleich angestrebt werden sollte. Beim Übergang vom einen zum anderen Register kann es hörbar zu einer Art „Bruch“ kommen, d.h. dass die muskulären Kräfte nicht fein genug aufeinander abgestimmt sind und so ein plötzliches „Umschalten“ der einen Muskelaktivität auf eine andere geschieht. Einseitig beanspruchte Muskulatur ohne die Fähigkeit, die verschiedenen Register zu verbinden, z.B. wenn das Brustregister nicht in den höheren Lagen mitklingen kann und das Kopfreister nicht in den tieferen Lagen, lässt auf ein kollabiertes Stimmorgan deuten bzw. ist folglich das Produkt von Innervationsstörungen der inneren und äußeren Kehlmuskulatur.²⁷¹ Dabei erfolgt beispielsweise mit steigender Tonhöhe beim Singen eine Koordination der inneren und äußeren Muskelsysteme nur in Kombination mit den

²⁶⁸ Reid (2012), S. 16.

²⁶⁹ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 91f.

²⁷⁰ Vgl. Reid (2012), S. 27f.

²⁷¹ Vgl. Anhang V.6 und V.7.

Ansatzräumen, welche mit dem Einhängemechanismus des Kehlkopfs verbunden sind.²⁷²

Eine Möglichkeit, den Registerausgleich leichter zu bewältigen, bzw. die Übergangstöne der Register unmerklicher zu passieren, stellt das „Decken“ von Tönen dar: „Als ‚Decken‘ bezeichnet man die sehr geringe Abdunkelung der Vokale in höherer Tonlage, um eine zu helle Klangfarbe zu vermeiden und den Registerausgleich zu erleichtern.“²⁷³ Der Begriff bezieht sich daher auf das klangliche Produkt, welches durch eine geringe Verlagerung der Vokalformanten in tiefere Frequenzbereiche die Stimme weicher, dunkler und insgesamt voluminöser erscheinen lässt. Die Technik des gedeckten Singens ist jedoch keine alleinverbindliche Voraussetzung für eine als schön empfundene, ausgeglichene Stimme und kann sich bei manchen Stimmgattungen oder Sängern sogar negativ auf den Stimmklang auswirken.²⁷⁴

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die verschiedenen Arten der Register auf muskuläre Einstellungen zurückzuführen sind, welche die Stimmlippen spannen, dehnen, verdicken und verkürzen. Alle erwähnten Autoren stimmen überein, dass ein ausgebildeter und aufgeschlossener Stimmapparat sowohl in seiner Höhe als auch in der Tiefe einen ausgewogenen und gut innervierten Anteil aller muskulären Kräfte vorzeigen kann, die für den jeweiligen Registerbereich typisch sind. Ziel ist es, einen voll funktionsfähigen und gut abgestimmten Klangapparat zu entwickeln, bei dem alle Registerübergänge unmerklich für den Zuhörer vonstattengehen. Das klangliche Produkt ist das sogenannte „Einregister“²⁷⁵, welches sowohl in der Höhe einen festen Tonkern unter Beteiligung der Brustregistermuskeln (Vokalismuskeln) als auch in der Tiefe die „schlanke“ Klangfarbe des Falsettregisters besitzt.²⁷⁶ Durch Koordination und Zusammenwirken aller muskulären Kräfte ist der Gesangston im Idealfall fähig, in der Lautstärke an- und abzuschwellen. In den Belcanto-Schulen war es eine hohe Kunst,

²⁷² Vgl. Habermann (2001), S. 119.

²⁷³ Seidner/ Wendler (2010), S. 127. Der Tenor Gilbert Duprez präsentierte 1837 diese Technik zum ersten Mal einem breiteren Publikum und faszinierte damit, dass er das hohe c² mit voller Bruststimme sang. Beim gedeckten Singen (Sombrieren) steht der Kehlkopf im Gegensatz zum „offenen Singen“ (voix blanche) auch in den höchsten Lagen besonders tief, die Ansatzräume sind geweitet und der Kehledeckel aufgerichtet. Vgl. Ebenda.

²⁷⁴ Beim Koloratursingen ist es ohnehin ungeeignet, gedeckt zu singen, da der Stimmapparat dabei nicht mehr über schnelle Reaktionsgeschwindigkeit verfügt bzw. an Leichtigkeit verliert. Vgl. Ebenda.

²⁷⁵ Habermann (2001), S. 119.

²⁷⁶ Vgl. Ebenda.

den Schwellton (ital.: *messa di voce*) in allen Tonlagen jederzeit einsetzen zu können. Die Fertigkeit, einen Ton ohne hörbare Bruchstellen vom Piano zum Forte ansteigen zu lassen und wieder zurück zu führen, also ein Crescendo und ein Diminuendo durchzuführen, erfordert eine perfekt abgestimmte, dynamische Anpassung der stimmlippendehnenden und -verkürzenden Muskeln.²⁷⁷

6.2.4 Stimmsitz und –ansätze

Obwohl die inneren und äußeren Muskeln des Kehlkopfes unwillkürlich arbeiten, also nicht der direkten willentlichen Steuerung durch das zentrale Nervensystem unterliegen,²⁷⁸ können diese „durch gezielt ausgewählte Übungsmuster, die Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe (Vokale) miteinander verbinden, angeregt und damit zu einer spontanen und jetzt dazu noch vorhersagbaren Reaktion veranlaßt werden [...]“. ²⁷⁹ Diesen Übungen ist jedoch immer eine Kombination aus den drei genannten Kriterien (Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe) gemein. Dabei helfen dem Stimmbildner die verschiedenen „Stimmansätze“, die sich in Kombination mit einer korrekten Atemstütze mittelbar auf die Form und Einstellung des Stimmapparates auswirken. Der erfahrene Sänger und Sprecher empfindet je nach erforderlicher, stimmlicher Leistung bestimmte Vibrationen, vornehmlich an verschiedenen Stellen des Kopfes, des Nackens und der Brust. Durch die subjektiven Körperempfindungen beim Singen und Sprechen in Verbindung mit akustischen Eindrücken kommt es zu Beschreibungen wie „der Ton sitzt vorne“ oder man solle „vorne singen bzw. sprechen“. Diese Aussagen bezeichnen zwar keine exakten physiologischen oder physikalischen Gegebenheiten, jedoch setzen sie die empfundenen Vibrationszonen mit der resultierenden, charakteristischen Klangqualität in Bezug und lassen dadurch Rückschlüsse auf die Muskeleinstellungen des Stimmapparates zu.²⁸⁰

Ein Sänger oder Sprecher, der alle Ansätze einzeln für sich und zusätzlich in physiologischer Art und Weise zu kombinieren weiß, besitzt einen „guten“ Stimmsitz. Dieser ermöglicht eine ökonomische und physiologische Schallabstrahlung in allen

²⁷⁷ Vgl. Reid (2012), S. 34f. Vergleiche ebenso: Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 97; Habermann (2001), S. 128f; Seidner/ Wendler (2010), S. 204f.

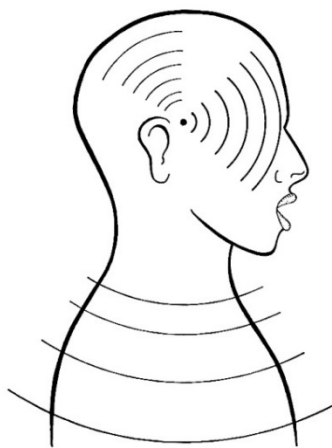
²⁷⁸ Vgl. Anhang V.10.

²⁷⁹ Reid (2012), S. 22.

²⁸⁰ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 99-105.

stimmlichen Leistungen, und ist somit für eine tragfähige Stimme unerlässlich. Fälschlicherweise werden manchmal die Vibrationen, welche sich bei einer korrekten Klangerzeugung einstellen und in bestimmten Regionen wie der Stirn- oder Nasenregion auftreten, mit dem Begriff der Resonanzen verwechselt.²⁸¹ Die resonatorischen Einflüsse in diesen Regionen auf die Klangerzeugung sind jedoch von geringer Bedeutung.²⁸²

Bei einem korrekten Stimmsitz durch ausgewogene Aktivität der Muskeln mit gleichbleibender Inaktivität der nicht notwendigen Muskeln, die sich negativ auf die Kehlkopfstellung auswirken (z.B. unkorrekte Kieferöffnung, nach hinten fallende Zunge, etc.), beschreibt Margot Scheufele-Osenberg eine Stelle in der Mitte des Kopfes, hinter den Augen, von der sich der Klang in allen Tonlagen und Lautstärken ausbreiten soll und vom Sänger „fest gehalten“ werden soll.



„Das Halten des Klanges im Kopf muß [...] immer in derselben Weise gesichert werden wie von Anfang an. [...] Es ist die Technik des ‚Einheitsregisters‘, bei dem im ‚Brustton‘ noch der Kopfklang, im ‚Kopftton‘ noch der Brustklang enthalten ist [...].“²⁸³

Abb. 6: Ansatzstelle und Ausbreitung des Klanges

Durch das Üben der Ansätze können die Muskeln des inneren und äußeren Kehlkopfes zur Tätigkeit angeregt werden, welche wiederum an Reizempfindlichkeit und Belastbarkeit hinzugewinnen. Dies ist sowohl für das künstlerische Sprechen auf der Bühne als auch für das Singen von großer Bedeutung, da ein ausgewogener Umgang und Zugang zu den verschiedenen Ansätzen die Stimme insgesamt modulationsfähiger werden lässt.

²⁸¹ Vgl. Anhang IV.3.

²⁸² Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 119.

²⁸³ Scheufele-Osenberg (1998), S. 157.

6.2.5 Tragfähigkeit und Lautstärke

Damit eine Stimme im Raum „trägt“, d. h. dass sie auch mühelos über große Entfernung und sogar über ein Orchester oder eine andere Geräuschkulisse hinweg verständlich für den Zuhörer bleibt, ist neben dem Wissen um die akustischen Raumbesonderheiten ein guter Stimmsitz für den Sänger oder Sprecher unerlässlich. Dabei muss das Ansatzrohr mit dem Stimmapparat und der Atemstütze immer wieder aufeinander abgestimmt werden (Stimmführung), damit das klangliche Produkt den lautsprachlichen Kriterien (den spezifischen Formantbereichen)²⁸⁴ in jeder Tonhöhe und Lautstärke optimal entspricht.²⁸⁵ Was für die Tragfähigkeit einer Singstimme gilt, kann gleichbedeutend mit der Durchschlagskraft einer Sprechstimme verstanden werden.²⁸⁶

Bei besonders geschulten Sängerstimmen tritt zu den ersten beiden Formanten ein drittes Energiemaximum bei ca. 2000–4000 Hz hinzu. Das Vorhandensein der Teiltonverstärkung in diesem Bereich ist nach eingehenden Untersuchungen dafür verantwortlich, dass man eine Stimme über weite Entfernungen gut versteht, da das menschliche Ohr in diesem Frequenzbereich besonders reizempfindlich ist.²⁸⁷ Der sogenannte Sängerformant besteht aus dem 3., 4. und 5. Formanten und „verschmilzt“ zu einem Energiemaximum, das zwischen 30–35% der abgestrahlten Gesamtenergie ausmacht. Das Vorhandensein des Sängerformanten ist dafür verantwortlich, dass die Stimme eines Sängers über einen Orchesterklang hinweg noch gut hörbar bleibt. Frauenstimmen liegen durch ihre hohe Stimmlage bereits oft über dem Orchesterklang und werden daher weniger von diesem überdeckt. Bei sehr hohen Frauenstimmen kann der Grundton allerdings schon oberhalb des ersten Vokalformanten liegen. Daher müssen die Vokalklänge so verändert werden, dass die Obertöne wieder mit den Formantfrequenzbereichen zusammenfallen (Formantabstimmung oder „formant tuning“ genannt). Dies wird gesangstechnisch durch eine optimale bzw. größere Kieferöffnungsweite erreicht. Bei besonders hohen Tönen können allerdings nur mehr

²⁸⁴ Vgl. Anhang IV.1 und IV.2.

²⁸⁵ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 119.

²⁸⁶ Vgl. Habermann (2001), S. 136.

²⁸⁷ Angeführt werden u.a.: Sundberg (1970, 1972, 1974, 1977) sowie Winckel (1953), Morosow (1977), Schutte und Miller (1988). Vgl. Seidner/ Wendler, S. 120.

flötenähnliche Klänge erzeugt werden, da die spezifische Formantstruktur einzelner Vokale verloren geht und nicht mehr unterscheidbar ist.²⁸⁸

Neben dem für Sänger wichtigen Sängerformanten wurde zumindest bei männlichen Berufssprechern ein ähnlicher Sprecherformant entdeckt, „der im Frequenzbereich von 3150 Hz bis 3700 Hz einen um etwa 10 dB höheren Energieanteil als bei umgangssprachlichen Sprechstimmen aufweist.“²⁸⁹ Besonders günstige resonatorische Abstimmungen im Vokaltrakt auf den Primärschall werden erneut als Ursache dieses spezifischen Formanten genannt.

Die Qualität des Stimmklanges sowohl einer Sprech- oder Sängerstimme hängt demnach von der optimalen Anzahl sowie Intensität von Obertönen ab, sowie davon, ob diese in einem ganzzahligen, harmonischen Verhältnis zueinander stehen. Dabei wirkt eine Stimme subjektiv lauter, wenn die Obertöne an den Frequenzbereich der Hörempfindlichkeit heranreichen:

„Während beim Mann das Maximum des Klangspektrums bei normaler Sprache um 100-200 Hz liegt, steigt dieses Maximum erheblich bei stärker betonter Sprache wie etwa bei der Verlagerung von der Schon- zur Kraftstimme (Sehnsucht → Mut), [...] obwohl Schalldruck oder Schallstärke gleichbleiben oder sogar abgenommen haben.“²⁹⁰

Eine belegte oder verhauchte Stimme büßt aufgrund des hohen Geräuschanteils im Klangspektrum und der „wilden Luft“ an Tragfähigkeit ein.²⁹¹ Dass eine Gesangsstimme über Klangfülle, Schönheit und Tragfähigkeit verfügt, ist laut Rodd-Marling und Husler vor allem der Aktivität und Abstimmung des Muskels Cricopharyngeus zu verdanken, der den Ringknorpel stabilisiert und dadurch den Stimmlippen ihre größtmögliche Dehnung ermöglicht.²⁹²

²⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 120ff. Ein sehr anschauliches Beispiel für den dargelegten Sachverhalt bietet folgende Aufnahme der Sopranistin Edda Moser als Königin der Nacht:
<http://www.youtube.com/watch?v=ZFJiczQZwhY> - Zugriff: 29.10.2014.

²⁸⁹ Seidner/ Wendler (2010), S. 122.

²⁹⁰ Habermann (2001), S. 136.

²⁹¹ Dabei sollen nicht die pathologisch rauen Stimmen vergessen werden, die man oft bei männlichen Probanden in Lokalen vorfindet oder die auch ihren Weg auf die Bühne gefunden haben. Allerdings wird stark bezweifelt, dass diese anhaltend leistungsfähige und modulierbare Stimmen darstellen (Reinke-Ödem). Vgl. Ebenda, S. 138.

²⁹² Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 103.

Neben den phonetischen und atemregulierenden Fertigkeiten eines Sprechers oder Sängers sind vor allem bestmögliche resonatorische Verhältnisse der Ansatzräume²⁹³ für eine stärkere und lauter klingende Stimme verantwortlich: „Eine wirklich effektive Steigerung der Stimmleistung wird nicht durch vermehrten Anblasedruck, durch größere Anstrengung erreicht, sondern durch eine effektivere Formung des Stimmschalls in den Ansatzräumen.“²⁹⁴

Dabei kann bei völlig gleichbleibendem subglottischen Druck durch die Verstärkung bestimmter Teiltonfrequenzen die abgestrahlte Energie erheblich zunehmen und so subjektiv als lauter wahrgenommen werden.²⁹⁵ In der Musik wird die Lautstärke(-veränderung) mit dem Begriff der „Dynamik“ beschrieben. Dabei wird dem kräftigen, voluminösen Pianoton, der im Gegensatz zum schwachen, hohlen Kopftton über einen klanglichen „Kern“ verfügt und ebenso tragfähig ist wie ein Forteton, besonderer Stellenwert beigemessen. Der Forteton darf folglich weder durch hohen subglottischen Druck forciert werden, noch darf das Piano durch mangelnde Aktivität der Kehlkopfmuskulatur schwächlich gebildet werden.²⁹⁶

6.2.6 Stimmumfang und physiologische Sprechstimmlage

Das Auf- und Zurückfinden in die physiologische Sprechstimmlage (auch Indifferenzlage genannt) ist für jeden Sprecher und Sänger von großer Bedeutung, da diese Stimmlage jenen Tonbereich eingrenzt, in welchem mühelos und mit geringstem Kraftaufwand der Atem- und Kehlkopfmuskulatur lange Zeit gesprochen werden kann: „In dieser Sprechstimmlage steht der Kehlkopf naturgemäß tief, Kehlkopf- und Rachenlumen sowie mittlerer und oberer Kehlräume sind optimal erweitert und somit das Ansatzrohr verlängert.“²⁹⁷ Die physiologischen Grundeinstellungen, welche sich in der Indifferenzlage ergeben, ermöglichen es dem Sprecher, sich besonders kräftig, ausdauernd und modulationsfähig äußern zu können. Dabei umfasst die Indifferenzlage ca. die unteren zwei Drittel des gesamten Sprechbereichs. In diesem Bereich kann sich

²⁹³ Vgl. Anhang V.9.2.

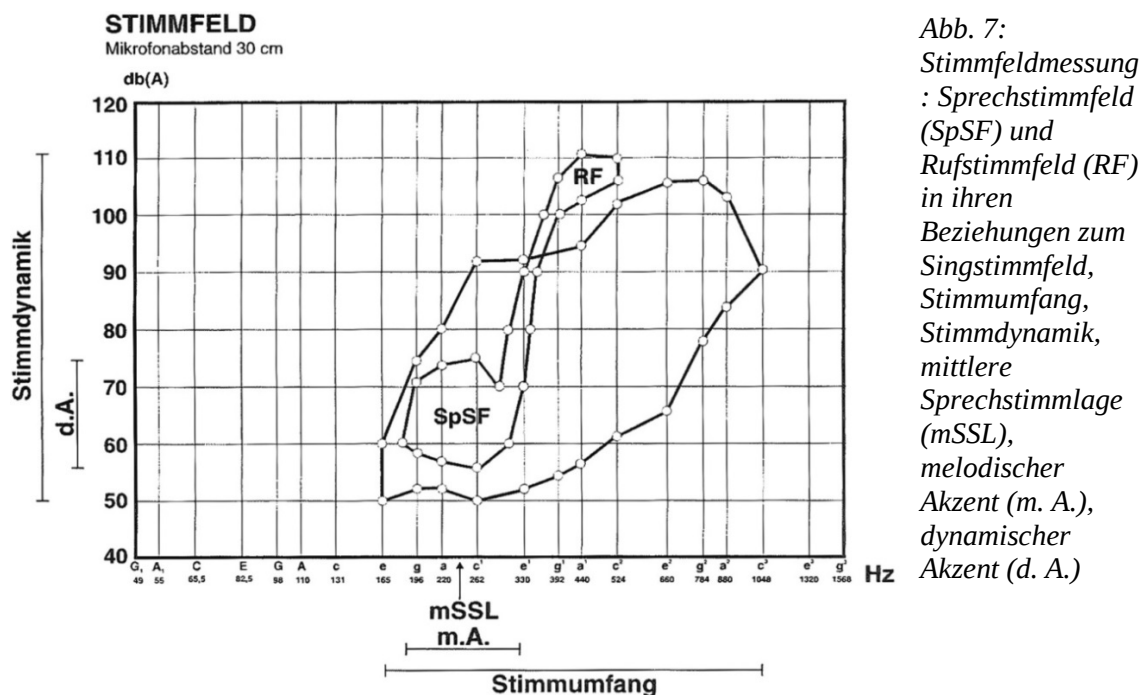
²⁹⁴ Seidner/ Wendler (2010), S. 125.

²⁹⁵ Vgl. Ebenda.

²⁹⁶ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 112ff. Vergleiche ebenso: Habermann (2001), S. 138.

²⁹⁷ Fiukowski, Heinz (2004): Sprecherzieherisches Elementarbuch. 7., neu bearbeitete. Aufl. Tübingen: Niemeyer, S. 46.

Der musikalische Stimmumfang beschreibt die Gesamtheit von brauchbaren Tönen der Singstimme. Er ist sehr vom Trainingszustand der Stimme abhängig und umfasst zwischen in etwa anderthalb bis drei Oktaven. Der physiologische Stimmumfang beschreibt alle mit der Stimme produzierbaren Töne. Die mittlere Sprechstimmlage liegt im unteren Drittel des Stimmumfangs und bezeichnet die durchschnittliche Tonhöhe beim Sprechen, d.h. sie stellt einen Mittelwert des Sprechstimmfeldes bzw. eine Tonhöhe dar, um den bzw. die sich die Stimme beim entspannten und physiologischen Sprechen bewegt:²⁹⁹ „[...] beim Bass um G – A, beim Bariton um B – c, beim Tenor um c. Bei Frauen liegt sie normalerweise eine Oktave höher.“³⁰⁰ Die nachfolgende Grafik verdeutlicht, warum Seidner und Wendler die eingangs erwähnte Annahme vertreten, dass sich einzelne Aspekte beim Einsatz der künstlerischen Sprechstimme an die Leistungen der Singstimme annähern.³⁰¹



³⁰¹ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 156.

Ein geschulter Sprecher kann im dynamischen Wechsel die Indifferenzlage verlassen, muss aber immer wieder dorthin zurückkehren, damit eine Überbeanspruchung des Kehlkopfes vermieden wird. Wird dies verabsäumt oder die innere und äußere Kehlmuskulatur zu einseitig belastet, reagieren der Kehlkopf bzw. die Muskeln und Organe naturgemäß mit Ermüdung, welche früher oder später zu ernsthaften Erkrankungen des gesamten Stimmapparates führen kann.

Bei besonders sprechintensiven Berufen ist oft zu beobachten, dass der Sprecher vor einem größeren Publikum, einer hohen Geräuschkulisse oder in einem weitläufigen Saal seine Stimmlautstärke erhöht, damit er auch in den letzten Reihen verstanden wird. Die gewollte Lautstärkeerhöhung geht gewohnheitsmäßig meist mit einer Erhöhung der Tonlage einher, wodurch man bereits die Indifferenzlage verlässt. Die physiologische Tonerhöhung vollzieht sich (vorwiegend) unbewusst und erscheint dem Sprecher anfangs sogar angenehm. Dadurch verweilt dieser in der erhöhten Tonlage, welche jedoch mit vielen stimmschädigenden Gefahren verbunden ist, z.B.: hochgezogener Kehlkopf, Verkürzung des Ansatzrohres, stärkerer subglottischer Druck, Vorziehen des Zungenbeines etc.³⁰² Die Folgen, welche sich meist erst nach einiger Zeit einstellen, können etwa Verspannungen der Kehlkopfmuskulatur, stimmliche Ermüdung, Unlustgefühl oder Schwellungen der Stimmlippenschleimhaut sein.

Auch wenn der Zuhörer durch eine erhöhte und laute Stimme aufmerksam gemacht wird und dem Sprecher anfangs besser folgen kann, ist eine dauerhafte und forcierte Überbeanspruchung der Sprecherstimme unangenehm. Neben der nachlassenden Qualität des Vortrags aufgrund der Ermüdung überträgt sich die gesteigerte Spannung der Kehlkopf- und Atemmuskulatur auf den Zuhörer. Dieser ahmt unbewusst die Muskelbewegungen des Sprechers nach und ermüdet so rasch selbst. Die Folge sind Konzentrationsschwächen beim Publikum, welches anfängt, sich zu räuspern und unruhig auf den Stühlen hin- und herwackelt. Sobald der Schauspieler oder Sänger dies bemerkt, versucht er, mit einer weiteren Erhöhung der Tonlage und Lautstärke bzw. des Atemdrucks den vermeintlichen Unlustbezeugungen des Publikums entgegenzuwirken, bis der Kontakt zum Publikum früher oder später ganz abubrechen droht.³⁰³ Letztlich muss der Darsteller immer wieder zur Indifferenzlage zurückkehren, um eine dauerhafte

³⁰² Vgl. Fiukowski (2004), S. 47f.

³⁰³ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 157f.

Schädigung seines Organs zu vermeiden und den Kontakt zu den Zuhörern nicht zu verlieren. Eine Unterschreitung der Indifferenzlage mit einhergehender Unterspannung des Stimmapparates ist ebenfalls schädlich, da durch den damit verbundenen unvollständigen Glottisschluss die Abnahme der Stimmlippenspannung und Verengung der epiglottalen Räume die Stimme schwächlich und leise klingen lässt bzw. der Darsteller nicht mehr über die nötigen Mittel für eine wirkungsvolle Gestaltung des Vortrages verfügt.³⁰⁴

6.2.7 Aussprache und Artikulation

Auf die Bildung von Konsonanten und Vokalen durch die Artikulationswerkzeuge wird im Anhang näher eingegangen.³⁰⁵ An dieser Stelle soll die Bedeutung einer angemessenen Aussprache und Artikulation beim Sprechen und Singen hervorgehoben werden, immer angepasst an die jeweilige Bühnensituation. Dabei orientieren sich Sprechererzieher in Schauspiel- und Gesangsausbildungsstätten vornehmlich an der deutschen Bühnenaussprache nach Theodor Siebs.³⁰⁶ Sein 1898 erstmals erschienenes Werk *Deutsche Bühnenaussprache* gilt nach mehreren Überarbeitungen immer noch als Standardwerk für künstlerische Bühnenberufe im deutschsprachigen Raum, da es im Gegensatz zu anderen Werken wie dem *Duden Aussprachewörterbuch* die Besonderheiten der Bühnensituation beachtet. So verlangt die Fernwirkung von Bühne und Zuschauerraum ein hohes Maß an Wortverständlichkeit und „sinn-voller“ Interpretation des Textes durch den Darsteller. Dies schließt eine vorangehende kognitive Vorbereitung und Erarbeitung der textlichen Vorlage unbedingt mit ein.³⁰⁷ Aber auch aus stimmhygienischer Sicht bietet das Erlernen der Bühnenaussprache die besten Voraussetzungen für eine dauerhaft leistungsfähige Stimme, da diese den

³⁰⁴ Vgl. Fiukowski (2004), S. 49.

³⁰⁵ Vgl. Anhang V.9.3.

³⁰⁶ Es muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass eine starre Fixierung auf die hohe Norm der Sieb'schen Bühnenaussprache oft kritisiert wird, da diese eine zu gekünstelte und veraltete Sprechweise darstelle und den heutigen Anforderungen in Bezug auf eine adäquate, realistische oder ganzheitliche Sprechweise des Schauspielers nicht gerecht werde. Vgl. Ehrlich (2007), S. 128f.

³⁰⁷ Eine fehlende gedankliche Konzeption des vorgetragenen Textes gibt Aderhold beispielsweise als einzigen Grund dafür an, warum ein Schauspieler über zu wenig Luft bei der Realisierung der Textpassage klagt. Dem ist nicht zu widersprechen (vgl. Kapitel 6.1 Der Stützvorgang: „Appoggiare la voce“). Lediglich die Zuschreibung als alleinige Ursache wird bezweifelt, da funktionelle Atemstörungen oder ein schwacher Einhängemechanismus als mögliche Ursachen hier nicht berücksichtigt werden. Vgl. Aderhold, Egon (1998): *Sprecherziehung des Schauspielers. Grundlagen und Methoden*. 5. Aufl. Berlin: Henschel, S. 57.

Anforderungen nach Atemstütze, Stimmsitz und korrekter Artikulation in hohem Maße Rechnung trägt:

„Im Gegensatz zum normalen Sprechen setzt das Sprechen auf der Bühne einen dosierten Gebrauch der Atemluft sowie eine erhöhte Leistung der Stimmproduktion und Artikulationsorgane voraus. Die Lehre der Bühnenaussprache ist es, einerseits das Sprechen auf der Bühne zu erleichtern, dass eine Stimmermüdung vermieden wird [...], andererseits die geforderte Deutlichkeit und Präzision der Aussprache zu gewährleisten. Die Bühnenaussprache dient somit neben der Lautlehre auch der Sprechökonomie.“³⁰⁸

Unter einer „unökonomischen Stimmleistung“³⁰⁹ verstehen Coblenzer und Muhar u.a. eine „nachlässige oder übertriebene Artikulation, Verschlucken der Endsilben, mangelnde Abstimmung von Mimik und Gestik beim Sprechen, Verhauchen, Pressen, offenes Näseln [...]“.³¹⁰ Bei der sprachlichen Umsetzung einer gedanklichen Sinneinheit in eine lautliche Äußerung durch die Artikulationswerkzeuge (Zunge, Rachen, Gaumen, Mund und Unterkiefer) geschieht dies nicht durch einfaches „Aneinanderreihen“ einzelner Laute (Phone), sondern wird in einem kontinuierlichen Bewegungsablauf als Einheit aufgefasst und produziert (Silben bzw. Wörter). Obwohl die Realisierung von Einzellaute durch eine bestimmte Einstellung der Artikulationsorgane erfolgen muss, wird diese bereits beim vorhergehenden Laut vorbereitet und die nicht unmittelbar beteiligten Sprechorgane bilden gleichwohl den darauf folgenden Laut vor usw. Der Sprecher verbindet in einem Sprechakt die einzelnen bedeutungstragenden Einheiten (Sinneinheiten, semantische Einheiten) in einem fließenden Artikulationsprozess miteinander. Man spricht daher von einem Sprechbewegungsgefüge oder auch von „Koartikulation“, bei der „immer unmittelbar notwendige, vorbereitende und ausklingende Bewegungen ineinander [greifen]“.³¹¹ Dabei beeinflussen sich Vokale und Konsonanten gegenseitig, damit eine ökonomische Bildung und Sprechweise ohne Verlust an Deutlichkeit erreicht werden kann. So bildet sich das deutsche /k/, je nachdem ob ein heller oder dunkler Vokal (z. B. /i/ bzw. /o/) folgt, an einer anderen Artikulationsstelle.³¹²

³⁰⁸ Ehrlich (2007), S. 125.

³⁰⁹ Coblenzer/ Muhar (1987), S. 8.

³¹⁰ Ebenda, S. 9.

³¹¹ Seidner/ Wendler (2010), S. 165f.

³¹² Vgl. Habermann (2001), S. 183f.

Um die Verständlichkeit beim Sprechakt zu erhöhen, muss der Darsteller die einzelnen Laute korrekt zu bilden wissen, damit sie im Sprechgefüge nicht störend herausstechen. Dabei besitzt jede semantische Einheit lautsprachliche Strukturen, die dem Hörer eine Dekodierung der sprachlichen Zeichen ermöglichen. Diese Strukturen können durch ein Intensitätsmaximum voneinander unterschieden werden, welches im Deutschen meist durch den Vokal gebildet wird (Silben): „Die Anzahl der Intensitätsgipfel in einem Wort entscheidet über die Anzahl der Silben. Innerhalb der Silben sind die Gesetze der Koartikulation am stärksten wirksam.“³¹³ Die Konsonanten sind für die Wortverständlichkeit von besonderer Bedeutung, da sie die Vokale einleiten, den semantischen Begriffsinhalt vermitteln und so eine menschliche Sprache (im Vergleich zu tierischen Lauten) überhaupt erst ermöglichen.³¹⁴

Coblenzer und Muhar sprechen den Konsonanten zusätzlich eine förderliche Komponente zur gedanklichen Konzeption des Sprechers zu. So gehe mit einer „gedanklichen Entfaltung eine Verschärfung der Konsonantierung [einher].“³¹⁵

Umgekehrt hilft eine korrekte Artikulation den kognitiven Prozessen: „Besonders im emotionellen Bereich übernimmt der Konsonant die Funktion, eine innere Bewegtheit zum Ausdruck zu bringen.“³¹⁶

Der Sprechakt kann mittels verschiedener Faktoren gestaltet und analysiert werden:

- Die Sprechmelodie beschreibt die Veränderungen der Grundtöne, welche nur bei stimmhaften Konsonanten und Vokalen gemessen werden kann und nicht bei Pausen, Zäsuren oder stimmlosen Lauten.
- Die Sprechdynamik gestaltet zusammen mit der Sprechmelodie maßgeblich den Satz- oder Redeinhalt. Dabei können die Unterschiede in der Lautstärke sehr variieren. Wichtige Satzanteile können durch eine lautere Aussprache hervorgehoben werden und andere durch eine dynamische Abschwächung in den Hintergrund treten. Die Betonungen im Deutschen erfordern eine bestimmte Gewichtung, z.B. bei Stammsilben im Gegensatz zu Endsilben. Eine stärkere

³¹³ Seidner/ Wendler (2010), S. 166.

³¹⁴ Vgl. Coblenzer/ Muhar (1987), S. 87.

³¹⁵ Ebenda, S. 87.

³¹⁶ Ebenda.

Hervorhebung bedeutungstragender Inhalte geht meistens mit einer Tonerhöhung einher.

- Das Sprechtempo wird üblicherweise in gesprochenen Silben pro Sekunde gemessen (mit oder ohne Pausen). Neues oder Wichtiges wird meist langsamer gesprochen, als Unwichtiges oder bereits Bekanntes.
- Akzentuierungen durch Atempausen oder Zäsuren dienen nicht nur der Verständlichkeit einzelner Wörter oder Silben, sondern bieten gleichzeitig eine Gliederung bzw. Rhythmisierung des gesamten semantischen Inhalts für den Zuhörer. So können sie bewusst für eine dramatische Wirkung eingesetzt werden.³¹⁷

Beim Sprechakt gilt es, verschiedene Unkorrektheiten in der Artikulation zu verbessern oder zu vermeiden. Dabei muss die Aussprache dem Inhalt des Stückes bzw. der Figurenkonzeption angemessen gestaltet werden. Eine mundartliche Prägung stört bisweilen die Hochlautung und fällt besonders bei gehobener Lyrik unangenehm auf. Bei einem Konversationsstück hingegen kann eine wohlgeformte Aussprache als gekünstelt und unecht empfunden werden.³¹⁸

Die Verständlichkeit beim Singen ist zum einen durch eine kompositorische Vorlage bestimmt (Tonhöhenänderungen, verschiedene Tempi und Dynamikänderungen), zum anderen auch durch „stärkere koartikulatorische Verschleifungen und Bindungen bedingt.“³¹⁹ Die Vokale (und in gewisser Weise auch die stimmhaften Konsonanten)³²⁰ werden dabei, weil sie aufgrund ihrer physiologisch-physikalischen Struktur gut singbar und als Träger der Melodie geeignet sind, meist zeitlich und dynamisch besonders hervorgehoben. Aus übertriebener Vorsicht oder auch aus „Scheu vor einem Unterbrechen der Kantilene“³²¹ werden Konsonanten beim Singen oft ausgespart oder nachlässig artikuliert.

³¹⁷ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 166ff.

³¹⁸ Vgl. Ehrlich (2007), S. 123f.

³¹⁹ Seidner/ Wendler (2010), S. 162.

³²⁰ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 133.

³²¹ Ebenda, S. 164.

Die Aussprache beim Singen unterscheidet sich zum normalen Sprechen beispielsweise durch: „Verstärkte Stimmhaftigkeit, eine stärkere Angleichung der Vokale an benachbarte Nasale und fehlende Behauchung der Verschlusslaute innerhalb einer musikalischen Phrase [...]. Besondere Aufmerksamkeit erfordert die deutliche Bildung der Konsonanten.“³²² Hinzu kommen besondere stimmtechnische Faktoren, die einen einheitlichen und tragfähigen Stimmklang ermöglichen und auch fordern.

Ein Merkmal der Gesangsstimme stellt der sogenannte Vokalausgleich dar, bei dem versucht wird, den „Vokaldualismus zwischen hellen Vokalen (e, i) und dunklen (o, u) beim Singen zu überwinden und eine Vokalform [angestrebt wird], die klanglich eine Verbindung zwischen beiden Gruppen herstellt.“³²³ Eine Annäherung der ersten Vokalformanten, die nicht zur völligen Aufhebung der Unterscheidbarkeit zwischen einzelnen Vokalen führen darf, wirkt sich zwar positiv auf die Tragfähigkeit des Stimmklanges aus, allerdings geschieht dies auf Kosten der allgemeinen Verständlichkeit. Ein guter Stimmsitz ist hierbei die Voraussetzung für einen gelungenen Vokalausgleich.³²⁴

Rodd-Marling und Husler betrachten vor allem die Vokale /u/, /i/ und /a/ unter einem weiteren stimmbildnerischen Aspekt. Alle anderen Vokale stellen eine Mischung aus diesen Vokalen dar. Da die unterschiedlichen Einstellungen der Einhänge- und Kehlkopfmuskulatur die zur Realisierung der einzelnen Vokale vonnöten sind, die Spannungsverhältnisse der Stimmlippen beeinflussen, fördert der Vokalausgleich gleichzeitig eine ausgewogene Balance zwischen Spanner, Dehner und Schließer.³²⁵ Den Hauptunterschied zwischen Sprechen und Singen führen Rodd-Marling und Husler auf unterschiedliche Einstellungen der Stimmlippen und der Stimmritze zurück, die sich bei jedem Vokal im Sprechakt immer neu und unterschiedlich (uneinheitlich) vollziehen:

³²² Ebenda, S. 162f.

³²³ Wendler, Jürgen; Seidner, Wolfram (1987): Lehrbuch der Phoniatrie. 2., überarb. Aufl. Leipzig: Thieme, S. 179.

³²⁴ Vgl. Ebenda.

³²⁵ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 132f.

„Sie [die Sprache. Anm. d. V.] wird dadurch überhaupt erst plastisch und vokalstark. Der Sänger aber muß eben das nach Möglichkeit zu überwinden suchen. Er muß lernen, die Vokale zu bilden, ohne beim Wechseln von einem zum anderen die Form der Stimmritze und der Stimmfalten merklich zu verändern. Er muß singend sprechen können, auf einer anhaltenden Linie, die durch keinen Vokal und auch durch keinen Konsonanten gestört wird.“³²⁶

Der enorme Einfluss der Grundtonhöhe auf die Formantenrealisierung ist durch physikalische und physiologische Bedingtheiten gegeben.³²⁷ Der Grundton der meisten Vokale liegt unterhalb von 1000 Hz, weshalb bei Erhöhung des Grundtones die spezifische Formantstruktur nicht mehr vollends gegeben ist. Bei hohen Frauenstimmen kann dies ein besonderes Problem darstellen, bereits ab c^3 (1048 Hz) ist die Verständlichkeit gefährdet, da einzelne Vokale gegebenenfalls nicht mehr voneinander unterschieden werden können.³²⁸

Der Zuhörer will verstehen, was gesungen wird, und besonders beim deutschen Kunstlied wird eine hohe Verständlichkeit beim Singen verlangt.³²⁹ Aber auch im Musiktheater und im Musical kommen gesprochene Passagen vor, weshalb mittlerweile in vielen Ausbildungsstätten neben der gesanglichen Ausbildung mehr Wert auf Sprecherziehung gelegt wird, um einen einheitlichen künstlerischen Ausdruck garantieren zu können.³³⁰ Besonders im Sprechgesang, dem sogenannte *Parlando*, kommt es „bei schnellster Artikulation [auf eine] vorzügliche Aussprache, spritzige Leichtigkeit in allen Lagen, Tragfähigkeit der Stimme in allen Tonlagen und auch in schnellem Tempo Sicherheit im Setzen der Akzente [an].“³³¹

Friedrich Eckardt hat in einem ersten Versuch einen Vergleich über die artikulatorischen Bewegungsabläufe beim Sprechen und Singen mit möglichen Folgerungen für Sprech- und Gesangspädagogen angestellt. Eine kritische Auseinandersetzung en detail kann hier leider nicht gebracht werden. Im Großen und

³²⁶ Ebenda, S. 131.

³²⁷ Vgl. Anhang IV.2 und V.9.2.

³²⁸ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 163.

³²⁹ Vgl. Ebenda, S. 169.

³³⁰ Vgl. Ebenda, S. 168f. Vergleiche ebenso: Fuchs, Michael/ Behrendt, Wolfram/ Täschner, Roland (2000): Über die Bedeutung der Sprecherziehung im Gesangsstudium. In: Johannes Pahn (Hg.): Sprache und Musik. Beiträge der 71. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Sprach- und Stimmheilkunde Berlin 12. bis 13. März 1999. Stuttgart: Steiner, S. 79–83.

³³¹ Habermann (2001), S. 134f.

Ganzen aber werden beim Singen, besonders bei Vokalen und stimmhaften Konsonanten, größere Kieferöffnungsweiten erreicht, die Artikulationswerkzeuge verbleiben länger in ihrer Einstellung. Des Weiteren können ein generell tiefer stehender Kehlkopf und eine größere faukale Weite beobachtet werden. Die Zunge, insbesondere der Zungenrücken, erfährt beim Sprechen unterschiedliche Ausprägungsgrade als die Zungenspitze beim Singen.³³²

Da lediglich Unterschiede in der Ausprägung der Einstellung der Artikulationswerkzeuge³³³ entdeckt werden konnten, deckt sich dies mit der Folgerung Habermanns:

„Die rhythmischen, dynamischen und melodischen Eigenschaften des Sprechens und Singens sind also nicht grundsätzlich, sondern nur qualitativ und quantitativ verschieden. Ihre Unterschiede liegen in den Notwendigkeiten, die sich für ihre Ausprägung als differente stimmliche Ausdrucksmittel ergeben.“³³⁴

6.2.8 Bühnenspezifische Anforderungen

Eine stimmliche Leistung kann nach verschiedenen Kriterien beurteilt werden. Die hier zuvor dargelegten Punkte stehen vor allem unter dem Primat einer „Ökonomischen Stimmleistung“³³⁵, die bei einem physiologischen Gebrauch der stimmlichen Mittel auch mehrheitlich als „gute Stimme“³³⁶ bezeichnet wird. Dabei wurde von der vernünftigen Forderung ausgegangen, dass ein Sprecher auf einen physiologischen und damit auch ökonomischen Stimmgebrauch bedacht ist, „damit seine Stimme unter den großen Belastungen nicht versagt [...]“. ³³⁷ Die künstlerische Bühnensituation³³⁸ verlangt

³³² Vgl. Eckardt, Friedrich (1999): Singen und Sprechen im Vergleich artikulatorischer Bewegungen. Darmstadt: Thiasos, S. 83ff. Anmerkung d. V.: Der Versuchsaufbau und die Ergebnisse Eckhardts sind jedoch mit Vorsicht und einer nötigen Distanz für die hier dargestellte Thematik zu betrachten, da nur vier Sopranistinnen für die Untersuchung tauglich waren. Diese verfügten zwar über die Ausbildung zur deutschen Hochlautung, dennoch ist unklar, inwieweit der Testsatz mit voller Sprecherstimme artikuliert wurde oder überhaupt werden konnte. Des Weiteren konnte aufgrund der Versuchsanordnung (hoher technischer Umgebungslärm, Bleischürze auf den Schultern der Probandinnen, mit Kontrastmittel bestrichene Organe und Artikulationswerkzeuge, etc.) nicht auf spezifische technische Fertigkeiten wie Atemstütze und subglottischer Druck eingegangen werden. Es wäre interessant, anhand von Schauspielern die gleichen Untersuchungen anzustellen.

³³³ Vgl. Anhang V.9.

³³⁴ Habermann (2001), S. 134.

³³⁵ Coblenzer/ Muhar (1987), S. 8.

³³⁶ Habermann (2001), S. 139. Vergleiche ebenso: Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 123ff.

³³⁷ Seidner/ Wendler (2010), S. 157.

³³⁸ Vgl. Anhang IV.4.

darüber hinaus noch vom Schauspieler, dass dieser über die nötigen psychischen und physischen Mittel verfügt, eine adäquate Darstellung eines Stückes oder einer Figur zu bieten, damit diese dem Zuschauer besonders glaubhaft und naturgemäß erscheint.³³⁹ Oft ist die Gestaltung der Rolle nicht zwingend „gut“ für die Gesunderhaltung der Stimme. Diese Mittel zur Ausdrucksgestaltung sind sehr von zeitlich gebundenen, ästhetischen Wertvorstellungen der Gesellschaft und vom kulturellen Umfeld abhängig. Dies kann bedeuten, dass man beispielsweise mit sehr viel „wilder Luft“ spricht bzw. verhaucht, um besonders „verruht“ oder „sinnlich“ zu wirken. Oft wird gewollt heiser oder mit einer „kratzigen“ Stimme gesprochen, damit man als Zuschauer eine besonders derbe und grobschlächtige Figur auf der Bühne wahrnimmt. Dabei werden diese Assoziationen von vielen Persönlichkeiten in Theater, Film und Fernsehen bedient und gefestigt.³⁴⁰

Wenn diese Mittel der Stimmgestaltung bewusst eingesetzt werden, kann dies mitunter hilfreich für die Erreichung des gewünschten dramaturgischen Effekts sein. Sobald diese aber vom Schauspieler oder Sänger zur eigenen individuellen Klangvorstellung werden, sind die physiologische Funktionsweise der Stimme und ihre Belastbarkeit gefährdet.³⁴¹ Auch in der Musikindustrie und im Musiktheater herrschen besondere, dem Zeitgeschmack unterworfenen ästhetischen Wertvorstellungen vor, die nicht der Physiologie der Stimme entsprechen müssen. Habermann äußert beispielsweise große Bedenken aus stimmhygienischer Sicht gegenüber den zeitgenössischen individuellen Klangvorstellungen mancher Jazz-, Pop- und Rockmusiker.³⁴²

Die Notwendigkeit der Vorbeugung stimmlicher Schäden unter Berücksichtigung stimmhygienischer Richtlinien gilt für Sänger und Schauspieler gleichermaßen. Sie zählen zu einer besonders gefährdeten Berufsgruppe bei Stimmerkrankungen. Natürlich liegt es im eigenen Ermessen des Darstellers, inwieweit er diese Richtlinien befolgen will oder kann. Wie problematisch neben technischen Fehlleistungen der Sprech- und Singstimme der Umstand von mangelnder gedanklicher Konzeption einer Szene

³³⁹ Vgl. Aderhold (1998), S. 20f.

³⁴⁰ Coblenzer/ Muhar (1987), S. 13.

³⁴¹ Diese Fehlleistungen des Stimmorgans können mitunter pathologische Folgen haben und zu funktionellen Stimmstörungen führen. Vgl. Habermann (2001), S. 216ff.

³⁴² Vgl. Ebenda, S. 243f.

beispielsweise seitens der Regie oder des Schauspielers sein kann, legt Aderhold in seinem 1963 erstmals erschienenen Buch umfassend dar:

„Lässt man eine heisere Figur durch einen heiseren Schauspieler verkörpern, so ist das – genaugenommen – keine stimmliche Leistung mehr. Der betreffende Schauspieler kann nur Heisere spielen. Für ihn wäre die Darstellung eines Gesunden eine besondere Leistung.“³⁴³

Dazu kommen situative und kognitive Faktoren: Sobald ein Schauspieler den Sinn seines gesprochenen Textes nicht vollständig erfasst, so Aderhold, mache sich dies durch Entgleisungen in stimmlicher, artikulatorischer und atemtechnischer Hinsicht bemerkbar, u.a. durch überhastetes Sprechen, häufige Versprechern, übertriebenes Schönsprechen, Nuscheln oder auch durch anhaltendes Verlassen der Indifferenzlage durch eine „gegrölte“ Sprechweise sowie durch häufiges Ausbrechen in unphysiologisches Schreien. Dabei unterscheidet Aderhold vornehmlich überspannte (hyperkinetische) und unterspannte (hypokinetische) Sprechtypen, die bei einer zu großen Ausprägung ins Pathologische abdriften können und meist versuchen, so die Fehlleistungen und Ausfälle ihrer stimmlichen, körperlichen und gestalterischen Möglichkeiten zu kompensieren.³⁴⁴

Der Einfluss von psychischen und seelischen Faktoren darf folglich neben den physischen nicht vernachlässigt werden. So reagiert die Atem- und Kehlkopfmuskulatur überaus empfindlich mit einem erhöhten Stressniveau auf innere wie äußere Spannungen.³⁴⁵ Dies kann zu Kompensationen und Fehlspannungen innerhalb des muskulären Systems führen: „Psychische Belastungszustände, Streß- und Konfliktsituationen, übermäßige Leistungsanforderungen in Beruf und/oder Familie können Stimmstörungen auslösen bzw. verstärken. Auch die Angst vor einem Stimmversagen kann dafür ein Auslöser sein.“³⁴⁶ So ist die Stimme des Sprechers und des Sängers immer auch ein „Träger wichtiger Informationen im emotionalen Bereich.“³⁴⁷

³⁴³ Aderhold (1998), S. 213.

³⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 185-200.

³⁴⁵ Vgl. Anhang V.10.

³⁴⁶ Friedrich, Gerhard (2000): Prophylaxe und Therapie von Stimmstörungen. In: Gerhard Friedrich, Wolfgang Bigenzahn, Elke Brunner und Patrick Zorowka (Hg.): Phoniatrie und Pädaudiologie. Einführung in die medizinischen, psychologischen und linguistischen Grundlagen von Stimme, Sprache und Gehör. 2., vollst. überarb. und erw. Aufl. Bern [u.a.]: Huber (Gesundheitsberufe Stimm-, Sprech- und Sprachheilkunde), S. 118.

³⁴⁷ Seidner/ Wendler (2010), S. 156.

6.2.9 Zusammenfassung

Es wurde versucht, unter vorwiegend stimmpädagogischen Gesichtspunkten einen Überblick über Aspekte des künstlerischen Stimmgebrauchs des Schauspielers zu bieten, der auf der Bühne sowohl sprechen als auch singen muss. Dabei wurde von dem Grundgedanken ausgegangen, dass der Schauspieler ein großes Spektrum an stimmlichen Mitteln benötigt, welche den besonderen künstlerischen, physischen, psychischen und situativen Umständen der Bühnensituation entsprechen. Obgleich der Schauspieler auf eine möglichst überzeugende Darstellung einer Figur oder eines Vortrages bedacht sein muss, ist es möglich, auch pathologische Erscheinungen mit dem richtigen Einsatz stimmtechnischer Mittel darzustellen, ohne dabei größeren „Schaden“ zu nehmen.³⁴⁸

Eine kontrollierter und auf die Phonationsleistung abgestimmter Atemstrom bietet zusammen mit einer gut innervierten inneren wie äußeren Kehlkopfmuskulatur sowohl für den sprechenden als auch für den singenden Schauspieler eine optimale physiologische Grundvoraussetzung. Der dabei erreichte Fertigungsgrad ist selbstverständlich vom künstlerisch-musikalischen Ausbildungsstand und von individuellen konstitutionellen Faktoren abhängig. Ein gut „gestützter“ Sprech- oder Singvorgang wie er beispielsweise von Coblenzer und Muhar beschrieben wird, verdeutlicht die Wichtigkeit einer „atemrhythmisch angepassten Phonation“³⁴⁹, dies gilt für Sprecher wie Sänger gleichermaßen. Dauer und Intensität der Atemstütze hängen von der kompositorischen oder literarischen Vorlage ab bzw. gestalten sich nach den Anforderungen der Phrasierung des musikalischen Textes oder der Gestaltung der Sprech- und Sinneinheit. Oft ist das Erleben der Atemstütze beim Singen viel intensiver und langwieriger als beim Sprechen, da die Gestaltung der zu singenden Phrase eine differenziertere Abstimmung der Stimme auf Lautstärke, Tonhöhe und Ausatemungsdauer erfordert.³⁵⁰ So weichen „die Spannungsverhältnisse [beim Singen] innerhalb des Kehlkopfes [...] vor allem von denen des Sprechens ab.“³⁵¹ Der

³⁴⁸ Vgl. Aderhold (1998), S. 212ff.

³⁴⁹ Coblenzer/ Muhar (1987), S. 104.

³⁵⁰ Vgl. Aderhold (1998), S. 70.

³⁵¹ Ebenda, S. 71.

physiologische, weiche Stimmeinsatz für beide Lautäußerungen ist dabei aus stimmhygienischen Gründen vorzuziehen.³⁵²

Eine musikalische Komposition schreibt das Tempo, den Rhythmus, die Akzentuierungen und Dynamikveränderungen wesentlich stärker vor, wohingegen bei einer rein textlichen Vorlage der Schauspieler selbst seine Interpretation und Stilmittel freier wählen kann. Dabei ist er im Rahmen der szenischen und dramaturgischen Gegebenheiten angehalten, eine eigene Realisierung und Umsetzung der Sprech-Sinneinheit in Bezug auf Sprechmelodie und Tempo zu finden, so es bei einer kompositorischen Vorlage möglich ist.

Die resonatorischen Gesetzmäßigkeiten sind sowohl beim Sprechen als auch beim Singen die gleichen.³⁵³ So macht Scheufele-Osenberg keinen Unterschied in Bezug auf einen idealen Stimmsitz bzw. eine ausgewogene Klangbildung sowohl beim Sprechen als auch beim Singen:

„Beim Sprechen erfolgen Atemführung und Klangbildung in derselben Weise wie beim Singen. Nur ist das Halten des Klanges dabei [beim Sprechen. Anm. d. V.] etwas mehr gefährdet, und der schnelle Wechsel zwischen den einzelnen Lauten erfordert größere Geschichtlichkeit. Dafür sind die Intervallschwierigkeiten weit geringer.“³⁵⁴

Beim Singen gestaltet sich die Melodie aufgrund der Intervalle stufenweise, während sie beim Sprechen an keine Intervalle oder festen Tonhöhen gebunden ist. Die Singstimme benötigt eine größere Tessitura im Vergleich zur Sprechstimme, die ca. einen Ambitus einer Oktave um die Indifferenzlage aufweist, wobei hier verschiedene Aussagen über den genauen Umfang gemacht werden.³⁵⁵ Ein weiterer großer Unterschied liegt in der zeitlichen Dehnung des Vokales beim Singen im Gegensatz zum Sprechen:

„Während beim Singen das Ansatzrohr über lange Zeitabschnitte von teilweise mehreren Sekunden in relativ stabiler Position verbleibt, verändert es sich beim

³⁵² Vgl. Habermann (2001), S. 200f.

³⁵³ Vgl. Anhang V.9.2.

³⁵⁴ Scheufele-Osenberg (1998), S. 157.

³⁵⁵ Vgl. Aderhold (1998), S. 73. Vergleiche ebenso: Seidner/ Wendler (2010), S. 200; Vgl. Eckardt (1999), S. 86.

Sprechen beständig [...]. Diese ständigen Formänderungen erschweren die Ausbildung optimaler Resonanzverhältnisse zwischen Kehlkopf und Ansatzrohr beim Sprechen.“³⁵⁶

Hier zeigt sich der Unterschied zwischen dem vom Sänger angestrebten Vokalausgleich und den Bedingungen der Koartikulation beim Sprechfluss am deutlichsten, „denn nach Unterbrechungen durch stimmlose Segmente muß das Ansatzrohr immer neu durch den Primärschall angeregt werden [...]“.³⁵⁷ Guter Stimmsitz, verbunden mit dem Bestreben nach bestmöglichem Angleichen der Vokale, erhöht die Tragfähigkeit beim Singen unter Vernachlässigung der Artikulation.³⁵⁸ Dennoch ist es möglich, durch imaginäres „Weiterführen des Tones“ beim Sprechen einen optimalen Stimmsitz aufrechtzuerhalten und so auch im Sprechverlauf ein harmonisches klangliches Gesamtergebnis zu erzielen.³⁵⁹ Die Übergangserscheinungen von Singen und Sprechen im Portamento, Parlando oder bei Ausrufen zeigen diese „einheitliche Grundlage der Phonationsvorgänge beim Singen und beim Sprechen“³⁶⁰ am anschaulichsten auf.

³⁵⁶ Anders, Lutz Christian (2002): Zu Spezifika der Klangbildung beim Sprechen und Singen. In: Abstracts zu den Vorträgen der DGM-Jahrestagung 2002 "Stimme und Singen - Psychologisch Aspekte" 27.-29.9. in Magdeburg. Online verfügbar unter <http://www.univie.ac.at/muwidb/dgm/german/abstracts02.pdf> - Zugriff: 29.11.2014.

³⁵⁷ Anders, Lutz Christian (2000): Konsequenzen von Koartikulation und Lautverteilung für die Klangbildung beim Sprechen und Singen. Phonetische Überlegungen. In: Johannes Pahn (Hg.): Sprache und Musik. Beiträge der 71. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Sprach- und Stimmheilkunde Berlin 12. bis 13. März 1999. Stuttgart: Steiner, S. 34.

³⁵⁸ Vgl. Wendler/ Seidner (1987), S. 179.

³⁵⁹ Vgl. Scheufele-Osenberg (1998), S. 157.

³⁶⁰ Wendler/ Seidner (1987), S. 173.

7. Befragung der Schauspieler mittels Fragebogen

Nach den Interviews mit den musikalischen Leiter und der Stimmbildnerin des Burgtheaters zu ihren Ausbildungen, Arbeitsweisen und Erfahrungen, erschien eine explorative Befragung singender Schauspieler unerlässlich.

Mithilfe eines sechsseitigen Fragebogens, welcher die Aussagen der musikalischen Leiter, der Fachliteratur und eigene Fragestellungen berücksichtigt, sollte das erkenntnisleitende Interesse dokumentiert werden. Neben geschlossenen Fragen, welche hauptsächlich dazu dienen, eine Tendenz oder einen Trend in den Aussagen der befragten Schauspieler aufzuzeigen, stehen am Ende der jeweiligen Informationspakete (Fragebogenteile) zusätzlich offenen Fragen für weitere Angaben des Schauspielers zur Verfügung. Hier wird den Befragten Raum für eigene Aussagen und Meinungen eingeräumt.

7.1 Fragebogenerstellung und Durchführung

Der Fragebogen gliedert sich in drei Informationspakete sowie eine optionale, abschließende Frage. Von Interesse war, welche musikalische Vor- und Ausbildung die befragten Schauspieler erfahren haben, wie sich ihre Arbeitsweise gestaltet und welche Erfahrungen und Einstellungen sie zu verschiedenen Themen rund um die Stimme des singenden Schauspielers aufweisen. Mittels vorgegebener, ordinal skalierten Antwortmöglichkeiten sollten persönliche Einschätzungen der Schauspieler vergleichbar gemacht werden.

Im ersten Informationspaket werden nach biografischen Stationen gezielte Fragen zu persönlicher Singerfahrung, Schauspielerausbildung sowie zu weiteren musikalischen Interessen und Aktivitäten gestellt. Das zweite Informationspaket umfasst Einschätzungen zu Vorlieben, eigenen musikalischen Fähigkeiten und Arbeitsweisen. Im letzten Fragesatz werden persönliche Beurteilungen, Erfahrungen bezüglich Sprech- und Singfertigkeiten sowie eine abschließende Zusatzfrage gestellt, in welcher die Schauspieler sich selbst frei zur Thematik äußern können. Die Einteilung nach Alterskategorien wurde vom Verfasser selbst gewählt und soll eine Orientierung zum Vergleich des Erfahrungsschatzes bieten. Etwaige Rückschlüsse auf Personen wurden

vermieden, eine vollständige Anonymisierung gestaltet sich jedoch aufgrund der relativ kleinen Stichprobe schwierig.

Es konnten von September bis Dezember 2014 insgesamt zehn Schauspieler befragt werden, darunter sechs Frauen und vier Männer, welche (mit einer Ausnahme) der mittleren oder höheren Alterskategorie angehören. Die Hälfte der Interviews konnte vom Verfasser mit den Schauspielern persönlich durchgeführt werden. Die so gewonnenen Aussagen und Erfahrungen im persönlichen Kontakt fließen wo immer dienlich in die Analyse mit ein. Bei der anderen Hälfte, welche den Fragebogen per Email oder Brief beantworteten, wurde darauf geachtet, dass der Name des Schauspielers zum Fragebogen zugeordnet werden konnte, um zu vermeiden, dass eventuell Personen in die Recherche Eingang fanden, welche nicht Teil des Ensembles sind oder waren. In der hiesigen Auswertung wird die Zuordnung der Ergebnisse zu den Personen natürlich ausgespart.

Unter den befragten Schauspielern finden sich in alphabetischer Reihenfolge:

Frauen	Männer
Elisabeth Augustin	Michael Gempart
Liliane Amuat	Markus Meyer
Stefanie Dvorak	Cornelius Obonya
Sylvia Haider	Hermann Scheidleder
Sabine Haupt	
Sylvie Rohrer	

Insgesamt wurde per Emailverteiler des Burgtheaters bei 43 Schauspielern angefragt, ob sie sich für ein Interview bereit erklären würden (Namen der Schauspieler sind im Anhang verzeichnet). Zusätzlich wurden acht Frauen und acht Männer persönlich vom Autor angeschrieben. Des Weiteren hatten Schauspieler die Möglichkeit, ein Exemplar des Fragebogens bei der Stimmbildnerin Vera Blaha zu beziehen und diesen ausgefüllt an zu retournieren.

7.2 Auswertung der Fragebögen

Die Ergebnisse wurden mit der Software Microsoft Excel in tabellarischer Darstellung zu Datenreihen und den ergänzenden Freitextantworten dargestellt. Die gut überschaubare Anzahl der Fragebögen erlaubt es, Häufigkeiten und Auffälligkeiten der Aussagen von Schauspielern untereinander in Beziehung zu setzen. Die vollständigen Tabellen sind im Anhang einzusehen. In der Analyse werden nur zweckdienliche, vereinfachte Tabellen wiedergegeben.³⁶¹

7.2.1 Informationspaket 1: Musikalische Vorbildung

Frage 1.1: Wo kamen Sie im Laufe Ihres Lebens selbst mit Singen in Berührung?

Nr.	Geschlecht	Alter	Familie	Freunde	Schule	Ausbildung	Beruf	Total
1	1	2	3		1	1	3	8
2	1	2	3	1	2	3	2	11
3	1	3	3	1	2	2	3	11
4	1	3						
5	2	1	1	1	2	2	1	7
6	2	2	2	2	3	3	2	12
7	2	2	2	1	2	3	2	10
8	2	2			1	2	3	6
9	2	3	3	1	1	2	2	9
10	2	3		2	2	2	2	8
Mittelwert:								9

Legende:

Geschlecht	Alter	Antwort
1 = männlich	1 = 18-29 Jahre	3 = ständig
2 = weiblich	2 = 30-49 Jahre	2 = oft
	3 = 50 Jahre und älter	1 = selten

Die Einstiegsfrage beantworteten die Schauspieler sehr unterschiedlich. Die offene Antwortmöglichkeit „Sonstiges“ wurde nie gewählt und ist daher nicht angeführt. Selten wurde innerhalb des Freundeskreises gesungen, dagegen öfters während der Ausbildung und im späteren Beruf. Am häufigsten (viermal) wurde bei „innerhalb des familiären Umfeldes“ „ständig“ angekreuzt. Bei Schauspielerin Nr. 8 ist zu erkennen, dass eine Steigerung der Häufigkeit des Singens im Laufe ihres Lebens stattgefunden

³⁶¹ Die Ergebnisse sämtlicher Fragebogen sind im Anhang V.3 zu finden.

hat und sie jetzt im Beruf sehr häufig gesanglich tätig ist. Ein Problem mit den Antwortkategorien hatte Schauspieler Nr. 4, er wollte sich nicht eindeutig zur Fragestellung äußern und gab Verständnisprobleme zu verstehen. Daher bleibt diese Frage bei ihm offen.³⁶² Hin und wieder kam die jüngste Schauspielerin unter den Befragten selbst mit Singen in Berührung. Sie gibt auch als einzige an, dass sie im Beruf nur mehr selten singe. Schauspieler Nr. 1 zeigt wiederum eine Auffälligkeit durch die Angabe, im familiären Umfeld sowie im Beruf regelmäßig zu singen bzw. gesungen zu haben, wohingegen er nur selten oder gar nicht außerhalb der beiden genannten Kategorien mit Singen zu tun hatte.

Alle Befragten haben eine Schauspielausbildung absolviert: Sechs Personen in Österreich, der Rest studierte im deutschsprachigen Ausland. Niemand war Absolvent einer privaten Schauspielschule, mit Ausnahme des ersten Schauspielers, welcher als einziger angibt, dass er während des Studiums selbst nur selten gesungen habe. Nur Schauspieler Nr. 2 und 3 geben an, dass sie während des Studiums zusätzlich einen Schwerpunkt auf Musik bzw. Gesang gesetzt haben. Beide betreffenden Schauspieler, welche unterschiedlichen Alterskategorien zuzuordnen sind, studierten im deutschsprachigen Ausland und gaben bei der Beantwortung der ersten Frage nahezu identische Antworten. Lediglich in der Häufigkeit der Singausübung im Beruf bzw. im Studium unterscheiden sie sich graduell. Bei den weiblichen Schauspielern fällt auf, dass Nr. 6 und 7, welche im deutschsprachigen Ausland studiert haben, auch eine verhältnismäßig hohe Punktevergabe in allen Sparten der ersten Frage angeben und gleichzeitig über dem Durchschnitt der Gesamtpunktzahl liegen.

³⁶² Dem Autor wurde jedoch mitgeteilt, dass er während der Schulzeit viel im Chor gesungen hat und auch später während der Ausbildung, meistens klassisch. Während des Studiums war er Mitglied eines Männergesangsvereins.

Neun der befragten Schauspieler geben an, sie schon einmal privat Gesangsunterricht genommen zu haben.

Frage 1.3.1	Antwort-Kategorien				
Schauspieler	berufliche Gründe	pers. Interesse	Stil	Dauer	Chor
1		ja			
2	ja	ja	klassisch	2-3 Jahre	ja
3		ja			
5	ja	ja	Jazz	Jugend	ja
6	ja	ja	klassisch, Musical	Jugend	
7	ja	ja	klassisch, Musical, Jazz, Song	10 Jahre, unregelmäßig	
8	ja		Musical	1 Jahr	
9	ja	ja	klassisch, Chanson		
10	ja			unregelmäßig	

Hier wurde der absolvierte Gesangsunterricht mit beruflichen Gründen und persönlichem Interesse in Beziehung gesetzt. Es ist hauptsächlich klassischer, aber auch im Musical- oder Jazzfach angesiedelter Unterricht bei den Befragten beliebt, wobei Dauer und Zeitpunkt sehr unterschiedlich bewertet wurden. Besonders unter den weiblichen Befragten der mittleren Alterskategorie wird oftmals eine populäre Stilrichtung neben der klassischen Gesangsausbildung gewählt. Schauspielerin Nr. 8, bei welcher zuvor eine Entwicklung der Häufigkeitsbewertung zu erkennen war, hat auf Anraten eines Seminarleiters während ihrer Ausbildung ein Jahr lang Musical-Gesangsunterricht genommen. Sie gab an, bewusst keine klassische Stilrichtung gewählt zu haben. Schauspielerin Nr. 6 wollte sogar ursprünglich Musicaldarstellerin werden. Berufliche Gründe sind neben stimmtechnischen Verbesserungen auch im Zusammenhang mit zu spielenden Rollen zu sehen, bei Männern wie auch bei Frauen. Zwei Herren geben explizit an, dass sie eine sängerische Atemtechnik erlernen wollten. Obwohl die Antworten sehr unterschiedlich ausfallen, lässt sich doch eine Gemeinsamkeit mit den Aussagen des musikalischen Leiters Georg Wagner feststellen: das Zurückgreifen auf Gesangsunterricht unter Schauspielern hängt oftmals mit spezifischen Rollenanforderungen zusammen.³⁶³

³⁶³ Vgl. Georg Wagner (2012), Frage 20.

Die Frage, ob sie ein oder mehrere Instrumente spielen, bejahte der Großteil der Darsteller, wobei hier die persönlichen Fertigkeiten weitestgehend als gering eingeschätzt werden. Vor allem Tasteninstrumente sind, neben Flöte und Gitarre, beliebt. Keiner der befragten Schauspieler sieht sich selbst als Experte beim Spielen eines Instrumentes an.

Frage 1.4.1	Welche/s Instrument/e?		
Schauspieler	Anfänger	Im Aufbau	Fortgeschritten
2		Akkordeon	
3	Klavier	Gitarre, Trompete	
4	Flöte		Keyboard
5	Klavier, Schlagzeug	Gitarre	
6			Flöte, Geige
7	Flöte		Klavier
10	Klavier		

Nur drei Darsteller schätzen ihre Fähigkeiten als fortgeschritten ein, wobei auffällig ist, dass Schauspieler Nr. 4, der angibt, keinen Gesangsunterricht genossen zu haben, sich als besonders versiert im Umgang mit dem Keyboard einschätzt. Die beiden zuvor erwähnten Damen Nr. 6 und 7, die im deutschsprachigen Ausland studiert und sich laut eigenen Aussagen besonders intensiv mit dem Singen beschäftigt haben, schätzen ihr instrumentales Spielvermögen ähnlich hoch ein, wobei sie unterschiedliche Instrumente bevorzugen. Eine auffällige Verteilung der beherrschten Instrumente bei Männern und Frauen lässt sich nicht erkennen. Lediglich die junge Schauspielerin Nr. 5, welche relativ selten mit dem Singen in Berührung kam, gibt an, drei Instrumente zu spielen.

Im Durchschnitt werden zwei Instrumente angegeben, wobei die Verteilung der Fertigungsgrade stark variiert. Eine ältere Dame (Nr. 9), welche in ihrer Kindheit schon viel gesungen hat und auch sonst relativ oft mit dem Singen in Berührung kam, hat selbst nie ein Instrument erlernt. Ebenso die Schauspielerin Nr. 8, welche ein Jahr Musical-Gesangsunterricht genossen hat. Bei den Herren gibt Schauspieler Nr. 1 an, kein Instrument gelernt zu haben, er studierte auf einer staatlich-privaten Schauspielschule in Österreich.

Ob sie privat musikalischen Aktivitäten nachgegangen sind, beantworteten ebenfalls sieben Schauspieler mit „Ja“. Unter den anderen drei findet sich erneut der erste Schauspieler, welcher kein Instrument spielt, ebenso die Schauspielerin Nr. 8. Aber auch die ältere Dame Nr. 10, welche sich nur mit dem Klavier beschäftigt, gab an, keinen sonstigen musikalischen Aktivitäten nachgegangen zu sein.

Die häufigsten Aussagen der Befragten beinhalten unter anderem, Mitglied eines Chores (3 Nennungen) oder einer Band (2 Nennungen) gewesen zu sein. Diesen musikalischen Interessen wurde hauptsächlich während der Schulzeit oder zur Zeit der Ausbildung nachgegangen und sie dauerten im Allgemeinen zwei bis drei Jahre an. Der erwähnte Proband Nr. 4 (fortgeschrittene Keyboardkenntnisse) gab an, während des Studiums Mitglied eines Männergesangsvereins gewesen zu sein. Die junge Schauspielerin, welche bisher gesanglich zwar weniger in den Vordergrund getreten ist, jedoch drei Instrumente (Schlagzeug, Gitarre und Klavier) spielt, war in ihrer Jugend Mitglied einer Band, die eine musikalische Bandbreite von „Funk“ bis „Psychedelic Rock“ abdeckte. Hier konnte sie neben instrumentalem Spiel auch gesanglich mitwirken. Ähnlich verhält es sich bei jener Schauspielerin, welche ursprünglich Musicaldarstellerin werden wollte und sowohl Geige als auch Flöte sicher beherrscht. Sie war Mitglied einer „Cover-Band“, wo sie eine elektronisch verstärkte Geige spielte und auch sang.

Die Gesamtschau des ersten Informationspaketes lässt erkennen, dass die meisten Schauspieler bis auf wenige Ausnahmen schon bereits sehr früh mit dem Singen in Berührung kamen. Ihr Interesse am Singen bleibt weitgehend konstant vorhanden. Nur bei Schauspielerin Nr. 8 ist ein Trend zu erkennen, sie kam erst im Laufe ihrer Jugend und ihrer Ausbildung immer mehr mit dem Singen in Berührung, später im Beruf dafür umso mehr. Ihre Kolleginnen geben hingegen im Beruf eine geringere oder gleichbleibende Häufigkeit an als im Studium bzw. während der Ausbildung. Anscheinend wurde nur im deutschsprachigen Ausland ein Schwerpunkt auf Musik bzw. Gesang im Studium gelegt. Dies lässt vermuten, dass entweder in den besuchten Schauspielschulen in Österreich kein gesanglicher Schwerpunkt angeboten oder dieser nicht wahrgenommen wurde. Der Großteil der Schauspieler hat bereits privat Gesangsunterricht genommen und spielt ein oder mehrere Instrumente, wenngleich die eigenen Fertigkeiten im instrumentalen Spiel eher gering eingeschätzt werden. Vor

allem berufliche Gründe und persönliches Interesse an der eigenen Stimme motivieren die Schauspieler dazu, einen Gesangslehrer aufzusuchen. Auch die Tätigkeit als Chormitglied oder Erfahrungen durch Mitwirkung in einer Band sind mehrheitlich unter den Schauspielern verbreitet.

7.2.2 Informationspaket 2: Arbeitsweise und Wissen

Auf die Frage hin, in welchem musikalischen Genre die Schauspieler ihren gesanglichen Schwerpunkt legen, wurden hauptsächlich Klassik und Chanson angegeben. Besonders im Chanson-Bereich finden sich neun von zehn Schauspieler beheimatet. Die Kombination von Klassik und Chanson tritt unter den Befragten am häufigsten auf (4 Mal). Daneben ist die Doppelnennung von Chanson und Folklore zweimal zu finden. Schauspieler Nr. 4 gibt als einer der wenigen an, nur einen gesanglichen Schwerpunkt auf Klassik zu setzen, wohingegen Schauspieler Nr. 1, welcher auch nur eine alleinige Präferenz angibt, sich wieder vorrangig im Chanson-Gesang wiederfindet. Alle anderen Schauspieler nahmen die Möglichkeit wahr, die lt. Fragestellung maximale Anzahl von zwei Genres auszuwählen.

Frage 2.1	Klassik	Rock/Pop	Jazz	Chanson	Folklore
Nr.	5	1	1	9	2
1				1	
2	1			1	
3	1			1	
4	1				
5		1		1	
6			1	1	
7	1			1	
8				1	1
9				1	1
10	1			1	

Die beiden Schauspielerinnen, welche zuvor angegeben haben, Mitglied einer Band gewesen zu sein, geben davon abweichende Stilrichtungen an, wobei die jüngste als einzige Rock und Pop bevorzugt. Die erwähnte Geigerin Nr. 6 fühlt sich mehr im Jazzbereich beheimatet. Dennoch entspricht auch sie der Mehrheit der Schauspieler, indem sie ebenfalls den Chanson-Gesang als weiteren Schwerpunkt anführt. Nur zwei

Damen, welche zudem unterschiedlichen Altersgruppen angehören, kreuzten zusätzlich folkloristische Musik neben Chanson an. Eine von ihnen ist Schauspielerin Nr. 8, welche erst relativ spät zur Musik gefunden hat und auch nur ein Jahr Musical-Gesangsunterricht genoss.

Überraschende Ergebnisse liefert die Frage, ob und wie gut sie ihre Fertigkeiten im Notenlesen einschätzen. Hier kreuzte die Hälfte der Befragten an, dass sie über fundierte Kenntnisse im Notenlesen verfügen würde. Nur die beiden Damen, welche ebenfalls keinen außerordentlichen musikalischen Aktivitäten nachgegangen sind und als einzige neben Chansons auch folkloristisches Singen bevorzugen, geben an, über mäßig fortgeschrittene Fähigkeiten zu verfügen. Schauspieler Nr. 1, welcher hauptsächlich in familiärem Umfeld und im Beruf viel gesungen hat, selbst keine Instrumente spielt und auch keinen sonstigen musikalischen Aktivitäten nachgegangen ist, verneint als einziger die Frage, ob er das Notenlesen beherrscht.

Diese Angabe ist weniger überraschend als die Antwort von Schauspieler Nr. 4, welcher angibt, ein Experte im Notenlesen zu sein. Der Rest scheint, zumindest nach eigenen Angaben, über gute bis fundierte Kenntnisse zu verfügen. Bezieht man sich auf das Urteil von Georg Wagner, so unterscheidet sich dieses signifikant von den eigenen Einschätzungen der Schauspieler, welche laut seiner Aussage generell über geringe bis keine Notenlesekenntnisse verfügen würden.³⁶⁴

Nur die jüngste Schauspielerin Nr. 5 unter den Befragten schätzt ihre Fähigkeiten in diesem Bereich als gering ein. Dies mag etwas verwundern, da sie nach eigenen Angaben über diverse instrumentale Kenntnisse verfügt.³⁶⁵

Die nachfolgenden Fragen beziehen sich auf das Erlernen eines neuen Liedes für das Theater. Hier wurde vor allem nach der generellen Haltung gegenüber neuen Stücken gefragt, sowie nach der allgemeinen Vorgehensweise und Methodik beim Erlernen.

³⁶⁴ Vgl. Georg Wagner (2012), Frage 10.

³⁶⁵ Bezieht man ihre vorherigen Aussagen mit ein, ist anzunehmen, dass sie vor allem im improvisatorischen, nichtklassischen Musikbereich ausgebildet ist und daher möglicherweise lieber „nach Gefühl“ spielt, als nach kompositorischer Vorlage.

Frage 2.3 Nr.	Mit Motivation u. Begeisterung	Unterstützung durch andere	mit Tonband	zuerst Melodie	zuerst Text
1	3	4	3	4	3
2	4	3	3	4	2
3	4	4	1	4	2
4	4	1	1	1	4
5	4	4	4	4	2
6	4	2	4	3	2
7	4	3	2	3	2
8	4	4	4	4	2
9	4	4	4	4	2
10	2	3	3	4	1

Legende: *Total:*

1 = gar nicht	0	1	2	1	1
2 = eher nicht	1	1	1	0	7
3 = eher ja	1	3	3	2	1
4 = trifft voll zu	8	5	4	7	1

Beinahe alle Schauspieler lernen neue Gesangsstücke motiviert und mit Begeisterung. Allein Schauspielerin Nr. 10 fällt hier etwas aus der Reihe, die ihre Kenntnisse im Klavierspiel als gering erachtet und auch sonst keinen anderen musikalischen Aktivitäten nachgegangen ist, außer hin und wieder Gesangsunterricht in Verbindung mit Rollen zu nehmen. Sie dürfte wohl weniger motiviert sein, ein neues Stück zu lernen als die anderen Befragten. Größtenteils wird jedoch zugestanden, dass die Schauspieler neue gesangliche Aufgaben nicht ohne weiteres alleine bewältigen können (oder wollen) und sich Unterstützung bei anderen Personen suchen. Für Schauspieler Nr. 4 stellt sich die Frage nicht, da er angibt, dass er seine Gesangsstücke selbst und vollkommen ohne Mithilfe anderer Personen einstudiert und ebenso gänzlich auf Tonbandaufnahmen verzichtet. Schauspieler Nr. 3 verzichtet nur auf Tonbandaufnahmen, jedoch nicht auf die Hilfe anderer Personen. Die restlichen Darsteller sind eher auf die Unterstützung durch andere Personen angewiesen und tendieren dazu, vorhandene Aufzeichnungen zum Erlernen hinzuzuziehen. Eindeutiger werden die Aussagen wieder in Bezug darauf, ob sich die Schauspieler zuerst über die Melodie dem Stück nähern oder über die textliche Vorlage. Beinahe alle (mit Ausnahme von Schauspieler Nr. 4) erarbeiten sich ein Stück zuerst über die Musik, obwohl eine persönliche Nähe zum zugrundeliegenden Text bei Schauspielern vermutet werden

könnte.³⁶⁶ Gerade jener Schauspieler Nr. 4, offenbar musikalisch versiert, studiert ein unbekanntes Lied nicht über die Melodie, sondern zuerst über den Text ein. Ihm schließt sich wieder Schauspieler Nr. 1 weitgehend an, wobei hier keine eindeutige Präferenz festgestellt werden kann, da dieser ein Stück auch über die Melodie erlernt. Anscheinend versucht er, sowohl die eine wie auch die andere Herangehensweise einzusetzen. Ebenso vorsichtig äußern sich die Schauspielerin Nr. 6 und 7, da ihre ausgewählten Antwortkategorien punktemäßig nicht so weit auseinanderliegen, wie bei den meisten anderen Schauspielern. Schauspielerin Nr. 10, die nicht besonders affin gegenüber neuen Stücken zu sein scheint, verzichtet völlig darauf, sich das Gesangsstück zuerst über den Text zu erschließen.

Die Frage, ob die Schauspieler sich vor einer Sprechrolle einsingen, wird im Durchschnitt mit „oft“ beantwortet. Nur Schauspieler Nr. 4 und Schauspielerin Nr. 8 fallen aus dem Rahmen, da sie diese Frage verneinen.

Alle bis auf einen Schauspieler befassen sich nicht mit vertiefender Literatur zum Thema „Singen“. Nur der ältere Schauspieler Nr. 3, welcher sich sowohl instrumental als auch singend bisher sehr interessiert gezeigt hat, beschäftigt sich auch mit weiterführender Literatur zum Thema.

Die letzte Frage des zweiten Informationspaketes nach dem Erlern-Prozess und nach der Art des letzten Gesangsstück wurde von allen Schauspielern ausführlich beantwortet und deckt sich im Großen und Ganzen mit den Aussagen der vorangegangenen Antworten. Hier sollte die Möglichkeit geboten werden, sich etwas freier über die eigene Arbeitsweise zu äußern. Gleichzeitig wurde vom Autor damit beabsichtigt, weitere Informationen über die Methodik und möglicherweise in der Formulierung des Fragebogens vernachlässigte Aspekte des schauspielerischen Singens aufzeigen zu können.

³⁶⁶ Vgl. Anton Gisler (2013), Frage 23.

Frage 2.6		Antwort-Kategorien					
Nr.	Art	einstimmig/ mehrstimmig	bekannt/ unbekannt	Ton- band	Unter- stützung	Schwierigkeit	Prozess
1							Melodie dann Text
2	klassisch	einstimmig	unbekannt	ja		leicht bis mittel	
3	Folklore		bekannt		ja		
4		einstimmig	bekannt			leicht	Text wichtig
5	Pop & a capella	einstimmig & mehrstimmig	bekannt	ja		mittel	
6	Pop	einstimmig	unbekannt	ja		leicht	
7	Pop	einstimmig	bekannt	ja	selbst einstudiert	leicht bis mittel	
8	Folklore	einstimmig & mehrstimmig	unbekannt		ja	leicht bis mittel	Melodie dann Text
9			bekannt		nein		Melodie dann Text, immer in kleinen Schritten
10	Chanson	einstimmig & mehrstimmig	unbekannt			leicht bis mittel	

Kein Schauspieler gab an, dass ihm das letzte Gesangsstück besonders schwer fiel. Nur Schauspielerin Nr. 5 gab Probleme beim Singen hoher Töne an. Schauspielerin Nr. 8 empfindet einstimmige Lieder einfacher als mehrstimmige. Auffallend ist hier die musikalische Vielfalt bezüglich der Stile und Arten, welche angegeben werden.

Bei der Gesamtbetrachtung des zweiten Informationspaketes überrascht es, dass beinahe alle Schauspieler motiviert und begeistert an ein neues Stück herangehen. Setzt man daneben die Aussagen der musikalischen Leiter in Bezug zu den Angaben der Schauspieler, so dürften die meisten Schauspieler zwar oftmals unsicher gegenüber der zu bewältigenden Aufgabe sein, aber gleichzeitig ebenso aufgeschlossen und motiviert an neue musikalische Herausforderungen herangehen.³⁶⁷ Es wird aber auch zugestanden, dass sie dies zum größten Teil mit der Unterstützung anderer (sei es ein Korrepetitor oder Gesangslehrer) sowie eventuell vorhandenen Aufzeichnungen bewältigen. Schauspieler Nr. 4, der nie Gesangsunterricht genommen hat und seine Fertigkeiten im Notenlesen und im Spiel des Keyboards als hervorragend einschätzt, singt sich weder vor Sprechrollen ein noch erlernt er ein neues Gesangsstück mit der Unterstützung Anderer oder mithilfe von Tonbandaufnahmen. Vielmehr dürfte er den

³⁶⁷ Vgl. Anton Gisler (2013), Frage 20. Vergleiche ebenso: Hannes Marek (2014), Frage 9.

Text bzw. die sprachliche Gestaltung der Musik im Allgemeinen vorziehen. Dies lässt sich aus seiner Antwort zur Frage nach dem Erlernprozess seines zuletzt gesungen Liedes herauslesen, in der er angibt, dass das Einstudieren ihm nicht besonders schwer fiel, da der Text des Liedes im Vordergrund stand. Schauspielerin Nr. 8, welche erst spät zum Singen gefunden hat, singt sich ebenfalls nicht vor einer Sprechrolle ein, unterscheidet sich in ihren Antworten aber ansonsten kaum von den übrigen Schauspielern.

7.2.3 Informationspaket 3: Erfahrungen und Einstellungen

Acht von zehn der befragten Schauspieler finden, dass ihre musikalische Stimmbildung in ihrer Ausbildung auch später in ihrem Berufsleben hilfreich oder sehr hilfreich war. Lediglich Schauspieler Nr. 1, welcher an einer staatlich-privaten Hochschule sein Studium abschloss, gibt zusammen mit Nr. 4 an, dass er musikalische Stimmbildung als nicht hilfreich erachtet.

Sieben von zehn Schauspieler bejahen die Frage, ob ihnen das Singen für ihre Sprechfertigkeiten Vorteile gebracht hat. Unter denjenigen, welche keine Verbesserungen durch das Singen angeben, finden sich Schauspieler Nr. 1 und 4, welche zuvor ihre musikalische Stimmbildung während des Studiums als nicht hilfreich erachteten, sowie Schauspielerin Nr. 8.

Frage 3.2.1 Nr.	Welche Aspekte Ihres Sprechens haben sich durch das Singen verbessert?							
	Atmung & Haltung	Artikulation	Belastungsfähigkeit	Umfang	Klang & Tragfähigkeit	Lautstärke	Interpretation & Gestaltung	Selbstbewusstsein
2	1	1	1	1	1		1	1
3			1			1		1
5			1	1	1			
6	1	1	1		1			
7	1		1	1				1
9	1		1	1	1	1	1	1
10	1		1	1	1	1		1
Total:	5	2	7	5	5	3	2	5

Im Durchschnitt haben die Schauspieler fünf Aspekte angekreuzt, wobei hier „Belastungsfähigkeit“ als einzige Kategorie von allen angegeben wird. Im „oberen Mittelfeld“ reihen sich mit jeweils fünf Angaben folgende Kategorien ein: „Atmung & Haltung“, „Stimmumfang“, „Klangbildung & Tragfähigkeit“ sowie „Selbstbewusstsein bzw. ein sicherer Umgang mit der Stimme“. Am wenigsten häufig werden „Artikulation“ und „Textinterpretationsfähigkeit & Gestaltung“ angegeben. Schauspielerin Nr. 6 gibt als einzige zusätzlich „Rhythmusgefühl“ unter sonstigen Aspekten an und dürfte sich wohl auf Verbesserungen im rhythmisch-skandierten Sprechen beziehen. Die meisten Aspekte wurden von Schauspieler Nr. 2 und Schauspielerin Nr. 9 ausgewählt. Beide geben an, im Laufe ihres Lebens bereits selbst viel gesungen zu haben (siehe Frage 1.1). Auch Schauspielerin Nr. 6 ist dieser Gruppe zuzurechnen. Überraschend wenige Angaben werden von Schauspieler Nr. 3 gemacht, welcher im Vergleich zu den anderen in der Frage 1.1 ebenfalls hohe Häufigkeiten angab und selbst einen Schwerpunkt auf Musik bzw. Gesang während der Ausbildung gesetzt hat. Leider fallen bei ihm die Freitext-Antworten uneinheitlich und sehr fragmentarisch aus, weshalb daher nur Mutmaßungen über Art und Intensität der eigenen Beschäftigung in Bezug auf das Singen gemacht werden können. Auf der anderen Seite gibt er jedoch als einziger an, sich näher mit Literatur zum Thema „Singen“ zu beschäftigen.

Die anschließende, obligatorische Gegenfrage dazu beantworteten neun der Schauspieler mit „Ja“. Allein Schauspielerin Nr. 10 sieht keine nutzbringende Beziehung zwischen ihren Sprechfertigkeiten und den Anforderungen des Singens. Dem Anschein nach dürfte sie sich mehr auf die Melodie und die Qualitäten des Singens konzentrieren, da sie zuvor angibt, ein neues Stück nur über die Musik zu lernen und sich ebenfalls regelmäßig vor Sprechrollen einzusingen. Der Rest gibt an, auf vorhandenen Sprecherfahrungen aufzubauen und diese für das Singen nutzen zu können.

Frage 3.3.1	Welche Aspekte Ihrer Sprecherfahrung haben Ihnen beim Singen geholfen?							
Nr.	Atmung & Haltung	Artikula- tion	Belastungs- fähigkeit	Umfang	Klang & Tragfähigkeit	Laut- stärke	Interpreta- tion & Gestaltung	Selbst- bewusstsein
1	1					1	1	1
2		1					1	1
3		1					1	1
4		1		1	1		1	1
5	1							
6							1	
7		1					1	1
8	1		1					
9	1	1			1		1	
<i>Total:</i>	4	5	1	1	2	1	7	5

Auch wenn hier mehr Schauspieler angeben, dass ihnen ihre Sprechfertigkeiten beim Singen geholfen haben, als es bei der vorhergehenden Umkehrfrage der Fall war, wurden hier insgesamt weniger Aspekte ausgewählt. Im Durchschnitt werden nur drei Bewertungskriterien als hilfreich erachtet. Vor allem empfinden sieben der neun betreffenden Schauspieler, dass ihnen ihre interpretatorischen Fähigkeiten bisher geholfen haben. Die nächsthäufigen Nennungen sind „Artikulation“ und „selbstbewusster bzw. sicherer Umgang mit der Stimme“. Vier der Befragten hat ihre Erfahrung mit Atmung und Haltung beim Singen geholfen. Seltener wurden „Belastungsfähigkeit“, „Stimmumfang“, „Lautstärke“ und „Klangbildung“ ausgewählt. Bei Schauspieler Nr. 2 werden am ehesten dieselben Punkte genannt wie in der vorherigen Frage. Diese Doppelnennungen dürften ein wechselseitiges Profitieren und Unterstützen im jeweiligen Aspekt darstellen. Besonders der selbstbewusste Umgang mit der Stimme wird bei drei Schauspielern doppelt genannt und ist in den beiden Umkehrfragestellungen verhältnismäßig hoch vertreten. Anscheinend können die Schauspieler aus beiden stimmlichen Äußerungen Nutzen für einen selbstbewussten Umgang mit ihrer Stimme ziehen, obgleich das Singen eine stärkere positive Wirkung ausüben dürfte. Die beiden männlichen Schauspieler Nr. 1 und 4, welche dem Singen zuvor keine Vorteile für ihre Sprechfertigkeiten abgewinnen konnten, nutzten dafür ihre Sprecherfahrung eher gewinnbringend. Schauspieler Nr. 4 führt als einziger zusätzlich an, dass ihm sein Sprechstimmumfang beim Singen geholfen hat, was in diesem Zusammenhang unüblich erscheint, da alle anderen eher durch das Singen ihren Umfang erweitern konnten. Schauspieler Nr. 1 hingegen, welcher sich vornehmlich im

Chanson-Gesang beheimatet fühlt, konnte als einziger von seiner Sprechlautstärke profitieren. Schauspielerin Nr. 9, welche Chanson und folkloristische Musik präferiert, scheint am meisten Vorteile von sowohl ihrem Singen als auch von ihrer Sprecherfahrung erreicht zu haben. Bei ihr wird als einzige die Klangbildung bzw. Tragfähigkeit bei beiden Fragen angeführt.

Die Frage nach der Zufriedenheit des musikalischen Angebotes am Haus beantworteten alle Schauspieler mit „sehr zufrieden“ oder „zufrieden“. Hier gibt es keine Auffälligkeiten zu vermerken, dies darf unkommentiert als Lob für die musikalischen Leiter verstanden werden.

Bei der letzten Frage hingegen wird vor allem von Regisseuren und Verantwortlichen ein größeres Bewusstsein für Stimmproblematiken gewünscht. Daneben stehen auf dem zweiten Platz gleichauf Ausbildungsstätten und die Politik des Hauses. Schauspieler Nr. 1 führt lediglich unter „Sonstiges“ an, dass jeder Schauspieler mit Stimmproblemen selbst umzugehen habe. Schauspielerin Nr. 9 enthält sich und lässt diese Frage unbeantwortet. Schauspieler Nr. 4 gibt lediglich „Regisseure und Verantwortliche“ als Antwort an und verleiht dieser dadurch mehr Gewicht. Auch Schauspielerin Nr. 7 wählt nur eine einzige Kategorie, allerdings die „Politik des Hauses“. Ein mangelndes Bewusstsein für Stimmprobleme oder unzureichende Beachtung der physiologischen Gegebenheiten der Schauspielerstimme erachten auch alle befragten musikalischen Betreuer als besonders großes Manko unter vielen Regisseuren, Bühnenbildnern und musikalischen Verantwortlichen.³⁶⁸

Die Zusatzfrage wurde nur von der Hälfte der Schauspieler genutzt, um hier noch einmal wiedergeben zu können, was ihnen besonders wichtig erscheint. Es lässt sich dennoch erkennen, dass unter jenen Schauspielern, welche sich geäußert haben, ein großes Interesse am schauspielerischen Singen sowie Musik auf der Theaterbühne vorherrscht. Die Antwort der Schauspielerin Nr. 9 soll hier exemplarisch wiedergegeben werden, sie spiegelt der Meinung des Autors nach am ehesten die beobachtete Haltung der befragten Schauspieler:

³⁶⁸ Vgl. Vera Blaha (2012), Frage 18. Vergleiche ebenso: Anton Gisler (2012), Frage 10 und 27; Georg Wagner (2012), Frage 47; Hannes Marek (2014), Frage 13 und 14.

„Erstens: Ich finde es sehr wichtig, dass die Tradition der Verschmelzung von Musik und Stück, wie bei Nestroy oder Raimund, nicht verloren geht. Es darf natürlich Neues komponiert werden, aber dann bitte als Einheit von Text und Musik.

Zweitens: Es sollte mehr Geld für die Pflege der Qualität von Bühnenmusiken und Kompositionen zur Verfügung gestellt werden und drittens sollten Schauspieler und Schauspielerinnen mit schönen Stimmen öfters die Gelegenheit bekommen, auch zu singen.“³⁶⁹

7.3 Zusammenfassung

Es hat sich gezeigt, dass die meisten Schauspieler bereits über Vorerfahrungen mit dem eigenen Singen in ihrer Jugend und in ihrem familiären Umfeld machen konnten und nicht erst durch die Ausbildung oder den Beruf zum Singen gefunden haben (Schauspielerin Nr. 8 stellt hier eher die Ausnahme als die Regel unter den Befragten dar). Selbst Schauspieler Nr. 4 gibt an, dass er während des Studiums Mitglied in einem Männergesangsverein war. Viele Schauspieler nehmen immer wieder Gesangsunterricht, weil sie generelles Interesse an ihrer Stimme hegen und vor allem auch in Zusammenhang mit Rollenerfordernissen bzw. aus beruflichen Gründen. Die Anforderungen, welche an den Schauspieler gestellt werden, sind zahlreich und unterschiedlicher Natur, wie es Frage 2.6 verdeutlicht. Vom klassischen Lied bis zum Popsong müssen Schauspieler eine große Bandbreite an musikalischen Stilrichtungen beherrschen. Erschwerend kommt hinzu, dass die Stücke oftmals mehrstimmig und dem Schauspieler unbekannt sind, da sie eigens für eine Inszenierung neu arrangiert werden.³⁷⁰ Alle Schauspieler wurden in Österreich oder im deutschsprachigen Ausland ausgebildet, wobei hier der Anteil der staatlichen Hochschulabschlüsse überwiegt. In vielen Fällen beschäftigen sich die Schauspieler mit Instrumenten oder sind darin sogar sehr versiert. Dabei liegt es wohl am persönlichen Interesse und Engagement, welches Instrument wie gut beherrscht werden will, da die Angaben keine Rückschlüsse auf die Häufigkeit des Singens oder die Art der musikalischen Nebenaktivität zulassen. Obendrein scheinen fast alle befragten Schauspieler das Notenlesen zu beherrschen und

³⁶⁹ Schauspielerin Nr. 9, interviewt in Wien am 29.9.2014.

³⁷⁰ Vgl. Hannes Marek (2014), Frage 12.

die Art und Weise, wie ein neues Musikstück erlernt wird, unterscheidet sich ebenfalls nur graduell, wie aus Frage 2.6 hervorgeht (auch hier gibt es wieder Ausnahmen).

Die Vorteile des Einsingens dürften wohl ebenso von vielen Schauspielern genutzt werden, um sich auf eine Sprechrolle vorzubereiten. Dies deckt sich wiederum mit den Beobachtungen der musikalischen Leiter.³⁷¹

Obwohl die große Mehrheit der Schauspieler dem beipflichten, dass ihre musikalische Stimmbildung ihnen in ihrem Beruf geholfen hat, wird zugestanden, dass alle übrigen schon einmal Gesangsunterricht nahmen bzw. sich weitgehend von anderen Personen beim Einstudieren in Verbindung mit neuen Musikstücken helfen lassen. Dies dürfte möglicherweise auf den zuvor erwähnten Umstand der Spartenvielfalt und der spezifischen Anforderungen neu arrangierter Stücke zurückzuführen sein. Hier unterscheiden sie sich möglicherweise von den Ansichten der musikalischen Leiter, die oftmals eine nur unzureichend stimmliche Ausbildung unter den Schauspielern vermuten.³⁷²

Die Ergebnisse der beiden Fragen 3.2.1 und 3.3.1 bezüglich der Synergieeffekte von Sprechen und Singen lassen die Annahme zu, dass die Beschäftigung mit dem Singen eine kräftigende Wirkung auf die Stimme der Schauspieler ausübt. Auch der eigene Stimmumfang ließ sich laut den Angaben durch das Singen vergrößern. Ebenso konnten Verbesserungen in Atmung, Haltung und Klangbildung bzw. Tragfähigkeit erzielt werden.

Vielen Schauspielern war es möglich, von ihrer Sprecherfahrung zu profitieren und diese auf das Singen gewinnbringend umzusetzen (auch wenn die durchschnittliche Anzahl der ausgewählten Verbesserungskategorien hier deutlich spärlicher ausfiel als in der vorhergehenden Umkehrfrage). Besonders gestalterische und interpretatorische Fähigkeiten scheinen hilfreich bei der Umsetzung einer sängerischen Aufgabe für die Theaterbühne zu sein. Zuvor erworbene Fertigkeiten in der Artikulation kommen ebenso den Anforderungen des schauspielerischen Singens entgegen. Es kann angenommen werden, dass Artikulation und gestalterische Fähigkeiten miteinander in

³⁷¹ Vgl. Vera Blaha (2012), Frage 24. Vergleiche ebenso: Anton Gisler (2013), Frage 13.

³⁷² Vgl. Vera Blaha (2012), Frage 19 und Frage 26. Vergleiche ebenso: Hannes Marek (2014), Frage 14.

Bezug stehen, da beide Angaben immer zusammen in der Frage beantwortet wurden. Das Thema „Selbstbewusstsein beim Singen“ scheint auch vielen musikalischen Leitern wichtig zu sein, da sie sich oft mit unsicheren Schauspielern konfrontiert sehen und eine gewisse Feinfühligkeit gegenüber den Problemen und Bedürfnissen der Schauspieler vermissen.

Die Antworten der Schauspieler bezüglich eines größeren Bewusstseins für Stimmprobleme bei Schauspielern decken sich im Großen und Ganzen mit den Angaben der musikalischen Leiter und lassen vermuten, dass viele Schauspieler hier von Seiten der Regie oftmals auf Widerstände stoßen.

7.4 Ausblick

Die schriftliche Befragung erwies sich als besonders geeignet, um möglichst zeitsparend und unabhängig von der Anwesenheit des Interviewers Antworten von Schauspielern zu erhalten. Durch die Struktur des Fragebogens war es möglich, die Antworten der Schauspieler zu vergleichen und zueinander in Bezug zu setzen. Leider kann bei schriftlich retournierten Fragebögen nicht auf Verständnisfragen oder Unklarheiten eingegangen werden. Aus den persönlich geführten Interviews ließen sich wertvolle Anregungen zum weiteren Verfeinern der Fragen für eine eventuelle erneute Befragung gewinnen. Es ließ sich beobachten, dass einige Schauspieler vor allem durch die Anwesenheit des Interviewers dazu neigten, ihre Antworten nicht den Kategorien anpassen zu wollen, sondern diese freier zu gestalten.

Bei Frage 1.1 hätte eine anschließende Freitextfrage nähere Informationen über das Ausmaß der gemachten Erfahrungen und den persönlichen Bezug zum Singen geben können. Die zusätzliche Angabe „Schwerpunkt Musik / Gesang“ scheint für eine schriftliche Befragung zu missverständlich und nicht eindeutig genug gestellt gewesen zu sein. Hier hätte „Schwerpunkt Gesang“ ausgereicht, wobei alle persönlich befragten Schauspieler dem Autor mitteilten, dass es keinen Schwerpunkt Gesang in ihrer Ausbildung gab, sondern lediglich das Pflichtfach „musikalische Stimmbildung“.

Für eine erste Bestandsaufnahme war eine offene Fragestellung nach genossenem Gesangsunterricht zunächst ausreichend, könnte aber nun mittels ordinaler Antwortskala zu einheitlicheren Aussagen in Bezug auf Beweggründe, Art und Dauer des Unterrichts führen. Die Frage nach den instrumentalen Fertigkeiten machte den Befragten keine Probleme. Hier reicht eine eventuelle Modifizierung durch Antwortkategorien wie „Tasten-, Streich-, Schlag- oder Blasinstrument“ aus.

Durch die offen gestellte Frage nach außerordentlichen musikalischen Aktivitäten und Mitgliedschaften konnten nähere Informationen über musikalische Präferenzen gesammelt werden, dies erwies sich als hilfreich für das weitere Verständnis.

Mit der Frage, in welchem Genre die Schauspieler ihre(n) musikalischen Schwerpunkt(e) setzen würden, hatten viele Schauspieler große Probleme, sich für eine oder maximal zwei Kategorien zu entscheiden, da sie im beruflichen Alltag viele Genres abdecken müssen, welche sich oftmals nicht eindeutig einer bestimmten Stilrichtung zuordnen lassen. Diese Frage wurde vom Autor allerdings bewusst in dieser Art und Weise gestellt, da befürchtet wurde, dass eine beliebige Mehrfachnennung wohl zu keinen aussagekräftigen Ergebnissen führen würde. Eventuell wären hier vorgefasste Genrevorgaben mit jeweiligen Gewichtsskalen von „sehr“ bis „gar nicht“ zur Bestimmung von musikalischen Präferenzen hilfreich.

Kein Schauspieler hat bei Frage 2.3 die Antwortmöglichkeit „weiß nicht“ bzw. „keine Angabe“ gewählt. Hier wurden auch keine Verständnisfragen gestellt. Die Schauspieler dürften wohl eine recht gute Einschätzung ihrer Arbeitsweise abgeben können.

Es hat sich gezeigt, dass sich die Befragten oft vor einer Sprechrolle einsingen. Wichtig wäre es, hier die Gegenfrage zu stellen, ob sie ihre Stimme überhaupt vor einem Auftritt aufwärmen bzw. ob sie sich generell „einsprechen“, durch die im Fragebogen verwendete Formulierung fand hier nur ein Teilaspekt Beachtung.

Die Frage, ob man sich mit vertiefender Literatur zum Thema „Singen“ befasse, kann wohl aus dem Fragebogen gestrichen werden, da sich einerseits keine weiteren Aussagen und Rückschlüsse bezüglich der Antworten machen ließen und andererseits neun von zehn Schauspielern diese Frage verneinten. Ein theoretisches Verständnis dürfte für Schauspieler wohl keine allzu große Rolle spielen. Eine Einschätzung bezüglich der Fähigkeit, „vom Blatt“ singen zu können, wäre an dieser Stelle möglicherweise hilfreicher, weil mehr an der Praxis orientiert.

Die Freitextfrage nach dem Erlernprozess des letzten Gesangsstückes konnte zum einen weitere Erkenntnisse liefern, die bisher eventuell unbeachtet blieben und stellte zum anderen eine Verifizierung für den Autor dar, ob die Antworten sich stark von jenen der Frage 2.3 unterschieden. Die informativ erhaltenen Angaben nach „einstimmig/mehrstimmig“ oder „bekannt/unbekannt“ usw. erwiesen sich als dienlich, um auch hier Kategorien bilden zu können. Diese Frage wäre durch Abfrage dieser Aspekte wohl eindeutiger auszuwerten gewesen.

Auch eine Frage nach persönlichen Wertvorstellungen und Maßstäben, welche der Schauspieler an sich selbst beim Vortragen eines Liedes setzt, wäre interessant, um näher bestimmen zu können, welche Aspekte dem Schauspieler beim Singen selbst wichtig sind. Es könnte hier eine weitere Frage eingefügt werden, die in Stil und Aufbau der Frage 2.3 ähnelt, mit Kategorien wie „Beim Singen lege ich besonderen Wert auf Textverständlichkeit“ oder ob die darstellerische Umsetzung des Liedes wichtiger sei, als ein gesanglich schönes und fehlerfreies Vortragen der Melodie.

Der Autor konnte eine erhöhte Tendenz zur bewussten Ablehnung gegenüber dem „schönen“, im Sinne eines wohlklingenden, physiologisch korrekt ausgeführten (Gesangs-)Tones bei jenen Schauspielern erkennen, welche der gesprochenen Sprache auf der Theaterbühne eine größere Authentizität zuschreiben. Die Wichtigkeit einer realgetreuen Darstellung durch Wort und Gestus beim Singen dürfte bei einigen Schauspielern im Wertegefüge über einer besonders physiologischen oder musikalischen Ausdrucksweise stehen.

Ebenfalls würde eine differenziertere Fragestellung nach der Zufriedenheit gegenüber dem Angebot der musikalischen Betreuung am Haus möglicherweise neue Erkenntnisse bringen, da die verwendete Fragestellung nicht erkennen lässt, ob, warum und in welchem Ausmaß verschiedene Angebote in Anspruch genommen werden.

Eine Schauspielerin verweigerte die Aussage bezüglich eines gewünschten höheren Bewusstseins für Stimmprobleme bei Schauspielern, da dies eine sehr schwierige Thematik anspreche und jeder Schauspieler damit selbst umzugehen habe. Der Verfasser konnte bei einigen Schauspielern feststellen, dass mögliche vorhandene Stimmprobleme in Schauspielerkreisen stigmatisiert werden. Die meisten der Schauspieler, welche vom Autor persönlich befragt wurden, fanden jedoch sehr schnell eine Antwort, ohne aber wiederum näher auf die Beweggründe oder ihre persönlichen Ansichten eingehen zu wollen. Hier wäre eine nachstehende, detaillierte Forschung, eventuell mit Experteninterviews und anonymisierten Berichten von Betroffenen, wünschenswert. Die Zugänglichkeit zu diesem Forschungsfeld wird jedoch als stark begrenzt erachtet.

Die Zusatzfrage haben einige Schauspieler genutzt, um ihre persönlichen Ansichten näher auszuführen. Vor allem eine größere Vielfalt und Anzahl an Produktionen, die es Schauspielern erlauben, sich singend zu äußern, wurde gewünscht. Dies richtet sich wohl an die Politik des Hauses.

8. Resümee und Ausblick

Es hat sich gezeigt, dass die Bedeutung des schauspielerischen Singens seit der künstlerischen Trennung von Burgtheater und Kärntnertortheater zugunsten einer gehobenen Sprechweise und differenzierteren schauspielerischen Darstellung zwar abgenommen hat, jedoch nie ganz von der Burgtheaterbühne verschwand. Besonders Stücke von Nestroy und Shakespeare sind nach wie vor feste Bestandteile des Repertoires, was die Betrachtung der Spielzeiten von Benning bis Hartmann aufzeigte. Raimunds Werke stehen ebenfalls in der Tradition des schauspielerischen Singens, finden sich aber relativ selten auf dem Programm. Brechts Stücke wurden bei Peymann besonders häufig und zahlreich in das Repertoire aufgenommen, wohingegen man sich bei Bachler mehr den neueren Kunstformen wie Konzerten und Clubbings widmete und das musikalische Geschehen überwiegend in den kleineren Spielstätten wie dem Kasino am Schwarzenbergplatz und dem Vestibül stattfand. Die Betrachtung der Spielzeiten in der Direktion Hartmann lässt einen Trend hin zur „gemäßigten“ und ausgeglichenen Spielplangestaltung erkennen, in der die Tradition von Nestroy, Shakespeare, Brecht und Raimund fortgeführt wird. Daneben beleben nach wie vor verschiedene musikalische Stilrichtungen wie beispielsweise Chansons, folkloristische Lieder aus dem Wiener Sprachraum oder Stücke aus Rock und Pop den Spielplan.

Der singende Schauspieler sieht sich im Laufe seiner Karriere mit divergierenden, spezifischen Herausforderungen konfrontiert, die je nach Inszenierung und dramaturgischem Konzept unterschiedliche Ansprüche an seine darstellerischen, sprachlichen und musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten stellen. Dabei vermischen sich oftmals populärere Musikgenres mit bereits bestehendem Liedgut zu bisher nicht dagewesenen musikalischen Einlagen oder werden eigens für eine Produktion neu komponiert. Im besten Fall werden die musikalischen und stimmtechnischen Fähigkeiten des betroffenen Schauspielers in den kreativen Entstehungsprozess miteinbezogen.

Die musikalischen Leiter müssen hier vorrangig dafür Sorge tragen, dass das klangliche Produkt den Vorstellungen der Regisseure entspricht. Obendrein müssen sie sich ebenfalls mit den Ansprüchen, Wünschen und Ängsten der Schauspieler auseinandersetzen, weshalb dieses Tätigkeitsfeld hohe pädagogische und fachliche

Kompetenzen erfordert. Die Stimmbildnerin Vera Blaha verfügt zwar über keine universitäre musikpädagogische Ausbildung, scheint aber dennoch aufgrund ihrer persönlichen Erfahrung und musikalischen Ausbildung den spezifischen Anforderungen des schauspielerischen Singens gerecht zu werden.

Der künstlerische Gebrauch der Stimme erfordert eine erhöhte Leistungsfähigkeit und gedankliche Konzeption sowohl beim Sprechen als auch beim Singen auf der Bühne, wenn der Schauspieler nicht riskieren will, beim Publikum auf „taube Ohren“ zu stoßen. So nähern sich aus physiologischer und physikalischer Sicht beide Ausdrucksformen in Bezug auf Atemführung, Stimmsitz und Artikulation einander an. Unterschiede werden vor allem durch das Vorhandensein einer kompositorischen Vorlage bedingt, die Rhythmus, Dynamik, Tempo und Tonhöhe vorschreibt. Beim Singen muss eine optimale Abstimmung von Atemstütze, Stimmgenerator und Klangabstrahlung angestrebt werden, um damit optimale resonatorische Verhältnisse erzielen zu können. Beim Sprechvorgang dominieren die Kriterien der Koartikulation, wobei hier natürlich auch auf einen physiologischen Einsatz der stimmlichen Mittel geachtet werden sollte.

Den Befragungen der musikalischen Leiter nach werden die stimmtechnischen Mittel der Schauspieler oft bemängelt. Vor allem eine zu wenig ausgebildete Höhe und fehlender bzw. unsicherer Stimmsitz scheinen bei vielen Schauspielern immer wieder Probleme zu verursachen.

Hinzu gesellen sich laut Aussagen der Schauspieler und der Leiter mangelhaft ausgebildete Regisseure und Verantwortliche, welche sich nicht in ausreichendem Maße um die besonderen physikalischen und physiologischen Eigenschaften der Stimme des Schauspielers kümmern oder oftmals generell zu wenig Fachkenntnis in puncto Akustik und Stimme vorweisen können.

Die Befragung der Schauspieler hat gezeigt, dass sich viele schon früh selbst mit dem Singen auseinandergesetzt haben, Gesangsunterricht genossen oder privat anderen musikalischen Aktivitäten nachgegangen sind bzw. ein oder mehrere Instrumente erlernt haben. Beinahe alle Befragten gehen motiviert und mit Begeisterung an ein neues Stück heran, wobei auch ebenso oft eingeräumt wird, dass man dabei die Unterstützung von anderen Personen in Anspruch nimmt. Der Wunsch, öfter auf der Bühne die

Möglichkeit zu bekommen, sich auch singend zu äußern, war bei dem Großteil der Befragten klar ersichtlich. Laut den Aussagen der Befragten half die Beschäftigung mit dem Singen neben dem künstlerischen Sprechen als stimmliche Ausdrucksform der Mehrheit neben Atemführung und Klangbildung dabei, ihre stimmliche Belastungsfähigkeit zu verbessern.

Dies dürfte an den besonderen muskulären Spannungsverhältnissen der inneren und äußeren Kehlkopfmuskulatur beim Singen liegen, welche sich im Vergleich zum Sprechen anders gestalten. Die Spannungsverhältnisse innerhalb der Stimmlippen ändern sich je nach Tonhöhe und dürften einen ausgewogeneren Einsatz der stimmlichen Mittel bewirken als beim bloßen sprechsprachlichen Gebrauch. Der Sachverhalt dürfte ebenfalls als Erklärungsmodell dafür dienen, warum so viele Schauspieler sich vor einer Sprechrolle einsingen, obwohl sie dann selbst nicht singen müssen. Insgesamt scheint das Singen für viele Befragte positive Effekte auf ihre sprechsprachlichen Gestaltungsmittel auszuüben.

Daneben hat die überwiegende Mehrheit der Befragten die Erfahrung gemacht, dass sie besonders durch ihre gestalterischen und interpretatorischen Fähigkeiten in Verbindung mit bestehenden Artikulationsfertigkeiten über hilfreiche Mittel zur Bewältigung der gesanglichen Aufgaben verfügen.

Summa summarum bietet das Themengebiet „Singende Schauspieler“ ein überaus reiches Repertoire an möglichen Forschungsansätzen für Theater-, Literatur- und Musikwissenschaft. Interessant wäre es, ähnliche Untersuchungen an anderen Häusern durchzuführen und das musikalische Geschehen im Sprechtheater nicht nur in Hinblick auf Schauspielmusiken zu betrachten, sondern auch die Schauspieler selbst zu Wort kommen zu lassen.

Ebenfalls wird eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Originalkompositionen und Theaterfassungen beispielsweise anhand von Nestroy-Stücken als lohnenswert für die Nestroy-Rezeption in Wien erachtet. Hier wäre es sinnvoll, dezidiert auf Regiekonzepte und Spielplanprogrammatik einzugehen. Das Theaterpublikum wurde noch nicht ausreichend zu Erwartungshaltungen, Vorlieben und Werturteilen hinsichtlich dem musikalischen bzw. gesanglichen Können befragt.

Singende Schauspieler mögen heutzutage oftmals nur mehr eine „Randerscheinung“ im Sprechtheater darstellen, bieten jedoch eine profunde Basis für wissenschaftliche Forschungen zur Stimme des Schauspielers, welche wiederum als Spiegelbild der aktuellen Theatersituation fungieren kann.

9. Nachwort

In den letzten Jahrzehnten etablierte sich im Sprechtheater immer stärker eine „authentische“, realistische Sprechweise, welche möglichst wenig artifiziell oder übertrieben gekünstelt klingen soll.

Doch an welchen ästhetischen Maßstäben orientiert sich dieses Sprech- und Klangverständnis? Vor allem in der Fachliteratur und in Ausbildungsstätten wird eine möglichst „ganzheitliche“ Sprecherziehung postuliert. Das Sprechen auf der Bühne soll sich aus dem situativen Bühnenerlebnis in Verbindung mit Gestus und bewusster geistiger Kontrolle quasi „natürlich“ einstellen.

Eine rein „technische“ Auseinandersetzung mit der Stimme des Schauspielers als „Instrument“, welches zuerst „gestimmt“ und aufgerichtet werden muss, um überhaupt klangliche (Höchst-)Leistungen erreichen zu können, kommt bei jener Betrachtung jedoch oft zu kurz.

Um den Anforderungen einer „natürlichen“ - im Sinne von „authentischen“ - Sprechweise gerecht werden zu können, bedient man sich dann schnell der zahllosen Möglichkeiten, welche die technischen Errungenschaften (beispielsweise „Mikroports“) in den letzten Jahrzehnten hervorbrachten.

Eine Schauspielerin äußerte sich hierzu in einem Interview, dass sie und vor allem auch jüngere Schauspieler es sehr bedauerlich finden, dass es zwar einen obligatorischen „Soundcheck“ vor einer Aufführung gäbe, ein gemeinsames Einsprechen etwa aber oft zur Gänze vermisst wird.

An dieser Stelle soll noch einmal Anton Gisler zu Wort kommen, der die derzeitige Theatersituation hinsichtlich akustischer Verstärkung wie folgt zusammenfasst:

„Es stellt sich für mich die Frage: Sind wir ein Sprechtheater oder ein Verstärkerraum? Wenn man mit ‚Verstärken‘ (oft im Sinne von ‚Kompensieren‘) einmal anfängt, hat dies meist weitreichende Konsequenzen. Die Gefahr der ‚Verwässerung‘ ist dabei sehr groß.“³⁷³

Obwohl im Theater Mikrofone und technische Verstärkungen vorrangig eingesetzt werden, bieten sich dem Schauspieler durch die Beschäftigung mit der eigenen Stimme viele Möglichkeiten, selbst gestalterisch und hygienisch zu arbeiten, beispielsweise durch bewusstes, regelmäßiges Einsprechen oder Einsingen vor einer Vorstellung.

Da sich mittlerweile die Erkenntnis durchgesetzt hat, dass sich der Student im Gesangsstudium intensiver mit sprecherzieherischen Elementen auseinanderzusetzen habe, so kann vice versa angenommen werden, dass eine fundierte gesangspädagogische Ausbildung im Schauspielstudium dem angehenden Schauspieler hilft, sein „Handwerk Stimme“ besser zu verstehen und zu kontrollieren.

Eine stärkere Zusammenarbeit von Sprecherziehern und Gesangspädagogen sowohl im Schauspiel- als auch im Gesangsstudium erscheint, zumindest in den ersten Ausbildungsjahren, erstrebenswert. Dieser Meinung sind auch die Gesangspädagogen Husler und Rodd-Marling:

„Der Sprecher, der Schauspieler, müßte eigentlich bei der Ausbildung seiner Sprechstimme eine gute Strecke lang den Weg des Sängers einnehmen, denn das Organ, mit dem er spricht, ist, seiner Herkunft nach (entwicklungsgeschichtlich), zunächst nichts weiter als ein Stimmorgan, dann jedenfalls etwas wie ein Gesangsorgan, und erst in letzter Linie wurde es in den Dienst des Sprechens gestellt. Soll es lebendig und gesund bleiben, muß diese erste Natur des Organes geweckt und erhalten werden – wenn sie dann vom Sprecher auch bis zu einem gewissen Grad wieder verleugnet werden muß.“³⁷⁴

³⁷³ Anton Gisler (2012).

³⁷⁴ Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 134.

Literaturverzeichnis

Aderhold, Egon (1998): Sprecherziehung des Schauspielers. Grundlagen und Methoden. 5. Aufl. Berlin: Henschel.

Aigner, Thomas (2013): "...den Gipfel meiner schauspielerischen Darstellung erreicht.". Josef Meinrad als Mann von la Mancha, sein Abstecher ins Musicalfach. In: Julia Danielczyk und Christian Mertens (Hg.): Josef Meinrad. Der ideale Österreicher. Wien: Mandelbaum-Verl., S. 223–241.

Anders, Lutz Christian (2002): Zu Spezifika der Klangbildung beim Sprechen und Singen. In: Abstracts zu den Vorträgen der DGM-Jahrestagung 2002 "Stimme und Singen - Psychologisch Aspekte" 27.-29.9. in Magdeburg. Online verfügbar unter <http://www.univie.ac.at/muwidb/dgm/german/abstracts02.pdf>. Zuletzt geprüft am 29.11.2014.

Anders, Lutz Christian (2000): Konsequenzen von Koartikulation und Lautverteilung für die Klangbildung beim Sprechen und Singen. Phonetische Überlegungen. In: Johannes Pahn (Hg.): Sprache und Musik. Beiträge der 71. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Sprach- und Stimmheilkunde Berlin 12. bis 13. März 1999. Stuttgart: Steiner, S. 34–38.

Angerer, Paul (2010): Mein musikalisches Leben - ein Capriccio. Wien: Wiener Dom-Verlag.

Angerer, Paul (1961): Musik im Sprechtheater. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (8).

Bader, Karl (2001): Die Rolle der Theaterkritik in der Ära Peymann am Wiener Burgtheater am Beispiel ausgewählter österreichischer Printmedien. Dissertation. Universität Wien.

Blume, Friedrich; Finscher, Ludwig (Hg.) (1997): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearbeitete Ausgabe. 21 Bände in zwei Teilen. Kassel: Bärenreiter (Sachteil 8/2).

Brecht, Bertolt; Hennenberg, Fritz (Hg.) (1984): Das große Brecht-Liederbuch. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Breitner, Karin (1983): Der Bestand Alexander Steinbrecher in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. In: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und Österreichische Musikdokumentation (Hg.): Alexander Steinbrecher 1910-1982. In memoriam Alexander Steinbrecher. Donnerstag, den 17. November 1983; Hobokensaal; Ausstellung. Wien, S. 12–14.

Cersowsky, Peter (1992): Johann Nestroy. Eine Einführung. München: W. Fink.

Coblenzer, Horst; Muhar, Franz (1987): Atem und Stimme. Anleitung zum guten Sprechen. 7. Aufl. Wien: Österreichischer Bundesverlag (13).

Danielczyk, Julia; Mertens, Christian (Hg.) (2013): Josef Meinrad. Der ideale Österreicher. Wien: Mandelbaum.

De la Motte-Haber, Helga; Rötter, Günther et al. (Hg.) (2005): Musikpsychologie. Laaber: Laaber (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, 3).

Dermutz, Klaus; Bachler, Klaus (2005): Das Burgtheater 1955-2005. Die Welt-Bühne im Wandel der Zeiten. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag.

Deutschmann, Wilhelm; Wagner, Renate (1996): Es is ewig schad' um mich. Ferdinand Raimund und Wien. Karlsplatz: Historisches Museum der Stadt Wien (208. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien).

Ebert, Gerhard (1991): Der Schauspieler. Geschichte eines Berufes. Berlin: Henschel.

Eckardt, Friedrich (1999): Singen und Sprechen im Vergleich artikulatorischer Bewegungen. Darmstadt: Thiasos.

Ehalt, Hubert Christian; Hein, Jürgen (Hg.) (2006): "Besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch". Ferdinand Raimund in neuer Sicht. Beiträge zum Raimund-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen, 4.-5. Oktober 2004. Wien: Lehner (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 18).

Ehrlich, Karoline (2007): Stimme, Sprechen, Spielen. Praxishandbuch Schauspiel : Stimmbildung und Sprecherziehung des Schauspielers : ein Lehr- und Übungsbuch. Frankfurt am Main/ New York: Lang.

Fischer-Lichte, Erika; Schönert, Jörg (Hg.) (1999): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper, Musik, Sprache. Göttingen: Wallstein (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, Bd. 5).

Fiukowski, Heinz (2004): Sprecherzieherisches Elementarbuch. 7., neu bearbeitete. Aufl. Tübingen: Niemeyer.

Friedrich, Gerhard (2000): Grundlagen I: Physiologie von Stimme und Sprechen. In: Gerhard Friedrich, Wolfgang Bigenzahn, Elke Brunner und Patrick Zorowka (Hg.): Phoniatrie und Pädaudiologie. Einführung in die medizinischen, psychologischen und linguistischen Grundlagen von Stimme, Sprache und Gehör. 2., vollst. überarb. und erw. Aufl. Bern [u.a.]: Huber (Gesundheitsberufe Stimm-, Sprech- und Sprachheilkunde), S. 25–66.

Friedrich, Gerhard (2000): Prophylaxe und Therapie von Stimmstörungen. In: Gerhard Friedrich, Wolfgang Bigenzahn, Elke Brunner und Patrick Zorowka (Hg.): Phoniatrie und Pädaudiologie. Einführung in die medizinischen, psychologischen und linguistischen Grundlagen von Stimme, Sprache und Gehör. 2., vollst. überarb. und erw. Aufl. Bern [u.a.]: Huber (Gesundheitsberufe Stimm-, Sprech- und Sprachheilkunde), S. 111–134.

Friedrich, Gerhard (2000): Stimmdiagnostik. In: Gerhard Friedrich, Wolfgang Bigenzahn, Elke Brunner und Patrick Zorowka (Hg.): Phoniatrie und Pädaudiologie. Einführung in die medizinischen, psychologischen und linguistischen Grundlagen von Stimme, Sprache und Gehör. 2., vollst. überarb. und erw. Aufl. Bern [u.a.]: Huber (Gesundheitsberufe Stimm-, Sprech- und Sprachheilkunde), S. 67–84.

Friedrich, Gerhard; Bigenzahn, Wolfgang; Brunner, Elke; Zorowka, Patrick (Hg.) (2000): Phoniatrie und Pädaudiologie. Einführung in die medizinischen, psychologischen und linguistischen Grundlagen von Stimme, Sprache und Gehör. 2., vollst. überarb. und erw. Aufl. Bern [u.a.]: Huber (Gesundheitsberufe Stimm-, Sprech- und Sprachheilkunde).

Fritz-Hilscher, Elisabeth; Eybl, Martin (2011): Vom Barock zur Wiener Klassik. Circa 1740-1790/1800. In: Elisabeth Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer (Hg.): Wien, Musikgeschichte. Wien: Lit Verlag (Geschichte der Stadt Wien, Bd. 7), S. 213–269.

Fritz-Hilscher, Elisabeth; Kretschmer, Helmut (Hg.) (2011): Wien, Musikgeschichte. Wien: Lit Verlag (Geschichte der Stadt Wien, Bd. 7).

Fuchs, Michael/ Behrendt, Wolfram/ Täschner, Roland (2000): Über die Bedeutung der Sprecherziehung im Gesangsstudium. In: Johannes Pahn (Hg.): Sprache und Musik. Beiträge der 71. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Sprach- und Stimmheilkunde Berlin 12. bis 13. März 1999. Stuttgart: Steiner, S. 79–83.

Fundulus, Katharina (2012): Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen. Wien [u.a.]: Böhlau.

Gabler, Hans Walter (1972): Shakespeare in der Musik. In: Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt. Stuttgart: Kröner, S. 782–800.

Gembris, Heiner (1998): Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung. Augsburg: Wissner (Forum Musikpädagogik, Bd. 20).

Gembris, Heiner (2005): Die Entwicklung musikalischer Fertigkeiten. In: De la Motte-Haber, Helga und Rötter, Günther et al. (Hg.): Musikpsychologie. Laaber: Laaber (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, 3).

Günter Brosche (1983): Alexander Steinbrecher 1910-1982. In memoriam Alexander Steinbrecher. Donnerstag, den 17. November 1983; Hobokensaal; Ausstellung. Hg. v. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und Österreichische Musikdokumentation. Wien.

Habermann, Günther (2001): Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Physiologie und Hygiene für Ärzte, Sänger, Pädagogen und alle Sprechberufe. 3., unveränd. Aufl. Stuttgart, New York: Thieme (Flexibles Taschenbuch).

Hadamowsky, Franz (1994): Wien, Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Sonderband-Studienausg. Wien: Dachs-Verl. (Bd. 3).

Haeusserman, Ernst (1975): Das Wiener Burgtheater. 1. Aufl. Wien [u.a.]: Molden.

Haider-Pregler, Hilde (1972): Theater und Schauspielkunst in Österreich. Wien: Republik Österreich, Bundeskanzleramt, Bundespressedienst.

Höslinger, Clemens (2011): Schöpferisches Mitgestalten. Die Bedeutung der Interpreten im Wiener Musikleben. In: Elisabeth Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer (Hg.): Wien, Musikgeschichte. Wien: Lit Verlag (Geschichte der Stadt Wien, Bd. 7), S. 599–673.

Höslinger, Clemens (1976): Musikalische Tradition im Bereich des Wiener Burgtheaters. In: Österreichische Nationalbibliothek (Hg.): Musik im Burgtheater. Eine Ausstellung zum 200jährigen Jubiläum des Burgtheaters. Wien: Österreichische Nationalbibliothek, S. 7-16.

Keller, Ingeborg-Ursula (1961): Sophie Schröder. Repräsentantin des Hamburg-Weimarer Stils in der deutschen Schauspielkunst. Nachgewiesen an der Publizistik der Zeit. Dissertation. Freie Universität Berlin.

Kramer, Ursula (Hg.) (2013): Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater, Bedingungen, Strategien, Wahrnehmungen. 1. Aufl. Bielefeld: transcript (16).

Krämer, Jörg (1999): Auge und Ohr. Rezeptionsweisen im deutschen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts. In: Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert (Hg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper, Musik, Sprache. Göttingen: Wallstein (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, Bd. 5), S. 109–132.

Krampf-Cermak, Erna (1981): Das alte Burgtheater als Opernbühne von 1792 bis 1810. Dissertation Band 1. Universität Wien.

Kugli, Ana; Opitz, Michael (Hg.) (2006): Brecht Lexikon. Stuttgart: Metzler.

Kutsch, Karl J.; Riemens, Leo; Rost, Hansjörg (2003): Großes Sängerlexikon. 4., erw. und aktualisierte Aufl. 7 Bände. Bern, München: Saur (1).

Meyer-Kalkus, Reinhart (2001): Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag.

Michtner, Otto (1970): Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792). Wien [u.a.]: Böhlau (Theatergeschichte Österreichs, Band 3, 1).

Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (1976): Das alte Burgtheater als Konzertsaal. In: Österreichische Nationalbibliothek (Hg.): Musik im Burgtheater. Eine Ausstellung zum 200jährigen Jubiläum des Burgtheaters. Wien: Österreichische Nationalbibliothek.

Österreichische Nationalbibliothek (Hg.) (1976): Musik im Burgtheater. Eine Ausstellung zum 200jährigen Jubiläum des Burgtheaters. Wien: Österreichische Nationalbibliothek.

Pahn, Johannes (Hg.) (2000): Sprache und Musik. Beiträge der 71. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Sprach- und Stimmheilkunde Berlin 12. bis 13. März 1999. Stuttgart: Steiner.

Palm, Kurt (1984): Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich. 2., durchges. Aufl. Wien: Löcker.

Ratislav, Joseph Karl (1955): 175 Jahre Burgtheater. 1776 - 1951; fortgeführt bis Sommer 1954. Unter Mitarbeit von der Direktion des Burgtheaters. Wien: Tomanek.

Reid, Cornelius L. (2012): Funktionale Stimmentwicklung. Grundlagen und praktische Übungen. Mainz [u.a.]: Schott.

Reitter, Gunda (1969): Der Burgschauspieler Heinrich Anschütz. Dissertation, Universität Wien.

Ritter, Martin Hans (2001): Der Schauspieler und die Musik. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Berlin: Henschel.

Rodd-Marling, Yvonne; Husler, Frederick (2009): Singen. Die physische Natur des Stimmorganes. Anleitung zum Aufschließen der Singstimme. 13. Aufl. Mainz [u.a.]: Schott.

Schabert, Ina (Hg.) (1972): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt. Stuttgart: Kröner.

Schaumann, Frank (1970): Gestalt und Funktion des Mythos in Ferdinand Raimunds Bühnenwerken. Wien: Bergland.

Scheufele-Osenberg, Margot (1998): Die Atemschule. Übungsprogramm für Sänger, Instrumentalisten und Schauspieler: Atmung, Haltung, Stimmstütze. Mainz u.a.: Schott (Reihe: Studienbuch Musik).

Schwarz-Danuser, Monika (1997): Melodram. 4. Schauspiel. In: Friedrich Blume und Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearbeitete Ausgabe. 21 Bände in zwei Teilen. Kassel: Bärenreiter (Sachteil 8/2), S. 80–82.

Schwedes, Hermann (1993): Musikanten und Comödianten - eines ist Pack wie das andere. Die Lebensformen der Theaterleute und das Problem ihrer bürgerlichen Akzeptanz. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 65).

Seidner, Wolfram; Wendler, Jürgen (2010): Die Sängerstimme. Phoniatische Grundlagen des Gesangs. 4. Aufl. Leipzig: Henschel.

Smekal, Richard (Hg.) (1916): Das alte Burgtheater 1776-1888. Eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen. Wien: Schroll & Co.

Tesarek, Leopold (1997): Kleine Kulturgeschichte der Singstimme von der Antike bis heute. Wien: Böhlau.

Thole, Bernward (1973): Die Gesänge in den Stücken Bertolt Brechts. Zur Geschichte und Ästhetik des Liedes im Drama. Göppingen: Kümmerle (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 102).

Weidelich, Till Gerrit (2013): Schauspielmusik in Wien. In: Ursula Kramer (Hg.): Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater, Bedingungen, Strategien, Wahrnehmungen. 1. Aufl. Bielefeld: transcript (16), S. 93–117.

Weigel, Hans (1972): Johann Nestroy. 2. Auflage. Velber bei Hannover: Friedrich.

Wendler, Jürgen; Seidner, Wolfram (1987): Lehrbuch der Phoniatrie. 2., überarb. Aufl. Leipzig: Thieme.

Zechmeister, Gustav (1971): Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776. Wien [u.a.]: Böhlau (Theatergeschichte Österreichs, Band 3, 2).

Zumbusch-Beisteiner, Dagmar (2006): Die Musik in den Theaterstücken Ferdinand Raimunds. In: Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (Hg.): "Besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch". Ferdinand Raimund in neuer Sicht. Beiträge zum Raimund-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen, 4.-5. Oktober 2004. Wien: Lehner (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 18), S. 85–93.

Internetquellen

www.austria-forum.org

www.burgtheater.at

www.dorotheum.com

www.gesetze-im-internet.de

www.imdb.com

online.mdw.ac.at

www.musiklexikon.ac.at

www.univie.ac.at

www.welt.de

www.wikipedia.com

www.youtube.com

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Erwin Pendl: Michaelerplatz (Ausschnitt), Wien. Aquarell auf Papier.

<http://www.dorotheum.com/auktionen/auktionstermine/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/lotID/375/lot/1681720-erwin-pendl.html> - Zugriff: 17.12.14.

Abb.2: Gustav Klimt (1888): Zuschauerraum im Alten Burgtheater in Wien. Öl auf Leinwand.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Gustav_Klimt_072.JPG - Zugriff: 19.10.14.

Abb. 3: Wien Burgtheater zwischen 1890 und 1900. Unbekannter Künstler, vermutlich um 1900 entstanden.

http://de.wikipedia.org/wiki/Burgtheater#mediaviewer/File:Wien_Burgtheater_um_1900.jpg – Zugriff: 19.10.14.

Abb. 4: Fundulus (2012), S. 11.

Abb. 5.1: Scheufele-Osenberg (1998), S. 34.

Abb. 5.2: Scheufele-Osenberg (1998), S. 138.

Abb. 6: Scheufele-Osenberg (1998), S. 146.

Abb. 7: Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 75.

Abb. 8: Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 43.

Abb. 9: Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 45.

Abb. 10: Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 52.

Abb. 11: Habermann (2001), S. 5.

Abb. 12: Fiukowski (2004), S. 11

Abb. 13: Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 35.

Abb. 14: Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 36.

Abb. 15.1: Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 37.

Abb. 15.2: Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 37.

Abb. 16: Fiukowski (2004), S. 37.

Abb. 17: Habermann (2001), S. 37.

Abb. 18: Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 50.

Abb. 19: Habermann (2001), S. 47.

Abb. 20: Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 40.

Abb. 21: Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 51.

Rechtlicher Hinweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Anhang

Anhang I: Liste der Schauspieler und Sänger am Alten Burgtheater

Sänger und Sängerinnen von 1778 bis 1792 nach Michtner, Otto (1970), S. 445-453.

Schauspielerverzeichnis von 1776 bis 1954 nach Ratislav, Joseph Karl (1955), S. 387-414.

Schauspieler/ Sänger	Stimmelage	Spielzeit Singspiel/ Oper	Spielzeit Schauspiel
Johann Böhm	mittel	1778/79	nein
[Johann] Josef Ernst Dauer	Tenor	1779-83 und 1795-1797	Johann Ernst Dauer 1779-1812
Franz Frankenberger	Bass	1779-1783	nein
Franz Fuchs	Bass	1778-1783	nein
Friedrich Günther	Bass	1780-1783	1780-1783
Johann B. Hoffmann	Bass	1778-1788	nein
Johann Kopfmüller	mittel	1778-1782	1773-1814
Franz Reiner	Bassbariton	1778-1781	1778-1783
Josef Martin Ruprecht	Tenor	1778-1788	1778-1787
Ignaz Saal	Bass	1782-1821	nein
Franz Ludwig Sebastian Stierle	mittel	1778/79	1777-1783
Josef Walt[t]er	Tenor	1780-1782	1779-1783
Fridolin Weber	mittel	1779	nein
Josef Weidmann	mittel	1778-1810	1773-1810
Schauspielerin/ Sängerin			
Elisabeth Böhm (mit J. Böhm verheiratet)	Mezzosopran	1778/79	nein
Therese Böhm d. Ä.	Sopran	1778/79	nein
Nanette Böhm d. J.	Sopran	1778/79	nein
Barbara Fischer geb. Strasser	Sopran	1780-1783	nein
Anna Gottlieb d. Ä.	Sopran	1780-1787	1765-1793
? Gottlieb d. J.	Sopran	1780	Gottlieb, die Jüngere (Anna) 1774-1856
Anna Maria Saal	Sopran	1782-1786	nein
Maria H. W. Stierle geb. Mirks	mittel	1778-1788	1777-1796

Anhang II: Spielpläne

Erläuterungen zu den Spielplantabellen

Ziffer:	Laufende Produktionszahl seit 1776	0 = keine Nummer
Seite:	Seite in Burgtheaterchronik (Fundulus 2012)	(Seite) der Premiere
Art:	WA = Wiederaufnahme ÖE = Österreichische Erstaufführung DE = Deutschsprachige Erstaufführung	NI = Neuinszenierung P = Premiere UA = Uraufführung S = Sonstiges Ü = Übernahme WA = Wiederaufnahme
Aufführungszahlen pro Spielstätte:	B = Burgtheater V = Vestibül P = Probebühne im Arsenal Total = Gesamtaufführungen, inklusive auswärtiger Gastspiele	A = Akademietheater K = Kasino am Schwarzenbergplatz

II.1 Benning (1976 bis 1986)

Ziffer	Seite	Stückname	Autor	Spielzeit	Regie, Leitung	Musikalische Leitung	Musikalische Einstudierung	Musik	Mitarbeit, Bearbeitungen, Arrangements	Art	B	L	V	A	K	Total
4141	13	König Ottokars Glück und Ende	Franz Grillparzer	76 77	Gerhard Klingenberg	Kurt Werner		George Gruntz		WA	34					34
4143	13	Liebesgeschichten und Heiratssachen	Johann Nestroy	76 77	Leopold Lindtberg	Anton Gisler		Michael Hebenstreit, ergänzt von Adolph Müller	Alexander Steinbrecher	WA	21			29		83
4149	14	Drei Schwestern	Anton Tschekow	76 77	Otto Schenk				Kurt Werner	WA				31		34
4151	14	Der Verschwender	Ferdinand Raimund	76 77	Leopold Lindtberg			Konradin Kreutzer	Kurt Werner	NI	55					55
4148	15	Faust	Johann Wolfgang von Goethe	76 77	Otomar Krejča	Anton Gisler		Petr Eben		WA	17					32
4144	15	Die Orestie, 1. Teil: Agamemnon	Aischylos	76 77	Luca Ronconi	Kurt Werner		Giancarlo Chiaramello		WA	10					32
4145	16	Die Orestie, 2. Teil: Choëphoren/Eumeniden	Aischylos	76 77	Luca Ronconi	Kurt Werner		Giancarlo Chiaramello		WA	9					17
4153	16	Theatergeschichten von Lumpen, Lausern, Menschenfressern/ Frühere Verhältnisse	Johann Nestroy	76 77	Otto Tausig		Kurt Werner	A. Müller, M. Hebenstreit, J. Offenbach, K. Werner, M. Storch		S				1		25
4154	17	Bunbury	Oscar Wilde	76 77	Gerhard Klingenberg					NI	47					47
4156	17	Machiavellis Mandragola		76 77	Roberto Guicciardini			Benedetto Ghiglia		NI	29					29
4157	18	Die verzauberten Brüder	Jewgenij Schwarz	76 77	Ernst Seiltgen			Roland Batik		NI	79					79
4158	18	Travesties	Tom Stoppard	76 77	Peter Wood				Grant Hossack	DE				41		41
4146	19	Magnetküsse	Wolfgang Bauer	76 77	Fritz Zecha				Kurt Werner	WA				19		19
4159	19	Mich hätten sie sehen sollen	Emerich Földes	76 77	Helge Thoma	Kurt Werner		Paul Abraham	Kurt Werner	P				37		37
4161	20	Maria Tudor	Victor Hugo	76 77	Gerhard Klingenberg			Alexander Steinbrecher		NI	29					29
4163	21	Totentanz	August Strindberg	76 77	Achim Benning				Anton Gisler	NI				36		36
4164	21	Umsonst	Johann Nestroy	76 77	Rudolf Steinboeck	Anton Gisler		Carl Binder	Alexander Steinbrecher	NI	65					65
4166	22	Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe	Peter Hacks	76 77	Klaus Höring			Anton Gisler		ÖE				45		48
4167	23	Der Sturmgesele Sokrates	Hermann Sudermann	76 77	Michael Kehlmann				Kurt Werner	ÖE				44		44
4172	25	Rotkäppchen	Jewgenij Schwarz	77 78	Georg Soulek	Anton Gisler		Anton Gisler		NI	41					41
4175	26	Troilus und Cressida	William Shakespeare	77 78	Terry Hands	Kurt Werner		Guy Woolfenden		NI	27					27
4176	27	Der Traum vom Glück	Wilhelm Pevny	77 78	Dieter Berner	Anton Gisler		Peer Raben		UA				16		16
4139	27	Das Spiel der Mächtigen	Giorgio Strehler	77 78	Giorgio Strehler		Kurt Werner	Fiorenzo Carpi		WA	35					35
4177	28	Irrtümer einer Nacht oder Wie sie das Spiel gewinnt	Oliver Goldsmith	77 78	Peter Wood	Anton Gisler			Anton Gisler	NI	49					49
4181	29	Die Dreigroschenoper	Bertolt Brecht	77 78	Adolf Dresen	Kurt Werner, Hansgeorg Koch		Kurt Weill		NI				62		76
4182	30	Prinz Friedrich von Homburg	Heinrich von Kleist	77 78	Manfred Wekwerth			Günther Fischer		NI	39					39
4183	30	Hedda Gabler	Henrik Ibsen	77 78	Peter Palitzsch				Kurt Werner	NI				42		46
4184	30	Italienische Nacht	Ödön von Horváth	77 78	Conny Hannes Meyer	Anton Gisler			Anton Gisler	NI	37					37
4186	33	Gin-Rommé	D. L. Coburn	78 79	Karlheinz Stroux				Kurt Werner	ÖE				40		40
4187	33	Der Schwierige	Hugo von Hofmannsthal	78 79	Rudolf Steinboeck				Kurt Werner	NI	51					54
4189	34	Kampf	Johann Nestroy	78 79	Leopold Lindtberg	Kurt Werner		Carl Binder	Kurt Werner	NI	42					42
4190	35	Der Zauberer von Oos	L. Frank Baum	78 79	Klaus Höring			Wilhelm Gesierich		NI	48					48
4191	35	Franziska	Frank Wedekind	78 79	Hans Neuenfels			Hansgeorg Koch		NI				22		22
4193	36	Emilia Galotti	Gotthold Ephraim Lessing	78 79	Adolf Dresen			Hansgeorg Koch		NI	29					33
4194	37	Der Hofmeister	Jakob M. R. Lenz	78 79	Angelika Hurwicz			Anton Gisler	Anton Gisler	NI				28		28
4195	37	Purpurtaub	Sean O'Casey	78 79	Hellmuth Matiassek		Anton Gisler	Michael Rüggeberg	Black Velvet Band	NI	30					30
4197	38	Wie es euch gefällt	William Shakespeare	78 79	Terry Hands	Anton Gisler		Guy Woolfenden	Anton Gisler	NI	34					34
0	38	"...denn sie wissen nicht, was sie tun"	Hermann Broch	78 79	Meyer, Muliar, Schossman				Kurt Werner	S				1		1

4199	39	Der Kandidat	Carl Sternheim	78 79	Michael Kehlmann				Kurt Werner	NI				25	25
4202	41	Ein Sommernachtstraum	William Shakespeare	78 79	Jonathan Miller			Anton Gisler		NI	37				37
0	41	Krähwinkel und Weltstadt		78 79						S				1	1
4203	42	Der Leibgardist	Franz Molnár	79 80	Loek Huismann					NI				59	62
4204	42	Wunschloses Unglück	Peter Handke	79 80	Klaus Höring			Dieter Kaufmann		NI		85		8	115
4205	43	Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär	Ferdinand Raimund	79 80	Horst Zankl	Anton Gisler		Hansgeorg Koch (nach Joseph Drechsler)	Hansgeorg Koch	NI	41				41
4206	43	Sappho	Franz Grillparzer	79 80	Joachim Bißmeier			Anton Gisler		NI				27	29
0	45	Lesung aus den Werken von Václav Havel		79 80				Trešnák		S	1				1
0	45	Vor vierzig Jahren begann der zweite Weltkrieg		79 80						S	1			2	3
4208	45	Sommergäste	Maxim Gorkij	79 80	Achim Benning			Fred Jakesch, Tom Telepak, Luke Tobin, Georg Wagner, Kurt Werner		ÖE	53				55
0	46	100 Jahre "Nora"		79 80						S				1	1
4210	46	Tartufe	Molière	79 80	Rudolf Noelte			Anton Gisler		NI	42				42
4213	47	Komödie der Verführung	Arthur Schnitzler	79 80	Horst Zankl			Hansgeorg Koch		NI	25				25
4214	48	Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten	Johann Nestroy	79 80	Heinrich Schweiger	Kurt Werner		Adolf Müller	Kurt Werner	NI	66				82
4215	49	Ein Bruderzwist in Habsburg	Franz Grillparzer	79 80	Leopold Lindtberg				Kurt Werner	NI	37				37
0	49	Theater zum Lachen? ...	Volker Klotz	79 80						S				1	1
0	50	Kindheit - Ein Märchen oder ...		79 80						S				1	1
4217	50	Frühlings Erwachen	Frank Wedekind	79 80	Dieter Giesing			Hansgeorg Koch		NI				38	38
4219	51	Der Florentinerhut	Eugène Labiche	79 80	Gerhard Klingenberg				Kurt Werner	NI	28				28
4221	51	Ödipus	Sophokles	79 80	Götz Friedrich	Anton Gisler		Siegfried Matthus		NI	17				17
0	52	Wenn ich in deine Augen seh		79 80						S				30	36
4224	52	Einen Jux will er sich machen	Johann Nestroy	80 81	Leopold Lindtberg	Kurt Werner		Adolf Müller	Alexander Steinbrecher	NI	62				62
4225	53	Jim Knopf und Lukas, der Lokomotivführer	Michael Ende	80 81	Herbert Kreppel	Roland Batik		Roland Batik		NI	30				30
4226	53	Stunde der Liebe und Mord in der Mohrengasse	Ödön von Horváth	80 81	Klaus Höring			Dieter Kaufmann	Dieter Kaufmann	NI				21	21
4227	54	Einer muss der Dumme sein	Georges Feydeau	80 81	Achim Benning	Anton Gisler			Alexander Steinbrecher	NI				41	43
4228	55	Die Räuber	Friedrich Schiller	80 81	Rudolf Jusits			Dieter Kaufmann		NI	28				28
4230	55	Memoiren	John Murrell	80 81	Otto Schenk				Anton Gisler	ÖE				27	27
4231	55	Maß für Maß	William Shakespeare	80 81	Adolf Dresen			Hansgeorg Koch		NI	40				40
4233	56	Triptychon	Max Frisch	80 81	Erwin Axer				Anton Gisler	UA				22	22
4234	57	Amadeus	Peter Shaffer	80 81	Peter Wood				Alexander Steinbrecher, Anton Gisler	DE	46				48
4235	57	Maria kämpft mit den Engeln	Pavel Kohout	80 81	Leopold Lindtberg				Kurt Werner	UA				21	21
4238	58	Die Ermittlung	Peter Weiss	80 81	Angela Zabrsa					NI	3				1 2
0	59	"Krähwinkel und Weltstadt, Wien und das Burgtheater"		80 81	Gerd Leo Kuck					S	1				2
4242	60	Every good boy deserves a favour oder Es geht auch hurtig durch Fleiss	Tom Stoppard, André Previn	80 81	Axel Corti					S				9	13
4243	60	Peer Gynt	Henrik Ibsen	80 81	Otto Schenk			Edvard Grieg	Anton Gisler	NI	22				22
4244	61	Don Juan kommt aus dem Krieg	Ödön von Horváth	80 81	Rudolf Justus				Kurt Werner	NI				35	35
4246	62	Die Schneekönigin	Jewgenji Schwarz, H.C. Andersen	81 82	Leopold Lindtberg			Anton Gisler	Anton Gisler	NI	33				33
4247	63	Krankheit der Jugend	Ferdinand Bruckner	81 82	Dieter Giesing			Hansgeorg Koch		NI				30	30
4248	63	Barbaren	Maxim Gorki	81 82	Adolf Dresen			Hansgeorg Koch		ÖE	35				35
4250	64	Wie war das damals?	Jean Bouchaud	81 82	Paul Hoffmann				Alexander Steinbrecher	DE				64	64
4251	64	Der widerspänstigen Zähmung	William Shakespeare	81 82	Gerhard Klingenberg			George Gruntz		NI	36				36
4252	64	Im Dickicht der Städte	Bertolt Brecht	81 82	Jürgen Bosse			Georg Wagner	Georg Wagner	NI				30	30
4253	65	Dantons Tod	Georg Büchner	81 82	Achim Benning				Anton Gisler	NI	29				29
0	66	Valter Taub liest...		81 82	Valter Taub			Leoš Janáček, Bohuslav Martinu, Hanns Eisler		S				2	2

4255	67	Der Talisman	Johann Nestroy	81 82	Rudolf Jusits		Anton Gisler	Adolf Müller		NI	69					69
4256	67	Eine gebrochene Frau	Simone de Beauvoir	81 82	Margarethe Krajanek			Gustav Seemann		UA			45	9		55
4258	68	Amphitryon	Heinrich von Kleist	81 82	Erwin Axer			Roland Batik		NI			38			38
4259	68	Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi	Jacob M. R. Lenz	81 82	Benno Besson				Anton Gisler	ÖE	30					30
4260	68	Jagdzenen aus Niederbayern	Martin Sperr	81 82	Michael Kehlmann				Anton Gisler	NI			19			19
4261	69	Die Liebesgeschichte des Jahrhunderts	Märta Tikkanen	81 82	Helmut Wiesner			Wolfgang Florey		ÖE				1	1	11
4262	70	Egmont	Johann Wolfgang von Goethe	82 83	Peter Palitzsch			Bruno Liberda		NI	27					28
4263	70	Die Wildente	Henrik Ibsen	82 83	Klaus Höring				Georg Wagner	NI			31			31
4262	71	Ameley, der Biber und der König auf dem Dach	Takred Dorst	82 83	Peter M. Preissler			Rudolf G. Knabl	Georg Wagner	UA	29					29
0	71	Tag der offenen Tür		82 83	Gerd Leo Kuck, Hansgeorg Koch					S	1			1		1
4267	72	In Goethes Hand	Martin Walser	82 83	Karl Fruchtmann			George Gruntz		UA	34					38
0	73	Schauspieler und ihre Lieblingslieder		82 83	Gerd Leo Kuck, Hansgeorg Koch					S	1					1
4268	73	Wallenstein	Friedrich Schiller	82 83	Manfred Wekwerth	Anton Gisler		Siegfried Matthus		NI	41					41
4270	74	Der Kirschgarten	Anton Tschchow	82 83	Achim Benning			Antonio D'Almeida		NI	38					38
4273	75	Othello	William Shakespeare	82 83	Hans Lietzau			Dieter Kaufmann, Elfriede Hablé		NI	24					24
4277	77	Jacobowsky und der Oberst	Franz Werfel	82 83	Otto Schenk			Anton Gisler		NI	46					46
4278b	77	Aus der Luft gegriffen oder Die Geschäfte des Baron Laborde	Hermann Broch	82 83	Fred Berndt			Jens-Peter Ostendorf		ÖE			24			24
4279	78	Hippodrome	Gerhard Fischer, Clemens Gruber	83 84	Isabella Suppanz			Wolfgang Reisinger		NI			1			3
4280	78	Die Benachrichtigung	Václav Havel	83 84	Michael Kehlmann			Rolf Wilhelm		NI			23			23
4281	79	Höllenangst	Johann Nestroy	83 84	Leopold Lindtberg	Paul Angerer	Anton Gisler	Paul Angerer		NI	61					61
4283	79	Der Aschenstocher oder Kopf ist das Beste	G. Nachtrischwili, B. Gamrekeli	83 84	Bernd Renne			Christoph Marthaler		ÖE	18					18
4284	79	Reigen	Arthur Schnitzler	83 84	Erwin Axer			Peter Fischer		NI			74			74
4285	80	Kalldewey, Farce	Botho Strauß	83 84	Dieter Berner				Peter Mazzuchelli	ÖE			56			56
0	81	...und wünschen euch ein gutes Jahr!		83 84	Gerd Leo Kuck, Hansgeorg Koch	Hansgeorg Koch				S	1					1
4287	81	Olympia	Franz Molnár	83 84	Rudolf Steinboeck			Georg Wagner		NI	30		42			96
4289	81	Die zweite Existenz des Lagers Tatenberg	Armand Gatti	83 84	Klaus Höring			Georg Wagner		ÖE			9			9
4291	82	Das alte Land	Klaus Pohl	83 84	Achim Benning			Peter Mazzuchelli		UA	33					33
4293	83	Die Fleischbank	Alfred Paul Schmidt	83 84	Peter M. Preissler			Kurt Schwertsik		UA			9			9
0	84	Tag der offenen Tür		83 84						S	1					1
0	84	Burgschauspieler singen Lieder aus Wien, Chansons aus Paris und Berlin	Gerd Leo Kuck, Robert Opratko	83 84		Robert Opratko				S	1					1
4294	84	Enrico und seine Tiere		83 84	Heinz Zuber					S	5					34
4295	85	Das goldene Vliess	Franz Grillparzer	83 84	Gerhard Klingenberg			George Gruntz		NI	16					16
4296	85	Was soll schon sein	Erika Molny	83 84	Dagobert Glienke	Georg Wagner			Georg Wagner	S				6		6
4297	85	Die Physiker	Friedrich Dürrenmatt	83 84	Jürgen Bosse				Georg Wagner	NI			51			51
4299	87	Gespenster, Gespenster! Questi fantasmil! (1946)	Eduardo de Filippo	84 85	Fred Berndt			Jens-Peter Ostendorf	Anton Gisler	NI	22		9			31
4301	88	Verbrechen und Strafe	F. M. Dostojewskij	84 85	Jurij Ljubimov			Edison Denisov		DE			23			25
4302	88	Der Diamant des Geisterkönigs	Ferdinand Raimund	84 85	Hans Hollmann	Peter Fischer		Joseph Drechsler	Georg Wagner	NI	47					47
4303	89	Armer Cyrano!	Edmond Rostand	84 85	Walter Tillemans	Dirk Bohnen		Gruppe SOF					25			29
4304	89	Vom dicken Schwein, das dünn werden wollte	Jérôme Savary	84 85	Jérôme Savary	Robert Opratko, Erwin Kiennast		Bob Boisadan, Christian Hillion		DE	41					41
0	89	Burgtheatertag für Kinder		84 85						S	1					1
0	90	125 Jahre Presseclub Concordia, "Der Henker hole die Journale!"		84 85						S			1			1
4305	90	Der Pflug und die Sterne	Sean O'Casey	84 85	Thomas Langhoff			Hansgeorg Koch		NI	18					20
4306	90	Dämonen	Lars Norén	84 85	Dieter Giesing			Hansgeorg Koch		ÖE			33			35
4307	90	Abermals ein neues Jahr		84 85	Werner Schneyder, Gerd Leo Kuck	Robert Opratko, Christoph Pauli				S	3					3
4309	91	Der Park	Botho Strauß	84 85	Horst Zankl			Hansgeorg Koch		ÖE	18					18
4310	91	Heimliches Geld, heimliche Liebe	Johann Nestroy	84 85	Achim Benning	Robert Opratko	Robert Opratko	Robert Opratko		NI			16			16
4311	91	Der Hauptmann von Köpenick	Carl Zuckmayer	84 85	Michael Kehlmann			Rolf Wilhelm	Georg Wagner	NI	52					52

4312	92	Die Frau vom Meer	Henrik Ibsen	84 85	Angelika Hurwicz				NI				31	31
4316	93	Der eingebildete Kranke	Molière	84 85	Walter Tillemans		Jan Leyers	Anton Gisler	NI	49				49
0	94	Besatzungsmächte, Spezis - Bazis - Nazis		84 85		Robert Opratko		Georg Wagner, Robert Opratko	S	1				1
4317	94	Nix is fix		84 85	"Schmetterlinge"		"Schmetterlinge"		UA	1			5	6
4318	94	Ein Klotz am Bein	Georges Feydeau	84 85	Achim Benning		Antonio D'Almeida	Georg Wagner	NI				62	62
4320	95	Hochzeit	Elias Canetti	85 86	Hans Hollmann		Otto M. Zykan		NI				29	29
4321	96	Freiheit in Krähwinkel	Johann Nestroy	85 86	Horst Zankl	Georg Wagner	nach Michael Hebenstreit	Georg Wagner	NI	29				29
4322	96	Musik	Frank Wedekind	85 86	Dieter Giesing		Hansgeorg Koch		NI				17	17
0	96	Theater BURG Theater		85 86		Robert Opratko		Georg Wagner	S	1				1
4323	97	Erinnerungen an die Biskaya	Pavel Kohout	85 86	Walter Tillemans		Georg Wagner		UA				11	11
4326	98	Stichtag	Thomas Hürlimann	85 86	Klaus Höring		Georg Wagner		ÖE				7	7
4327	98	Hamlet	William Shakespeare	85 86	Hans Hollmann		Otto M. Zykan		NI	34				100
0	99	Neujahrsmatinee		85 86		Robert Opratko, Georg Wagner			S	1				1
4328	99	Tote Seelen	Nicolai Gogol, Jurij Ljubimow	85 86	Jurij Ljubimow		Alfred Schnittke	Georg Wagner	DE	19				19
4329	99	Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt	Johann Nestroy	85 86	Michael Kehlmann	Rolf Wilhelm	Anton Gisler	Rolf Wilhelm nach Adolf Müller	NI	37				58
4330	100	Die Glasmenagerie	Tennessee Williams	85 86	Gerhard Klingenberg		Robert Opratko	Robert Opratko	NI				36	36
0	100	Burgtheatertag für Kinder		85 86				Georg Wagner	S	1				1
4331	101	Die Steinheiligen	Harald Kislinger	85 86	Wilhelm Engelhardt			Georg Wagner	UA				10	10
4332	101	Mutter Courage und ihre Kinder	Bertolt Brecht	85 86	Christoph Schroth	Georg Wagner	Henry Krttschil, Robert Opratko	Paul Dessau	NI	22				43
4336	103	Ein Monat auf dem Lande	Ivan Turgenev	85 86	Achim Benning			Roland Batik	NI	29				29
4337	103	Die Versuchung	Václav Havel	85 86	Hans Kleber			Georg Wagner, "Plastic People"	UA				9	9
0	104	Ihr könnt das Wort verbieten, Ihr tötet nicht den Geist		85 86		Hansgeorg Koch			S				1	1
4338	104	Don Juan oder Das steinerne Festmahl	Molière	85 86	Benno Besson			José Berghmans	NI	32				32
4339	105	Komödie der Worte. 3 Einakter	Arthur Schnitzler	85 86	Dieter Giesing			Hansgeorg Koch	NI				48	48

II.2 Peymann (1986 bis 1999)

Ziffer	Seite	Stückname	Autor	Spielzeit	Regie, Leitung	Musikalische Leitung	Musikalische Einstudierung	Musik	Einrichtung, Bearbeitung, Arrangement	Art	B	L	V	A	K	Total
4332	107 (101)	Mutter Courage und ihre Kinder	Bertolt Brecht	86 87	Christoph Schroth	Georg Wagner	Henry Krttschil, Robert Opratko	Paul Dessau		WA	21					43
4329	107 (99)	Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt	Johann Nestroy	86 87	Michael Kehlmann	Rolf Wilhelm	Anton Gisler	Rolf Wilhelm nach Adolf Müller		WA	21					58
4342	107	Leonce und Lena	Georg Büchner	86 87	Claus Peymann			Hansgeorg Koch		Ü				63		63
4327	108 (98)	Hamlet	William Shakespeare	86 87	Hans Hollmann			Otto M. Zykan		WA	66					100
4345	108	Die Mutter	Bertolt Brecht	86 87	Manfred Karge	Georg Wagner		Hanns Eisler	Georg Gräwe	Ü	37					37
4347	109	Über die Städte	Bertolt Brecht	86 87	Manfred Karge	Michael Tomaschek		Bertolt Brecht	Stanley Walden					12		12
4348	110	Ein Sommernachtstraum	William Shakespeare	86 87	Alfred Kirchner				Klaus Balzer	NI	41					41
4350	110	Die Möwe	Anton Tschechow	86 87	Harald Clemen			Peter Kaizar		NI				31		31
4351	111	Herr Faust spielt Roulette	Wolfgang Bauer	86 87	Wolfgang Bauer			Thomas Pernes		UA				16		16
4352	111	Richard III.	William Shakespeare	86 87	Claus Peymann			Heiner Goebbels		NI	65					68
4355	113	Die Hermannsschlacht	Heinrich von Kleist	86 87	Claus Peymann			Heiner Goebbels			43					45
4356	114	Metamorphosen des Ovid oder die Bewegungen von den Rändern zur Mitte hin und umgekehrt	Achim Freyer, Dieter Schnebel, Urs Troller	86 87	Achim Freyer			Dieter Schnebel		UA	28					30
4357	114	Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui	Bertolt Brecht	86 87	Alfred Kirchner			Werner Preisegott Pichler	Werner Preisegott Pichner	NI	3			45		52
4359	115	Mein Kampf	George Tabori	86 87	George Tabori			Stanley Walden		UA				56		61
0	116	Erika Pluhar singt in der Burg das 200. Konzert		86 87						S	1					1
4360	116	An der Donau	Herbert Achtenbusch	86 87	Alfred Kirchner	Georg Wagner		Heiner Goebbels	Heiner Goebbels, Georg Wagner	UA				15		15
4362	117	Umsonst	Johann Nestroy	86 87	Achim Benning	Anton Gisler		Robert Opratko	Robert Opratko, Anton Gisler		75					75
4363	118	Elvis & John	Uwe Jens Jensen, Hansgeorg Koch	87 88	Uwe Jens Jensen	Hansgeorg Koch					32					32
4363	118	Der deutsche Mittagstisch	Thomas Bernhard	87 88	Alexander Seer				Georg Wagner			130		116		247
4365	119	Sommer	Edward Bond	87 88	Harald Clemen			Peter Kaizar		NI				43		43
4366	119	Geschichten aus dem Wiener Wald	Ödön von Horváth	87 88	Alfred Kirchner			Werner Preisegott Pichner		NI	47					47
4367	120	Der Barometermacher auf der Zauberinsel	Ferdinand Raimund	87 88	Lore Stefanek	Georg Wagner		Hansgeorg Koch (nach Wenzel Müller)	Hansgeorg Koch, Georg Wagner	NI				77		77
4368	120	Der Sturm	William Shakespeare	87 88	Claus Peymann			Werner Preisegott Pichner	Georg Wagner	NI	51					51
4369	121	Der Sturz des Engels	Franz Fühmanns	87 88	Manfred Karge			Erik Satie, Arnold Schönberg, Wolfgang Rihm, Alban Berg, Heiner Goebbels		UA				30		30
4370	122	Anna und Anna	Hilde Spiel	87 88	Airan Berg, Claus Peymann			Georg Wagner		UA						
4373	123	Die Gespenstersonate	August Strindberg	87 88	Cesare Lievi			Werner Preisegott Pichner		NI				35		35
4375	124	Ödipus, Tyrann	Sophokles, Hölderlin, Heiner Müller	87 88	Matthias Langhoff				Manos Tsangaris, Georg Wagner	NI	32					32
4376	125	Kinder der Sonne	Maksim Gorkij	88 89	Achim Benning			Roland Batik		NI				117		117
4380	127	Dona Rosita bleibt ledig oder Die Sprache der Blumen	Federico García Lorca	88 89	Alfred Kirchner		Georg Wagner	Roberto C. Dérée						44		44
0	127	Statt zu singen		88 89						S	1					1
4381	128	Der Kaufmann von Venedig	William Shakespeare	88 89	Peter Zadek			Luciano Berio			65					71
0	128	Käthe Gold Liest Märchen der Gebrüder Grimm		88 89	Konrad Schröngendorfer			Robert Schuhmann		S				1		1
0	128	A Lidl un a Majsse		88 89	Airan Berg			"Die Gojim"				15				15

4383	129	Der Lauf der Welt	William Congreve	88 89	Gerd Heinz						30				30
0	129	Matinée für Jura Soyfer zum 50. Todestag		88 89	Hermann Beil					S				1	1
4384	130	Geheime Verückung	David Hare	88 89	Dieter Giesing			Hansgeorg Koch		DE				34	34
0	130	Forschungen eines Hundes	Franz Kafka	88 89					Otto Brusatti			13			13
4385	130	Wilhelm Tell	Friedrich Schiller	88 89	Claus Peymann			Hansgeorg Koch		NI	44				44
0	131	Es muss alles hin werden	Jura Soyfer	88 89				Hansgeorg Koch				3			3
0	132	Tell gegen Hitler	Rolf Hochhuth	88 89	Rolf Hochhuth			Werner Preisegott Pirchner		S	1				1
4386	132	Woyzeck	Georg Büchner	88 89	Achim Freyer			Kurt Schwertsik		NI	40				43
4387	132	Der Schützling	Johann Nestroy	88 89	Achim Benning	Anton Gisler		Robert Opratko	Georg Wagner	NI	51				51
4388	133	Ah...Ca ira! Oder Die Schritte der Menschheit sind langsam	Uwe Jens Jensen, Hansgeorg Koch	88 89	Uwe Jens Jensen	Hansgeorg Koch			Hansgeorg Koch					9	9
0	134	Ein Haus für Armenien		88 89		Georg Wagner				S	1				1
4390	134	Der gute Mensch von Sezuan	Bertolt Brecht	88 89	Manfred Karge	Georg Wagner		Paul Dessau	Alfons Nowacki					48	48
4391	135	Was heißt hier Liebe?	Helma Fehrmann, Jürgen Flügge, Holger Franke	89 90	Airan Berg			Otto Lechner		NI			100		100
4393	136	Die Ratten	Gerhard Hauptmann	89 90	Peter Palitzsch			Franz Wittenbrink		NI	42				42
0	136	Die Glückliche Hand	Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg	89 90	Michael Eberth					S	1			1	2
4394	136	Lieber Niembsch	Manfred Karge	89 90	Manfred Karge			Toni Edelmann		UA				24	24
0	136	Es ist was es ist	Erich Fried	89 90						S		4			4
4294	137	Enrico und seine Tiere		88 90	Heinz Zuber					WA				11	34
4395	137	Sie sollens fressen	Nikolaus Lenau	89 90	Manfred Karge			Toni Edelmann		UA		7			7
4396	138	Die Vögel	Aristophanes	89 90	Axel Manthey			Lauren Newton			29				29
0	138	Pour Maman		89 90						S				6	8
4397	138	Othello, der Mohr von Venedig	William Shakespeare	89 90	George Tabori			Stanley Walden		NI				54	54
4398	139	Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land	Peter Handke	89 90	Claus Peymann					UA	24				24
0	140	Meine Zeit	Loek Huisman	89 90	Loek Huisman	Robert Opratko			Robert Opratko	S	2				2
0	140	Das traurige Herz des Menschen zuckt im Staube	Hans Henry Jahn	89 90	Ingo Waszerka					S				1	1
4400	141	Medea	Hans Henry Jahn	89 90	Manfred Karge			Alfons Nowacki		ÖE	36				36
0	141	Wie schrecklich galoppiert der Sturm auf den Bergen	Rumänische Autoren	89 90	Bruno Thost					S				1	1
4401	141	Weisman und Rotgesicht	George Tabori	89 90	George Tabori, Martin Fried				Georg Wagner	UA	23			7	32
4403	143	Othello, der Mohr von Wien oder Die geheilte Eifersucht	Karl Meisl	89 90	Klaus Kusenberg	Anton Gisler		Adolph Müller	Georg Wagner	NI		70		1	81
4404	143	Im Gewitter der Rosen	Ingeborg Bachmann	89 90	Otto Brusatti			Otto Brusatti			15				15
4405	144	Ivanov	Anton Čechov	89 90	Peter Zadek			Peer Raben		NI				49	53
4406	144	Der Alpenkönig und der Menschenfeind	Ferdinand Raimund	89 90	Hans Hollmann	Georg Wagner	Georg Wagner	Wenzel Müller	Peter Fischer	NI	23				23
0	145	Ein paar Schritte zurück	Peter Turrini	90 91				Giacomo Puccini, Johannes Brahms		S		4			4
4408	146	Mauerstücke	Manfred Karge	90 91	Manfred Karge			Georg Gräwe, Markus Bartl, Paul Hindemith		UA/D E				16	16
4409	146	Über die Mädlarie	Johann Nestroy	90 91	Elisabeth Augustin	Georg Wagner			Georg Wagner			41		34	75
4411	146	Tod und Teufel	Peter Turrini	90 91	Peter Palitzsch			Peter Kaizer		UA	43				43
4412	147	Sommer 14	Rolf Hochhuth	90 91	Robert David MacDonald	Georg Wagner		Peer Raben		UA				13	13
4413	148	Der zerbrochene Krug	Heinrich von Kleist	90 91	Andrea Breth			Elena Chernin		NI	14				14
4414	149	König Ottokars Glück und Ende	Franz Grillparzer	90 91	Wolfgang Engel			Georg Wagner		NI	39				39
0	149	Die drei Mäntel des Anton K.	Ernst Krenek	90 91				Ernst Krenek				7			7
0	149	Blütenlese	Selma Meerbaum-Eisinger	90 91								10			10
0	149	Kleider machen Leute	Gottfried Keller	90 91				Gioacchino Rossini				5			5
4415	150	Hotel Ultimatus	Georges Feydeau	90 91	Achim Benning			Robert Opratko, Alexander Steinbrecher		NI	41			23	64
4417	150	Phaëton	Euripides	90 91	Achim Freyer			Erhard Großkopf		NI	16				16

4418	151	Babylon-Blues oder Wie man glücklich wird, ohne sich zu verausgaben	George Tabori	90 91	George Tabori			Stanley Walden	Georg Wagner	UA	29					29
0	151	Erich Fried Preis 1991 an Bodo Hell	Erich Fried	90 91						S				1		1
4420	152	Clavigo	Johann Wolfgang Goethe	90 91	Claus Peymann			Hansgeorg Koch		NI	37					37
4421	152	Blaubart	Georg Trakl	90 91	Cesare Lievi			Mahler, Schubert, Klaus Schulze, Sibelius, A. von Zemlinsky		NI		49				61
4422	153	Goldberg Variationen	George Tabori	90 91	George Tabori	Stanley Walden		Stanley Walden		UA				32		34
4423	153	Penthesilea	Heinrich von Kleist	90 91	Ruth Berghaus			Heiner Goebbels		NI	23					23
4424	154	Der Rosenkavalier	Hugo von Hofmannsthal	91 92	Hermann Beil			Peter Fischer		S	3					4
4425	154	Der Schwierige	Hugo von Hofmannsthal	91 92	Jürgen Flimm			Peter Fischer	Georg Wagner	NI	39					51
4427	154	Schlusschor	Botho Strauß	91 92	Hans Hollmann			Friedrich Vincenz	Georg Wagner	ÖE				27		27
4430	155	Nacht, Mutter des Tages	Lars Norén	91 92	Guy Joosten				Georg Wagner	NI			44			44
4431	156	Baal	Bertolt Brecht	91 92	Manfred Karge			Alfons Nowacki		NI				39		39
4432	156	Wer hat Angst vor Virginia Woolf	Edward Albee	91 92	Hans Neuenfels				Stefan Schiske	NI	44					44
4433	156	Meine Nase ist blau wie eine Birne	Walter Serner	91 92	Ilse Priesching			Georg Wagner				9				9
4435	157	Macbeth	William Shakespeare	91 92	Claus Peymann			Ronald Steckel		NI	35					38
4437	158	Das Ende vom Anfang	Sean O'Casey	91 92	Andrea Breth	Anton Gisler			Anton Gisler	NI				41		41
4438	158	Theaterfallen	Daniil Charms	91 92	Michael Kreihsl			Otmar Klein					32			32
0	159	Gelebte Literatur		91 92	Hermann Beil			Hansgeorg Koch		S				1		1
4439	159	Unruhige Träume	George Tabori, Franz Kafka	91 92	George Tabori				Georg Wagner	UA					29	31
4440	160	Die Stunde da wir nichts voneinander wussten	Peter Handke	91 92	Claus Peymann			Hansgeorg Koch, Hans-Peter Kuhn		Ü/UA	36					42
4442	161	Der Besuch der alten Dame	Friedrich Dürrenmat	91 92	Hans Hollmann	Anton Gisler		Friedrich Vincenz			75					75
0	162	Heute ziagt der g'schupfte Ferdl frische Socken an	Bronner bis Wehle	91 92	Gerhard Ernst						1			36	12	49
4445	163	Totenauberg	Elfriede Jelinek	92 93	Manfred Karge			Alfons Nowacki		UA				38		40
4447	164	Die Mondfinsternis	Joyce Carol Oates	92 93	Franz Morak			Christian Kolonovits		DE				46		46
4448	164	Der Impresario von Smyrna	Carlo Goldoni	92 93	Claus Peymann			Peter Fischer	Georg Wagner	NI	47					47
4449	165	Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe	Heinrich von Kleist	92 93	Hans Neuenfels			Peter Kaizar		NI	44					44
4450	165	Das Spiel von Liebe und Zufall	Pierre Carlet de Marivaux	92 93	Peter Wittenberg			Otmar Klein		NI		50				50
4451	166	Onkel Vanja	Anton Čechov	92 93	Achim Benning			Daniel Fueter	Daniel Fueter	NI				27		27
4452	166	Sein und Schein	André Heller	92 93	André Heller					UA	37					37
4453	167	Die Rundköpfe und die Spitzköpfe oder Reich und Reich gesellt sich gern	Bertolt Brecht	92 93	Manfred Karge	Georg Wagner		Hanns Eisler	Alfons Nowacki	ÖE				34		34
4454	168	Alpenglühén	Peter Turrini	92 93	Claus Peymann					UA	16					55
4456	168	Sonnenuntergang	Isaak Babel	92 93	Dieter Giesing, Gottfried Greiffenhagen			Janusz Stoklosa		ÖE				53		57
4457	169	Du süßes Menschenfleisch	Adele Sandrock, Arthur Schnitzler	92 93	Felix Benesch			Arthur Schnitzler					24			24
4460	170	Liliom	Franz Molnár	92 93	Paulus Manker			Georg Wagner		NI	42					42
4461	171	Requiem für einen Spion	George Tabori	92 93	George Tabori			Stanley Walden	Anton Gisler, Georg Wagner	UA				14		17
4464	172	Kroatischer Faust	Slobodan Šnajder	93 94	Hans Hollmann			Bacher & Croys		ÖE	26					26
0	173	Sonntagsspaziergang durch die neue Probefühne Arsenal		93 94	Hermann Beil, Dieter Griesing, Claus Peymann			Anton Gisler, Georg Wagner		S						1
0	174	Die Klavierspielerin	Elfriede Jelinek	93 94	Paulus Manker					S				1		1
4466	174	Der Talisman	Johann Nestroy	93 94	Achim Benning	Georg Wagner		Georg Wagner, Adolph Müller		NI	72					72
4467	175	Im Namen der Liebe	Peter Turrini	93 94	Hermann Beil			Hansgeorg Koch						6		6

4468	175	Spiel der Illusionen	Pierre Corneille	93 94	Wilfried Minks				Biber Gullatz		ÖE				25		25
4469	175	Wenn alle Stricke reissen, häng' i mi auf	Johann Nestroy	93 94	R. Meyer							41					41
4470	175	Der kaukasische Kreidekreis	Bertolt Brecht	93 94	Ruth Berghaus	Peter Fischer, Anton Gisler (Dir)	Anton Gisler		Paul Dessau	Peter Fischer	NI	39					39
4471	176	Die 25. Stunde	George Tabori	93 94	George Tabori				Stanley Walden		NI				38		38
0	177	küsst die Faschisten	Kurt Tucholsky	93 94	Alan Marks, Udo Samel						S					2	2
4472	177	Peer Gynt	Henrik Ibsen	93 94	Claus Peymann				Janusz Stoklosa	Georg Wagner	NI	45					45
4473	178	Das goldene Vließ	Franz Grillparzer	93 94	Hans Neuenfels						NI	36					36
0	179	Erich Fried Preis 1994 für Jörg Steiner		93 94	Hermann Beil						S	1					1
4475	180	Die Präsidentinnen	Werner Schwab	93 94	Peter Wittenberg				Christoph Coburger		NI				82	4	93
0	181	Die Frau wird frei geboren	Georgette Dee	93 94							S				1		1
4476	181	Drei Schwestern	Anton Tschechow	93 94	Leander Haussmann	Georg Wagner					NI	46					46
4478	181	Titus Andronicus	William Shakespeare	94 95	Wolfgang Engel				Thomas Hertel		NI				41		41
0	182	Stanzen	Ernst Jandl	94 95							S				2		2
4480	183	Raststätte oder Sie machens alle	Elfriede Jelinek	94 95	Claus Peymann				Peter Fischer		UA				41		41
4481	183	Die Riesen vom Berge	Luigi Pirandello	94 95	Giorgio Strehler				Fiorenzo Carpi		NI	44					44
4482	184	Elegie eines Briefträgers	H. C. Artmann, Elisabeth Augustin, Georg Wagner	94 95	Elisabeth Augustin				Georg Wagner							8	8
4483	184	Yvonne, Prinzessin von Burgund	Witold Gombrowicz	94 95	Tamás Ascher				László Dés		NI				59		59
4484	185	Das Dschungelbuch	Rudyard Kipling	94 95	Hansjörg Betschart	Anton Gisler			Thomas Rabitsch						46	60	106
4486	185	Die Schattenlinie	Tankred Dorst	94 95	Hans Hollmann						UA				28		28
4487	186	Die Geisel	Brendan Behan	94 95	Alfred Kirchner	Stanley Walden	Kurt Gold		Karl Wesseler		NI	35					35
0	186	Alle meine Tiere machen heut' Musik	Heinz Zuber	94 95	Heinz Zuber						S					1	1
0	187	Erich Fried Preis 1995		94 95	Hermann Beil						S	1					1
4488	187	Romeo und Julia	William Shakespeare	94 95	Karlheinz Hackl				Otmar Klein		NI	70					72
0	188	Edith Piaf		94 95	Maria Happel						S				6		6
0	188	Burgtheater im Ronacher		94 95	Uwe Jens Jensen						S	1					
4490	189	Die Schlacht um Wien	Peter Turrini	94 95	Claus Peymann				Hansgeorg Koch		UA	31					31
4492	190	Die Massenmörderin und ihre Freunde	George Tabori	94 95	George Tabori				Stanley Walden		UA				35		38
4493	190	Die Räuber	Friedrich Schiller	94 95	Matthias Hartmann				Rainer Jörissen		P	45					45
4494	192	Der Messias	Patrick Barlow	95 96	Felix Benesch	Anton Gisler					NI	19			32		51
4495	192	Platonov (Die Vaterlosen)	Anton Čechov	95 96	Achim Benning				Georg Wagner		NI				42		42
4496	193	Ingeborg Bachmann. Wer?		95 96	Claus Peymann							29					30
4497	193	Kabale und Liebe	Friedrich Schiller	95 96	Karin Henkel				Biber Gullatz, Eckes Malz		NI	29					29
4498	193	Der Menschenfeind	Molière	95 96	Matthias Hartmann				Rainer Jörissen		NI	37			16		53
4499	194	Die Dreigroschenoper	Bertolt Brecht	95 96	Paulus Manker	Peter Keuschnig	Kurt Gold		Kurt Weill		NI	37					37
4500	195	Der Kirschgarten	Anton Tschechow	95 96	Peter Zadek		Anton Gisler		Peer Raben		NI				56		64
4501	195	Tango	Slawomir Mrozek	95 96	Konstanze Lauterbach						NI	24					24
0	195	Des toten Dichters Liebe		95 96							S				1		1
0	196	Die Kinder der Toten	Elfriede Jelinek	95 96	Rita Thiele						S				1		1
4502	196	Familie	Arthur Schnitzler	95 96	Florentin Groll				Otmar Klein		UA					19	19
0	196	Die Wahrheit über Tosca	Marcel Prawy	95 96	Marcel Prawy						S				1		1
4503	196	Katzelmacher	Rainer Werner Fassbinder	95 96	Stephanie Mohr						NI					20	20
4504	197	Die Ballade vom Wiener Schnitzel	George Tabori	95 96	George Tabori				Stanley Walden		UA				52		52
4505	197	Tosca!	Christoph Schuenke, Michael Simon	95 96	Micheal Simon		Achim Kubinski, Georg Wagner		Achim Kubinski		UA	12					12
4506	198	Vinny	Klaus Pohl	95 96	Peter Wittenberg				Gerd Bessler		UA				26		26
4507	198	Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär	Ferdinand Raimund	95 96	Ursel Herrmann, Karl-Ernst Herrmann	Anton Gisler (Dir)			Joseph Drechsler		NI	13					20
4508	198	Ein Zacken aus der Krone	Ortrud Beginnen	95 96	James Lyons	Alfons Nowacki					UA			3			7
0	199	Verleihung des Ifland-Ringes an Bruno Ganz		95 96							S	1					1
4509	199	Orpheus in der Unterwelt	Jacques Offenbach, Adolf Dresen	95 96	Adolf Dresen	Peter Keuschnig (Dir)	Kurt Gold, Ernst Theis, Georg Wagner		Jacques Offenbach	Kurt Gold	NI	29					29
0	200	Heiner Müller Gedichte	Heiner Müller	96 97					Hansgeorg Koch		S				1		1

4510	201	Germania 3. Gespenster am toten Mann	Heiner Müller	96 97	Frank-Patrick Steckel			Ronald Steckel		ÖE				29		29
4511	201	Aschenbrödel	Jewgeni Schwarz	96 97	Felix Bensch			Anton Gisler		NI				9	41	50
4512	202	Philoktet	Heiner Müller	96 97	Mascha Pörzgen			Martin Zrost		NI		16				16
0	202	Ilse Achinger lesen	Ilse Achinger	96 97						S				1		1
4513	202	Der Todestanz	August Strindberg	96 97	Dieter Griesing			Janusz Stoklosa		NI				39		44
4514	203	Einen Jux will er sich machen	Johann Nestroy	96 97	Achim Benning	Georg Wagner		Adolph Müller	Georg Wagner, Fritz Schindlechter	NI	60					60
4515	203	Kassandra	Christa Wolf	96 97				Otto Lechner						5	12	24
4516	204	Alltagsgeschichten	Elizabeth T. Spira	96 97	Roman Kummer					UA			23	2	15	40
4517	204	Kasimir und Karoline	Ödön von Horváth	96 97	Matthias Hartmann			Rainer Jörissen	Otmar Klein, Otto Lechner, Wolfgang Staribacher	NI	27					27
4518	204	Die letzte Nacht im September	George Tabori	96 97	George Tabori			Hansgeorg Koch		UA				29		29
4521	205	Zurüstungen für die Unsterblichkeit	Peter Handke	96 97	Claus Peymann			Kurt Schwertsik		UA	30					30
4522	206	Die heilige Johanna der Schlachthöfe	Bertolt Brecht	96 97	Frank-Patrick Steckel	Anton Gisler (Lieder)		Dirk Raulf		NI				36		36
0	207	Erika Pluhar & Antonio V. D'Almeida und ihre Lieder		96 97							1					1
4523	207	Der Floh im Ohr	Georges Feydau	96 97	Karlheinz Hackl			Otmar Klein		NI	41			11		70
4525	208	Der Turm	Hugo von Hofmannsthal	96 97	Hans Hollmann			Otto M. Zykan		NI	12					12
0	209	Tobias Moretti liest Georg Trakl		96 97										1		1
4527	209	Medea. Stimmen	Christa Wolf	96 97	Vera Sturm	Anton Gisler									8	8
4529	210	Die Unterrichtsstunde und Die kahle Sängerin	Eugène Ionesco	96 97	Tamás Ascher			István Márta		NI				27		27
4530	211	Szenen einer Ehe	Ingmar Bergmann	97 98	Dieter Giesing			Janusz Stoklosa		ÖE				25		25
4531	211	Stecken, Stab und Stangl	Elfriede Jelinek	97 98	George Tabori			Hansgeorg Koch		ÖE				14	15	33
4532	211	Fümms Bö Wö Tää Zää uu & Ribble Bobble Pimlico	Kurt Schwitters, Ernst Jandl	97 98	Philip Tiedemann								57	1	5	63
4534	212	Der Diener zweyer Herren	Carlo Goldoni	97 98	Achim Freyer	Georg Wagner		Franz Hummel		NI	33					33
4525	213	Amphitryon	Heinrich von Kleist	97 98	Hans Neuenfels			Hansgeorg Koch						42		42
0	213	Albert Drachs Verwandlungen	Albert Drach	97 98	Hermann Beil			Otmar Klein		S			1			1
0	214	Ein irischer Abend		97 98	Konrad Kuhn			Otmar Klein					31		2	33
4536	214	Ein Sportstück	Elfriede Jelinek	97 98	Einar Schleef	Anton Gisler (Dirr)				UA	32					35
4539	216	Harold und Maude	Colin Higgins	97 98	Klaus Weise			Michael Barfuss		NI	32			18		68
0	216	Erika Pluhar singt Evergreens		97 98	Erika Pluhar					S	1					1
4540	216	Mutter Courage und ihre Kinder	Bertolt Brecht	97 98	Konstanze Lauterbach	Georg Wagner	Kurt Gold	Paul Dessau	John Cale	NI	37					37
4542	217	Die Liebe in Madagaskar	Peter Turrini	97 98	Matthias Hartmann			Rainer Jörissen		UA				44		46
0	218	Jahraus, Jahrein		97 98						S	1					1
4545	219	La vie parisienne/ Pariser Leben	Jacques Offenbach	97 98	Christoph Marthaler	Sylvain Cambreling, Patrick Davin		Henri Meilhac, Ludovic Halévy	Sylvain Cambreling	NI	26					26
4546	220	Die Blinden von Kilcrobally	George O'Darkney	97 98	Uwe-Eric Laufenberg			Uwe Hilprecht		UA				10		10
4547	220	Bibapoh	Franzobel	97 98	Philip Tiedemann, Michael Kreihsl		Otmar Klein		Otmar Klein	UA					10	10
4548	220	Krähwinkelfreiheit	Johann Nestroy	97 98	Frank Castorf			Thomas Krinzing		UA	21					21
4550	222	Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück	Gothold Ephraim Lessing	98 99	Jens-Daniel Herzog			Gerd Bessler		NI	38					38
4551	223	Pünktchen und Anton	Erich Kästner	98 99	Klaus Kusenbring			Otmar Klein						25		25
4552	223	Beton	Thomas Bernhard	98 99	Hermann Beil				Otto Brusatti	S				7		7
4553	224	Wilder Sommer	Carlo Goldoni, Einar Schleef	98 99	Einar Schleef				Wolfgang Sauseng	UA	14					14
4554	225	Das weite Land	Arthur Schnitzler	98 99	Achim Benning			Roland Batik	Roland Batik	NI	18			11		50
4557	226	Die Eingeborene	Franz Xaver Kroetz	98 99	Achim Freyer			Johannes Weigand, Roman Kaminski, Urs Hefti		UA				17		19
4558	226	Kaspar	Peter Handke	98 99	Philip Tiedemann					NI					12	13
0	227	Erich Kästner. Jahrgang 1899. Gesang zwischen den Stühlen	Erich Kästner	98 99						S			13			13

4559	227	Wiener Blut	Johann Kresnik, Uschi Otten	98 99	Johann Kresnik			Serge Weber		UA	11					11
4560	227	Die Stühle	Eugène Ionesco	98 99	Achim Benning			Wilde Kammermusik		NI				14		32
4561	228	Der Golem in Bayreuth	Ulla Berkèwicz	98 99	Einar Schleef	Jobst Liebrecht (Dir)	Anton Gisler, Kurt Gold, Jobst Liebrecht, Andreas Rensch	Lesch Schmidt		UA				10		10
4562	229	Purgatorium	George Tabori	98 99	George Tabori			Stanley Walden		UA				8		8

II.3 Bachler (1999 bis 2009)

Ziffer	Seite	Stückname	Autor	Spiel -zeit	Regie, Leitung	Musikalische Leitung	Musikalische Einstudierung	Musik	Einrichtung, Bearbeitung, Arrangement	Art	B	L	V	A	K	Total
4564	231	Die Tochter der Luft	Calderón de la Barca, Hans Magnus Enzensberger	99 00	Frank Castorf				Thomas Krinzing	NI	18					18
4565	231	Reigen	Arthur Schnitzler	99 00	Sven-Eric Bechtolf			Otmar Klein, Claus Riedl		NI	32			35	42	113
4566	232	Lulu	Frank Wedekind	99 00	Andreas Kriegenburg			Laurent Simonetti		NI	28					28
4554	232 (225)	Das weite Land	Arthur Schnitzler	99 00	Achim Benning			Roland Batik	Roland Batik	WA	21					50
4567	232	Häuptling Abendwind	Johann Nestroy	99 00	Robert Meyer			Jacques Offenbach			6			18		27
4568	232	Bakchen	Euripides, Raoul Schrott	99 00	Silviu Purcarete	Anton Gisler		Iosif Herte		NI	23					23
4539	232 (216)	Harold und Maude	Colin Higgins	99 00	Klaus Weise			Michael Barfuss		NI	18					68
4569	233	Weh dem, der lügt!	Franz Grillparzer	99 00	Martin Kušej			Bert Wrede		NI	37					37
4570	233	Merlin oder Das wüste Land	Tankred Dorst	99 00	Karin Beier			Wolfgang Siuda	Georg Wagner, Kurt Gold	NI				26		26
4560	233 (227)	Die Stühle	Eugène Ionesco	99 00	Achim Benning			Wilde Kammermusik		NI				18		32
0	234	Das Merlin Ensemble sägt den Tisch rund und liest Kultisches		99 00	Karin Beier					S					1	1
0	235	Schlachtplatte Grillparzer		99 00	Marion Tiedtke				Otmar Klein	S					1	1
0	235- 237	Schauspieler lesen Weihnachtliches		99 00						S						
4572	235	John Gabriel Borkman	Henrik Ibsen	99 00	Nicolas Brieger		Georg Wagner		Richard Strauss	NI				39		39
0	236	I geb net auf	Erika Pluhar, Klaus Trubitsch	99 00		Klaus Trubitsch				S	1					1
4574	236	Cyrano von Bergerac	Edmond Rostand	99 00	Sven-Eric Bechtolf	Anton Gisler	Anton Gisler	Peter Fischer		NI	75					75
0	237	Glaube Liebe Alkohol		99 00	Kurt Palm			Otmar Klein		S	1					1
4575	237	Kasino	Peter Turrini	99 00	Leonard C. Prinsloo	Hans Christian Tschiritsch			Hans Christian Tschiritsch, Irene Suchy	UA					13	13
4523	207	Der Floh im Ohr	Georges Feydau	99 00	Karlheinz Hackl			Otmar Klein		NI	18					70
4576	238	Die Zofen	Jean Genet	99 00	Ursula Voss			Gerd Bessler		NI				41		52
4577	239	Troilus und Cressida	William Shakespeare	99 00	Declan Donnellan			Christian Brandauer		NI	14					14
4578	240	Viridiana	Luis Bunuel	99 00	Dimiter Gotscheff			Willi Kellers		UA				12		12
4579	240	Onkel Wanja	Anton P. Tschechow	99 00	Andrea Breth			Elena Chernin		NI	29					32
0	240	Bar Bunuel		99 00	Roman Kummer					S					1	1
4580	241	Klaras Verhältnisse	Dea Loher	99 00	Christina Paulhofer			Sylvain Jacques		UA				23		23
4581	241	Pompes Funèbres	Franz Wittenbrink	99 00	Franz Wittenbrink	Franz Wittenbrink					38					38
4583	241	Jeff Koons	Rainald Goetz	99 00	Joachim Lux		Kurt Gold	Klaus Karlbauer		ÖE					13	13
0	242	Kill your Idols	Samuel Becket	99 00	Otto Sander					S				1		1
4585	242	Die Möwe	Anton Tschechow	99 00	Luc Bondy			Gerd Bessler		NI				59		71
4515	243 (203)	Kassandra	Christa Wolf	99 00				Otto Lechner						5		24
4586	243	Der Färber und sein Zwillingbruder	Johann Nestroy	99 00	Karlheinz Hackl			Otmar Klein		NI	68					70
4587	244	Nothing/ Special		99 00	Stephan Müller, Claudia Hamm	Gerd Bessler									34	34
0	244 (138)	Pour Maman		99 00						S				2		8
4588	244	Die See	Edward Bond	99 00	Andrea Breth		Anton Gisler	Elena Chernin		NI				33		33
4589	245	Mit Leidenschaft ist nicht zu spaßen!	Luigi Pirandello	00 01	Karin Beier	Georg Wagner, Anton Gisler	Georg Wagner, Anton Gisler	Wolfgang Siuda		NI	28					28
4590	246	Reineke Fuchs	Johann Wolfgang von Goethe	00 01	Michael Bogdanov	Olaf Casalich-Bauer					53					53
4592	246	Drei Mal Leben	Yasmin Reza	00 01	Luc Bondy				André Serré	UA				64		95

0	246	Mich wundert's, dass ich so fröhlich bin		00 01	Wolfgang Wiens					S	1					1
4593	247	The long rain	Olga Neuwirth, Michael Kreihsl, Ray Bradbury	00 01				Olga Neuwirth		UA					7	7
0	247	Von Meerjungfrauen und Wassermännern		00 01			Georg Wagner			S				1		1
4595	248	Krokodil meines Herzens	Anton Tschechow, Olga Knipper	00 01	Joachim Lux			Otto Lechner		S				22		22
4596	248	Gier (Grave)	Sarah Kane	00 01	Katrin Hiller			Claus Riedl		NI			20			20
4597	249	Der jüngste Tag	Ödön von Horváth	00 01	Andrea Breth			Elena Chernin		NI	30					30
0	249	Ulrich Mühe spricht Heiner Müller, Einen Dichter denken - Laut		00 01						S				2		2
0	249	Das Fieber	Georg Büchner, Caroline, Wilhelm Schulz	00 01						S				2		2
4598	249	Glaube und Heimat	Karl Schönherr	00 01	Martin Kušej			Bert Wrede		NI	25					27
4599	250	Steirische Heimatrevue	Reinhard P. Gruber, Anton Prestele	00 01	Joachim Lux	Otmar Klein		Anton Prestele							5	5
4600	250	!Revolution!/ Dantons Tod/ Der Auftrag	Georg Büchner, Heiner Müller	00 01	Andreas Kriegenburg			Laurent Simonetti		NI						5
0	251	Im Krügerl schwimmt mein Heimatland		00 01	Robert Eichhorn			Otmar Klein		S					1	1
0	251	Auf der Erde und in der Hölle	Thomas Bernhard	00 01						S				1		1
0	251	Der Untergeher	Thomas Bernhard	00 01				Johann Sebastian Bach		S	1					1
4601	252	Rottweiler	Thomas Jonigk	00 01	Stephan Rottkamp			Markus Aubrecht					21			21
0	252	Die Leiden des jungen Werther und Intime Briefe	Goethe	00 01	Stephan Müller			Leoš Janáček		S				2		2
4602	252	Leonce und Lena	Georg Büchner	00 01	Sven-Eric Bechtolf			Otmar Klein		NI	22					22
4603	253	Pfeif' auf den Prinzen!	Diverse	00 01	Wolfgang Wiens	Matthias Stötzl		Matthias Stötzl						32		32
4605	253	Frühlings Erwachen	Frank Wedekind	00 01	Christina Paulhöfer			Sylvain Jacques		NI				25		25
0	254	Liebestage		00 01				Otmar Klein		S	1					1
4607	254	Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe	Heinrich von Kleist	00 01	Andrea Breth	Anton Gisler	Anton Gisler	Elena Chernin		NI	17					17
0	254	... aber mich unterhalt't's!	Johann Nestroy	00 01				Johann Nestroy		S	1					1
4608	255	Die Nervenwaage	Antonin Artaud	00 01	Joachim Schlömer			Otmar Klein							21	23
4610	256	Parasiten	Marius von Mayenburg	00 01	Dieter Boyer			Volker Moritz		ÖE			11			11
4294	257 (84)	Enrico und seine Tiere		00 01	Heinz Zuber					S	18			11		34
4611	258	Der Zerrissene	Johann Nestroy	01 02	Georg Schmiedleitner			Wolf Schlag	Leonhard Paul	NI	63					63
0	258	Gwundrig (beinahe seltsam)	Robert Walser	01 02						S			32			32
0	258	Die Vertreibung aus der Hölle	Robert Menasse	01 02	Robert Menasse					S				1		1
0	259	Das is' klassisch	Johann Nestroy	01 02						S	1					1
4613	259	Maria Stuart	Friedrich Schiller	01 02	Andrea Breth			Elena Chernin		NI	67					72
0	260	Kreisleriana	E.T.A. Hoffmann, Robert Schumann	01 02						S				2		2
4614	260	der blutige ernst	Eberhard Petschinka	01 02	Eberhard Petschinka			Bernhard Lang		UA					12	12
4615	260	Damen der Gesellschaft	Clare Boothe Luce	01 02	Sven-Eric Bechtolf, Wolfgang Wiens			Jörg Gollasch		NI	50					50
4616	261	Gottlieb Schlicht	Johann Nestroy	01 02	Libgart Schwarz			Georg Wagner						8		10
0	262	Ein Abend im Advent		01 02						S				1		1
4617	262	Der Jude von Malta	Christopher Marlowe	01 02	Peter Zadek		Anton Gisler			NI	30					30
4619	263	Der Leutnant von Inishmore	Martin McDonagh	01 02	Dimiter Gotscheff			Sandy Lopičić		ÖE				36		36
4620	263	Die Jungfrau von Orléans	Friedrich Schiller	01 02	Karin Beier			Christian von Richthofen		NI	38					38
0	264	Traumgekrönt	Rainer Maria Rilke, Christian Morgenstern	01 02						S				1		1
0	264	Sozial-Show		01 02	Kuno Knöbl, Sibylle Summer			Michael Starch		S	1					1
4625	265	Der Narr und seine Frau heute Abend in Pancomedia	Botho Strauss	01 02	Dieter Giesing			Gerd Bessler		ÖE	26					26
0	266	Autokino	Albert Ostermaier	01 02						S				1		1
0	266	Die jungen Rebellen	Sándor Márai	01 02						S	1					1
0	266	Klein Fibel des Alltags		01 02	Joachim Lux					S				1		1

4626	266	Letzter Aufruf	Albert Ostermaier	01 02	Andrea Breth			Bert Wrede	UA	16 (Pb)					16
4627	267	Der Wald	Alexander Ostrowskij	01 02	Tamás Ascher			Márton Kovács	NI	31			15		46
0	267	Lieder vom Himmel und der Erde	Erika Pluhar	01 02		Klaus Trabitsch			S	1					1
4628	268	Radio Noir	Albert Ostermaier	01 02	Wolfgang Wiens			Markus Aubrecht	ÖE			16			16
4630	268	Anatol	Arthur Schnitzler	01 02	Luc Bondy			Martin Schütz	NI				46		48
4631	269	das maß der dinge	Neil LaBute	02 03	Igor Bauersima			Igor Bauersima, Raphael von Barga	DE				63		67
0	270	Die verrückte Magdalena	Thomas Bernhard	02 03				Clementine Gasser	S			26			26
0	270	Theater Super Markt		02 03					S					1	1
4633	271	Glaube Liebe Hoffnung	Ödön von Horváth	02 03	Martin Kušej			Bert Wrede	NI	33					33
0	271	Wenn der Sommer wieder weit ist		02 03	Hans Mrak				S					1	1
0	272	Novecento - Die Legende vom Ozeanpianisten	Alessandro Baricco	02 03	Michael Gampe			Renald Deppe	S				2		2
4635	272	Krankheit der Jugend	Ferdinand Bruckner	02 03	Albert Lang			Robert Lippok	NI					14	14
0	272	Das Gesetz der Lagune	Donna León	02 03					S	1					1
4636	272	Die Nacht des Leguan	Tennessee Williams	02 03	Peter Zadek		Anton Gisler, Georg Wagner	Peer Raben	NI				26		26
0	273	Friede - Schalom		02 03					S	1					1
4637	273	Wiener Schnitzel mit Folgen oder Die Unmöglichkeit von Liebe		02 03	Sandra Schüddekopf, u.a.				S					1	1
0	273	Sturmzeit	Jura Soyfer	02 03					S					1	1
0	274	Die Freiheit riecht nach Vanille		02 03				Krzysztof Dobrek, I. Dunajewski	S				1		1
0	274	Weihnachten mit Senta Berger		02 03					S	1					1
0	274	Davon ich singen und sagen will		02 03					S	1					1
4638	274	Hamlet	William Shakespeare	02 03	Klaus Maria Brandauer			Christian Brandauer	NI	44					44
4639	274	Emilia Galotti	Gotthold Ephraim Lessing	02 03	Andrea Breth			Elena Chernin	NI				57		63
4640	275	Die Raitrinkerin	Max Goldt	02 03	Philip Jenkins			Markus Aubrecht	S					3	3
4642	275	Transdanubia-Dreaming	Bernhard Studlar	02 03	Nicolas Brieger				UA				26		26
4643	276	Adieu! Ein Abend Selbstmord		02 03	Carolin Pienkos, Michael Schöndorf	Bela Koreny			S					1	1
4644	276	Der Entertainer	John Osborne	02 03	Karin Beier	Gerd Bessler	Gerd Bessler	John Addison	NI	10					10
4645	276	Das Feuerwerk	Paul Burkhard	02 03	Michael Wallner	Anton Gisler	Georg Wagner, Hannes Marek	Marc Schubring	NI	33					33
4646	277	Bombsong	Thea Dorn	02 03	Michael Schöndorf				S					1	1
4648	277	Oblomow	Iwan Gontscharow	02 03	Stephan Müller								14	14	28
4649	278	Die Zeit der Plancks	Sergi Belbel	02 03	Philip Tiedemann			Jörg Gollasch	ÖE	28					28
4650	278	Im Schatten der Burenwurst	H. C. Artmann	02 03	Esther Muschol				S					3	3
4651	278	Das Werk	Elfriede Jelinek	02 03	Nicolas Stemann			Thomas Kürstner, Sebastian Vogel	UA				46		55
4656	280	Sieben Sekunden (In God we rust)	Falk Richter	02 03	Carolin Pienkos		Karl Stirner, Hannes Marek		S					5	5
0	280	Best of Spieltriebe		02 03	Elke Gättinger, u.a.				S					1	1
4657	281	Was ihr wollt oder Zwölfte Nacht	William Shakespeare	03 04	Roland Koch			Otmar Klein, Alexander Wladigeroff, Konstantin Wladigeroff	NI	37					37
4658	281	Chorphantasie	Gert Jonke	03 04	Christiane Pohle				UA				35		39
0	281	Heimo Zobernig Blackbox		03 04					S					1	1
0	281	Geräuschklisse mit Textinsekten	Gert Jonke	03 04					S					1	1
0	282	Der Nachtschelm & das Siebenschwein	Christian Morgenstern	03 04					S			19		15	35
0	282	Wie damals, als uns nichts geschah		03 04	Wolfgang Wiens				S	1					1
4663	283	Erikönigs Erdbeermond		03 04					S					1	1
4664	284	Der Kissenmann	Martin McDonagh	03 04	Anselm Weber			Wolfgang Siuda	DE				19		19
0	284	Zum Lachen und Lächeln	Peter Altenberg, u.a.	03 04					S	1					1
4665	284	Hänsel und Gretel	Gebrüder Grimm	03 04	Wolfgang Wiens			Otmar Klein		37					37
4666	285	Scha'uls Lächeln	Ruth Almog, u.a.	03 04	Gwendolyne Melchinger		Anton Gisler		S					3	3
4667	285	Bambiland	Elfriede Jelinek	03 04	Christoph Schlingensief			Max Knoth	UA	14					14
4668	285	Wir machen's auch ohne!	Werner Schwab	03 04	Stephan Rottkamp			Laurent Simonetti						17	17

4669	286	Szenen aus dem täglichen Leben	Pierre Cami	03 04	Johanna Grilj				S					3	3
4670	286	Die Ziege oder Wer ist Sylvia?	Edward Albee	03 04	Andrea Breth			Elena Chernin	DE				53		53
4671	286	Es hallte und schallte, bis dass es knallte	Raymond Queneau	03 04	Esther Muschol			Clementine Gasser	S					1	1
4672	286	Das goldene Vlies	Franz Grillparzer	03 04	Stephan Kimmig			Wolfgang Siuda	NI	45					45
4673	287	Deadline		03 04	Helgard Haug, u.a.			Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzl	S					8	8
4674	287	Böse Erbsen		03 04	Georg Wagner				S			23			23
4675	287	Bérénice de Molière	Igor Bauersima, Réjane Desvignes	03 04	Igor Bauersima			Efim Jourist	UA				33		36
4676	288	Unter dem Milchwald	Dylan Thomas	03 04	Philip Jenkins			Markus Aubrecht	S					1	1
4677	288	Schutt (Debris)	Dennis Kelly	03 04	Sandra Schüddekopf			Rupert Derschmidt	DE			30			32
4678	289	Jacques und sein Herr	Milan Kundera	03 04	Marie-Theres Stremnitzer			Hannes Marek	S					2	2
4679	289	Salome	Oscar Wilde, Gerhard Rühm	03 04	Dimiter Gotscheff			Claus Riedl	NI				35		35
4680	289	Zettelträger Papp oder Meine Frau hat eine Grille	Johann Nestroy	03 04	Robert Meyer				NI	40					40
0	289	Solarplexus	Albert Ostermaier	03 04					S					1	1
0	290	Ein Fest für Robert Schindel		03 04					S					1	1
0	290	Die falschen Freunde		03 04					s					1	1
4682	290	Don Carlos, Infant von Spanien	Friedrich Schiller	03 04	Andrea Breth			Bert Wrede	NI	47					47
0	291	Nubeat Quintet: Tanz in den Mai		03 04					S					1	1
0	291	Mörderische Identitäten	Amin Maalouf, Ian Buruma	03 04					S				1		1
4683	292	Baumeister Solness	Henrik Ibsen	03 04	Thomas Ostermeier			Matthias Trippner	NI				52		52
4685	293	Die Zoogeschichte	Edward Albee	03 04	Carolin Pienkos			Karl Stirner	NI	1			15	16	32
4687	293	Die Frau von früher	Roland Schimmelpfennig	04 05	Stephan Müller			Gerd Bessler	UA				23		25
0	294	Schillers Schaubühne		04 05	Wolfgang Wiens				S				1		1
4689	294	Untertagblues	Peter Handke	04 05	Friederike Heller			Erstes Wiener Heimorgelorchester	ÖE				43		46
4690	295	Mozart Werke Ges.m.b.H.	Franz Wittenbrink	04 05	Franz Wittenbrink	Franz Wittenbrink				23			26		53
0	295	Das Schloss am Meer/ Enoch Arden	Richard Strauss	04 05					S	1					1
4691	296	Die Macht der Gewohnheit	Thomas Bernhard	04 05	Philip Tiedemann			Ole Schmidt	NI	35					35
4693	297	God Save America	Biljana Srbjanović	04 05	Karin Beier			Jörg Gollasch	ÖE				26		28
4694	297	Die Katze auf dem heißen Blechdach	Tennessee Williams	04 05	Andrea Breth	Anton Gisler		Bert Wrede	NI	43					43
4697	298	Heute Abend: Lola Blau	Georg Kreisler	04 05		Johannes Falkenstein							2	10	12
0	298	Still		04 05					S	1					1
4699	299	Vor Sonnenaufgang	Gerhart Hauptmann	04 05	Nicolas Stemmann			Thomas Kürstner, Sebastian Vogel	NI	21					21
4700	299	ATTA ATTA - die Kunst ist ausgebrochen	Christoph Schlingensief	04 05	Christoph Schlingensief				S	2					2
0	300	schnitzeljagd: am anfang: eine suche	Ganz schöne Geräuschkulisse	04 05					S					1	1
4701	300	Nach den Klippen	Albert Ostermaier	04 05	Andrea Breth			Bert Wrede	UA				15		19
0	301	Gefahr-Bar (tm) 1		04 05				Thomas Kürstner	S					1	1
4703	301	Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes	Johann Nestroy	04 05	Anselm Weber			Otto Lechner	NI	41					41
4704	301	Ernst ist das Leben (Bunbury)	Oscar Wilde	04 05	Falk Richter			Rocko Schamoni, Jonas Landerschier	NI				55		55
0	302	Ich will dich	Hilde Domin, Judith Katzir	04 05					S					1	1
4706	302	Hamlet?	William Shakespeare	04 05	Árpád Schilling			Jörg Gollasch	NI					46	50
4707	302	Babel	Elfriede Jelinek	04 05	Nicolas Stemmann			Thomas Kürstner, Sebastian Vogel	UA				32		46
4708	303	Der Steppenwolf	Hermann Hesse	04 05	Sebastian Hartmann				UA	39					39
0	303	Expedition	Hans Platzgumer	04 05					S					2	2
0	303	Österreich wie es beißt und lacht		04 05					S	1					1
4709	304	Lieber weit weg	Gerald Murphy	04 05	Carolin Pienkos			Karl Stirner	DE			26			26
4710	304	Das Orchester & Zwischentöne	Jean Anouilh, Bernhard Studlar	04 05	Maria Happel			Claus Riedl					9	12	21

0	304	Nah und Fremd		04 05					S				1		1
4711	304	Der Kirschgarten	Anton Tschekow	04 05	Andrea Breth			Elena Chernin	NI	29					29
4714	307	Das Trojanische Boot	Mnozil Brass, Bernd Jeschek	05 06	Bern Jeschek				UA	21			2		23
4715	307	Der Verschwander	Ferdinand Raimund	05 06	Stefan Bachmann	Elisabeth Attl		Konradin Kreutzer	NI	24					24
4716	308	Die versunkene Kathedrale	Gert Jonke	05 06	Chistiane Pohle			Thomas Kürstner, Sebastian Vogel	UA				32		33
0	308	Orlando	Virginia Woolf	05 06					S			18			18
4718	309	Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie	Franzobel	05 06	Karin Beier			Jörg Gollasch	UA				14		14
0	309	Kullerwo und Marjatta	Elias Lönnrot	05 06				Peter Kislinger	S			7			7
0	309	Das Burgtheater feiert. 1955-2005 Haus am Ring		05 06					S	1					1
4719	310	König Ottokars Glück und Ende	Franz Grillparzer	05 06	Martin Kušej			Bert Wrede	NI	29					40
4720	310	Nie bist du ohne Nebendir	Joachim Ringelnatz	05 06										26	26
4721	311	Der Bus (Das Zeug einer Heiligen)	Lukas Bärfuss	05 06	Thomas Langhoff			Markus Aubrecht	ÖE				22		22
0	312	das orgien mysterien theater, 122. aktion	Hermann Nitsch	05 06	Hermann Nitsch und Team	Andrea Cusumano (Dir), Hannes Marek (Co-Dir)			S	1					1
0	312	Verführen und verführt werden		05 06					S			16			16
4723	314	Tannhäuser in 80 Minuten	Johann Nestroy, Richard Wagner	05 06	Robert Meyer			Carl Binder		35					35
4724	315	Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück	Gotthold Ephraim Lessing	05 06	Andrea Breth			Elena Chernin	NI	35					35
0	315	Kasperl, Kummerl, Jud		05 06					S	1					1
4726	316	Area 7, Matthäusexpedition	Christoph Schlingensief	05 06	Christoph Schlingensief			Uwe Altmann		10					10
0	317	Mein Reich ist in der Luft	Gert Jonke	05 06					S				1		1
4728	317	Weniger Notfälle	Martin Crimp	05 06	Friederike Heller				DE					10	10
0	317	Martinisommer	Toni Bernhart	05 06				Christian Mevs	S					1	1
4729	317	Blackbird	David Harrower	05 06	Esther Muschol			Karl Stirner	ÖE			36			36
4730	318	Torquato Tasso	Johann Wolfgang von Goethe	05 06	Stephen Kimmig			Michael Verhovec	NI	28					28
4731	318	Es ist Zeit, Abriss	Albert Ostermaier	05 06	Rudolf Frey			Andreas Vierziger	NI				10		10
0	318	Lehn' Dein Wang' an mein Wang'	Heinrich Heine	05 06					S				1		1
0	319	Ecklokal mit Verlierer		05 06					S			2			2
4733	319	Das Bett ist zu kurz oder nur Fragmente	Nina Mitrović	05 06	Barbara Nowotny			Hannes Marek	UA					9	9
4734	319	Sputnik Sweetheart	Haruki Murakami	05 06	Sandra Schüddekopf				S					14	14
4736	320	Die Entführung aus dem Serail	W. A. Mozart	05 06	Karin Beier	Philippe Jordan		W. A. Mozart	NI	10					10
4737	321	Der Meister und Margarita	Michail Bulgakow	05 06	Niklaus Helbling			Imre Bozoki- Lichtenberger, Moritz Wallmüller	UA				10	21	31
4739	321	Kunst	Yasmina Reza	05 06	Felix Prader			Johannes Schmölling	NI	11			20		39
4741	323	Höllenangst	Johann Nestroy	06 07	Martin Kušej			Bert Wrede	NI	44					55
0	324	Brandauer liest Mozart		06 07					S	2					2
4743	324	Effi Briest	Theodor Fontane	06 07	Sandra Schüddekopf			Rupert Derschmidt				7	41		50
4744	324	Ende und Anfang	Roland Schimmelpfennig	06 07	Nicolas Stemmann			Sebastian Vogel, Thomas Kürstner	UA				16		16
4745	325	MEZ	Roland Schimmelpfennig	06 07	Philip Jenkins				ÖE			13			13
4746	325	Some Girl(s)	Neil LaBute	06 07	Dieter Giesing			Jens Thomas	DE				51		51
0	326	Vertraulich	Serge Gainsbourg	06 07	Roland Jaeger	Herbert Pichler							5	2	7
4748	327	Die Weihnachtsgans Auguste	Friedrich Wolf	06 07	Barbara Nowotny							25			25
4750	327	Viel Lärm um nichts	William Shakespeare	06 07	Jan Bosse				NI	40					43
4751	328	[mede:a]	Grzegorz Jarzyna	06 07	Grzegorz Grudziński			Jacek Grudziński	UA					28	35
4752	328	Das wundervolle Zwischending	Martin Heckmanns	06 07	Rudolf Frey			Karl Stirner	ÖE			24	13		37
4753	328	Ein Sommernachtstraum	William Shakespeare	06 07	Theu Boermans	Anton Gisler			NI	44					44
4754	329	Boat People™ - Das Label ist schön	Boat People™	06 07	Robert Lehniger			Wolfgang Schlögl	UA					8	8
4755	329	Überall blüh'n Neurosen		06 07	Philip Jenkins							35			35
4756	329	Du und der Vergnügungspark	Sebastian Fust	06 07	Sebastian Fust			Karl Stirner	UA					8	8
4757	329	Heimfindevermögen	Cornelia Rainer	06 07	Cornelia Rainer			Karl Stirner, Claus Riedl	UA					6	6

0	330	Spleen de Paris	Clementine Gasser	06 07					S					1	1
0	330	Zazie in der Metro	Raymond Queneau	06 07					S			12			12
4758	331	Julius Caesar	William Shakespeare	06 07	Falk Richter			Malte Beckenbach	NI	35					35
0	331	König war ich im Schlaf und nichts im Leben	William Shakespeare	06 07				Otmar Klein	S	1					1
4761	332	Nimm einen Strick. Und schieß dich damit tot	Erich Kästner	06 07					S					19	19
0	332	Dort ist das Glück	Franz Peter Schubert	06 07				Markus Kraller, Andreas Schett nach F. Schubert	S	2					2
4762	333	Das Haus des Richters	Dimitré Dinev	06 07	Niklaus Helbling			Imre Bozoki- Lichtenberger, Moritz Wallmüller	UA				33		33
4763	333	Maß für Maß	William Shakespeare	06 07	Karin Beier			Jörg Gollasch	NI	24					35
4764	334	Über Tiere	Elfriede Jelinek	06 07	Ruedi Häusermann	Otmar Klein (musik. Gesamtkoordination)		Ruedi Häusermann	UA					26	26
4765	334	Spuren der Verirrten	Peter Handke	06 07	Friederike Heller			"Kante"	ÖE				24		26
0	335	Polar	Albert Ostermaier	06 07					S					1	1
4766	335	König Lear	William Shakespeare	06 07	Luc Bondy			Rebecca Saunders	NI	43					48
0	335	Zefiro Torna	Wolfgang Sauseng	06 07					S					1	1
4767	335	Fluchburg	Gerhard Meister	06 07	Harald Brückner			Laurent Simonetti	UA			18			18
0	336	Zamona	Neue Wiener Concert Schrammeln	06 07					S					1	1
0	336	Pierrot	Arnold Schönberg, Hanns Eisler	06 07	Hermann Beil	Martin Walch			S					1	1
4770	337	Schwarze Jungfrauen	Feridun Zaimoglu, Günter Senkel	07 08	Lars-Ole Walburg			Tomek Kolczynski	ÖE					21	21
4772	338	Der Prozess	Franz Kafka	07 08	Andrea Gerk			Michael Maierhof				24			24
4774	339	Gehasste Geliebte	Arthur Schnitzler, Adele Sandrock	07 08	Wolfgang Wiens							26			26
0	339	Waldeck - Ballrom Stories	Waldeck	07 08										2	2
4775	340	Der Löwe im Winter	James Goldman	07 08	Grzegorz Jarzyna			Jacek Grudziel				23			25
4776	340	Statt zu spielen		07 08		Tscho Theissing		Tscho Theissing				25			25
4777	340	Melodie der Kindheit oder "Man wird ja nur außen alt"	Kästner, Heine, u.a.	07 08										12	12
4779	341	Damenbekanntschaften	Lotte Ingrisch	07 08	Elisabeth Augustin			Claus Riedl	NI					29	29
0	341	Kante - Das Konzert		07 08					S					1	1
4780	342	Wallenstein	Friedrich Schiller	07 08	Thomas Langhoff			Jörg Gollasch				24			24
4781	342	Die Brüder Karamasow	Fjodor M. Dostojewskij	07 08	Nicolas Stemmann			Thomas Kürstner, Sebastian Vogel					37		37
4783	344	Lantana	Andrew Bovell	07 08	Carolin Pienkos			Karl Stirner	NI					14	14
4784	344	Motortown	Simon Stephens	07 08	Andrea Breth			Bert Wrede	ÖE				27		27
4785	344	plus null komma fünf windstill	Maria Kilpi	07 08	Cornelia Rainer			Claus Riedl, Milos Todorovski	ÖE			8			8
4787	345	Pool (kein Wasser)	Mark Ravenhill	07 08	Tina Lanik			Rainer Jörisen	ÖE				14		14
4788	345	Das Leben der Bohème	Aki Kaurismäki	07 08	Philip Jenkins			Markus Aurbrecht	ÖE			13			13
4789	346	Der Gott des Gemetzels	Yasmina Reza	07 08	Dieter Giesing			Jörg Gollasch	ÖE	41					41
4790	346	Ich habe King Kong zum Weinen gebracht	Johannes Schrettle	07 08	Robert Lehniger			Wolfgang Schlögl	UA					9	9
4791	347	Der mystische Grund der Zivilisation	David Lindemann	07 08	Michael Höppner			Karl Stirner	ÖE					5	5
4794	348	Lichtscheu	Stephan Lack	07 08	Barbara Nowotny			David Müllner	UA					9	10
4795	348	"fremd"	Alfred Dorfer	07 08								2		7	9
0	349	Drei Wege zum See	Ingeborg Bachmann	07 08				Claus Riedl, Otmar Klein	S			8			8
4797	349	Freier Fall	Gert Jonke	07 08	Christiane Pohle				UA				33		33
4798	350	Die Rosenkriege, Teil I: Heinrich VI., Teil II: Richard III.	William Shakespeare	07 08	Stephan Kimmig		Hannes Marek	Philipp Haagen				15			15
4800	352	Der Weibsteufel	Karl Schönherr	08 09	Martin Kušej			Bert Wrede	NI				40		45
4801	352	Irmgard	Bernd Jeschek	08 09	Bernd Jeschek		Otto Rastbichler (Gesang)	Mnozil Brass	UA	10					10

4802	352	Ende gut, alles gut	William Shakespeare	08 09	Niklaus Helbling			Eva Jantschitsch					18	7	25
0	354	Ohne Grund nicht denken	Bertolt Brecht	08 09				Beethoven, Alban Berg, Anton von Webern	S				1		1
0	354	Ingrid Caven singt		08 09					S				1		1
4804	354	Ich glaube an Raum	Sebastian Fust, Izy Kusche	08 09	Sebastian Fust			Karl Stirner	UA			9			9
4805	354	Doktor Faustus - my love is as a fever	Thomas Mann	08 09	Friederike heller			Peter Thiessen, Michael Mühlhaus					24		24
4806	355	Feuerland	Gaston Salvatore	08 09	Tina Lanik			Rainer Jörissen	UA				13		13
4807	355	schöner lügen	Thomas Mann, u.a.	08 09	Bastian Kraft			Arthur Fussy	S			17			17
0	355	Keine Kunst und Die Hilfsverben des Herzens	Péter Esterházy	08 09					S	1					1
4808	256	Fantasma	René Pollesch	08 09	René Pollesch	Otmar Klein			UA				13		17
0	356	fremd.worte		08 09					S					1	1
4809	357	Kaspar Häuser Meer	Felicia Zeller	08 09	Tina Lanik			Rainer Jörissen	OE					14	14
0	357	Morgen, Kinder, wird's nichts geben	Kleist bis Biermann	08 09				Vivaldi bis Katschaturian	S					3	3
4811	357	Macbeth	William Shakespeare	08 09	Stephan Kimmig			Michael Verhovec	NI				19		19
0	357	Brigitta	Adalbert Stifter	08 09	Elisabeth Augustin			Otmar Klein	S			6			6
0	357	Über's Jahr		08 09		Tscho Theissing		Tscho Theissing	S	1					1
0	358	Ilias	Homer	08 09					S	1					1
0	358	Gestern habe ich mich zum ersten Mal nicht mehr an mich erinnert	Gert Jonke	08 09				Jazz Bigband Graz	S					1	1
4813	359	explodiert	Andreas Liebmann	08 09	Cornelia Rainer			Karl Stirner	UA			14			14
4814	359	Die Glocken von Innsbruck läuten den Sonntag ein	Ruedi Häusermann, Händl Klaus	08 09	Ruedi Häusermann	Otmar Klein (musik. Organisation)			UA					12	12
4815	360	Das Leben ein Traum	Pedro Calderón de la Barca	08 09	Karin Beier	Otmar Klein (musik. Organisation)		Jörg Gollasch	NI	12					12
4817	362	Trilogie des Wiedersehens	Botho Strauss	08 09	Stefan Bachmann			Felix Huber		8					8
4818	362	Wildes Wetter		08 09	Philip Jenkins							9			9
0	363	Die Kontakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie (Ur-Lesung)	Elfriede Jelinek	08 09	Nicolas Stemmann			Thomas Kürstner, Sebastian Vogel	S				1		1
4821	363	Mea culpa	Christoph Schlingensief	08 09	Christoph Schlingensief	Christoph Schlingensief		Arno Waschke		10					10
4822	363	Meine Elektra	Koos Terpstra	08 09	Barbara Nowotny			Rainer Jörissen	OE					10	10
4823	363	Symmetrien des Abschieds		08 09	Carmen Brucic				S	2					2
4824	365	Verkauft mir eure Liebe!	William Shakespeare	08 09	Michael Höppner			Raphael Preuschl				4			4
4825	365	Wandlungen einer Ehe	Sándor Márai	08 09	Rudolf Frey			Karl Stirner	UA					11	11
0	365	Damen & Herren unter Wasser	Christoph Ransmayr	08 09				Franz Hautzinger	S				1		1
4826	365	Man erschießt ja auch Pferde	Horace McCoy	08 09	Michael Höppner			Karl Stirner	S			6			6
4827	366	So leben wir und nehmen immer Abschied	Franz Wittenbrink	08 09	Franz Wittenbrink	Franz Wittenbrink				12					12
4830	367	Abfall Bergland Cäsar	Werner Schwab	08 09	Carina Riedl			Arthur Fussy	S					6	6
4832	367	Mein Mann, dein Mann	Thomas Mann	08 09	Elisabeth Augustin			Otmar Klein	S					4	4
0	368	Angelika Prokopp Foyer - Klimtraum		08 09					S	1					1
4833	368	Voilà, c'est fini! - Abschiedsfest		08 09					S	1					1

II.4 Hartmann (2009 bis 2014)

Stückname	Autor	Spielzeit	Regie, Leitung	Spielstätte	Musikalische Leitung	Musikalische Einstudierung	Musik	Musik. Einrichtung/ Arrangements	Art
Faust - Der Tragödie erster Teil	Johann Wolfgang von Goethe	09 10	Matthias Hartmann	Burg			Arno Waschke, Jörg Gollasch		NI
Faust - Der Tragödie zweiter Teil	Johann Wolfgang von Goethe	09 10	Matthias Hartmann	Burg			Jörg Gollasch		NI
Adam Geist	Dea Loher	09 10	David Bösch	Burg			Karsten Riedel		ÖE
Struwwelpeter	Julian Crouch, Martyn Jacques, Phelim Mc Dermott	09 10	Stefan Pucher	Burg	Lieven Brunkhorst				NI
Trilogie des Wiedersehens	Botho Strauß	09 10	Stefan Bachmann	Burg			Felix Huber		WA
Ende gut, alles gut	William Shakespeare	09 10	Niklaus Helbling	Akademie			Moritz Wallmüller, Imre Bozoki-Lichtenberger, Eva Jantschitsch (Komposition)		WA
Melodie des Lachens - Ein Jahrhundert lässt Revue passieren	Karl Farkas, Fritz Grünbaum, Georg Kreisler	09 10		Burg					WA
Endstation Jonestown	Nora Hertlein, Veronika Maurer	09 10	Nora Hertlein	Vestibül			Karl Stirner		NI
Lorenzaccio	Alfred de Musset	09 10	Stefan Bachmann	Burg			Felix Huber		NI
Eine Familie	Tracy Letts	09 10	Alvis Hermanis	Akademie			Anna Starzinger		ÖE
Harmonia Caelestis		09 10	David Marton	Kasino	Jan Czajkowski			Jan Czajkowski (Arrangements)	UA
Der Zauberer von Oz	L. Frank Baum	09 10	Annette Raffalt	Burg			Parviz Mir Ali		NI
1979	Christian Kracht	09 10	Matthias Hartmann	Akademie			Karsten Riedel		NI
Morgen, Kinder, wird's nichts geben		09 10		Vestibül			von Vivaldi bis Katschaturian		S
Antonius und Cleopatra	William Shakespeare	09 10	Stefan Pucher	Burg			Marcel Blatti		NI
Das wundervolle Zwischending	Martin Heckmanns	09 10	Rudolf Frey	Akademie			Karl Stirner		WA
Othello	William Shakespeare	09 10	Jan Bosse	Akademie			Arno P. Jiri Kraehahn		NI
Quai West	Bernard-Marie Koltès	09 10	Andrea Breth	Burg				Wolfgang Mitterer	NI
Der Weibsteufel	Karl Schönherr	09 10	Martin Kusej	Akademie			Bert Wrede		NI
Krankheit der Jugend	Ferdinand Bruckner	09 10	Peter Raffalt	Vestibül			Julia Klomfass		NI
Nur Nachts	Sibylle Berg	09 10	Niklaus Helbling	Akademie			Imre Bozoki-Lichtenberger, Moritz Wallmüller		UA
Das Begräbnis	Thomas Vinterberg	09 10	Thomas Vinterberg	Burg			Zbigniew Preisner		UA
Dorian Gray	Oscar Wilde	09 10	Bastian Kraft	Vestibül			Arthur Fussy		NI
Der Gott des Gemetzels	Yasmina Reza	09 10	Dieter Giesing	Burg			Jörg Gollasch		WA
Philotas	Gotthold Ephraim Lessing	09 10	Michael Höppner	Vestibül			Karl Stirner		NI
Mea Culpa Eine ReadyMadeOper	Christoph Schlingensief	09 10	Christoph Schlingensief	Burg			Arno Waschke		WA

Geschichten aus dem Wiener Wald	Ödön von Horváth	09 10	Stefan Bachmann	Akademie			Felix Huber		NI
Junge Burg: Parzival/Short Cut	Peter Raffalt	09 10	Peter Raffalt	Vestibül			Matthias Jakisic		UA
Kunst	Yasmina Reza	09 10	Felix Prader	Burg			Johannes Schmölling		WA
ABBA jetzt!		09 10		Akademie					S
I brauch kan Pflanz		09 10		Akademie					S
Die Jüdin von Toledo	Franz Grillparzer	10 11	Stephan Kimmig	Burg			Michael Verhovec		NI
lieber schön	Neil LaBute	10 11	Alexandra Liedtke	Kasino			Karsten Riedel, Bernhard Moshhammer		NI
Stroszek		10 11	Carina Riedl	Vestibül			Arthur Fussy		NI
Die heilige Johanna der Schlachthöfe	Bertolt Brecht	10 11	Michael Thalheimer	Burg			Bert Wrede		NI
Junge Burg: Bonnie und Clyde	Thomas Richardt	10 11	Peter Raffalt	Vestibül			Matthias Jakisic		NI
Rasmus, Pontus und der Schwertschlucker	Astrid Lindgren	10 11	Annette Raffalt	Akademie			Vittorio de Vecchi		NI
Eine Sommernacht	David Greig, Gordon McIntyre	10 11	Sarantos Zervoulakos	Vestibül			Bernhard Moshhammer		ÖE
Was ihr wollt	William Shakespeare	10 11	Matthias Hartmann	Burg			Karsten Riedel		NI
Rausch	August Strindberg	10 11	Stefan Pucher	Akademie			Marcel Blatti		NI
Junge Burg: tricky love/ tristan und isolde	Peter Raffalt	10 11	Peter Raffalt	Vestibül			Matthias Jakisic		UA
Der Boxer oder Die zweite Luft des Hans Orsolics	Franzobel	10 11	Niklaus Helbling	Kasino			Imre Bozoki-Lichtenberger, Moritz Wallmüller		UA
Das blinde Geschehen	Botho Strauß	10 11	Matthias Hartmann	Burg			Arno Waschke		UA
Tilo singt Nest	Tilo Nest	10 11	Tilo Nest	Vestibül					S
Ein kurzer Roman über die Schrecklichkeit der Liebe		11 12		Kasino					S
Professor Bernhadi	Arthur Schnitzler	11 12	Dieter Giesing	Burg			Jörg Gollasch		NI
Alice im Wunderland	Roland Schimmelpfennig	11 12	Annette Raffalt	Kasino			Matthias Jakisic, Markus Jakisic		NI
Inside		11 12		Burg					S
Immer noch Sturm	Peter Handke	11 12	Dimiter Gotscheff	Burg			Sandy Lopicic		NI
Perikles	William Shakespeare	11 12	Stefan Bachmann	Kasino			Kaveh Parmas, Andreas Radovan		NI
Hysterikon	Ingrid Lausund	11 12	Peter Raffalt	Vestibül			Vittorio de Vecchi		NI
Peter Pan	James Matthew Barrie	11 12	Annette Raffalt	Burg			Matthias Jakisic		NI
Solaris	Stanislaw Lem, Alexander Wiegold	11 12	Alexander Wiegold	Vestibül			Hannes Gwisdek		NI
Krieg und Frieden	Leo Tolstoi	11 12	Matthias Hartmann	Kasino			Karsten Riedel, Wolfgang Schlögl		NI
Und wenn ich auf dieser Erde nirgends meinen Platz finden sollte	Heinrich von Kleist	11 12		Vestibül					S
Endstation Sehnsucht	Tennessee Williams	11 12	Dieter Giesing	Burg			Jörg Gollasch		NI
Nach der Oper. Würgeengel	Martin Wuttke, Anna Heesen	11 12	Martin Wuttke	Kasino			Arno Waschke		NI

Es ist immer jetzt.		11 12	Leok Husiman	Burg		Tscho Theissing		Tscho Theissing	NI
Junge Burg: Die Fledermaus (Raubkopie)		11 12	Peter Raffalt	Vestibül			Matthias Jakisic		NI
Getränk Hoffnung	David Lindemann	11 12	Michael Schachermaier	Vestibül			Thomas Felder		NI
Winterreise	Elfriede Jelinek	11 12	Stefan Bachmann	Akademie					NI
Robinson Crusoe	Daniel Defoe	11 12	Jan Bosse	Burg			Arno P. Jiri Kraehahn		NI
Wastwater	Simon Stephens	11 12	Stephan Kimmig	Burg			Michael Verhovec		ÖE
Das Trojanische Pferd	Amely Joana Haag, Matthias Hartmann	11 12	Matthias Hartmann	Kasino				Karsten Riedel, Joeri Cnapelinckx	NI
Junge Burg & Burg: Yellow Moon	David Greig	11 12	Peter Raffalt	Vestibül			Matthias Jakisic		ÖE
Caligula	Albert Camus	11 12	Jan Lauwers	Kasino			Nicolas Field		NI
Junge Burg: nightmare 4 lovers - Ein Sommernachtstraum	William Shakespeare	11 12	Daniela Mühlbauer	Vestibül			Raphael von Bargaen		NI
Der Alpenkönig und der Menschenfeind	Ferdinand Raimund	12 13	Michael Schachermaier	Burg			Eva Jantschitsch		NI
Elektra	Hugo von Hofmannsthal	12 13	Michael Thalheimer	Burg			Bert Wrede		NI
In 80 Tagen um die Welt	Jules Verne	12 13	Annette Raffalt	Burg			Parviz Mir Ali		NI
Einige Nachrichten an das All	Wolfram Lotz	12 13	Antú Romero Nunes	Akademie			Heiko Schnurpel		ÖE
räuber.schuldengenital	Ewald Palmeshofer	12 13	Stephan Kimmig	Akademie			Michael Verhovec		UA
Werner Schneyder: Ich bin konservativ	Werner Schneyder	12 13		Akademie					S
Schatten (Eurydike sagt)	Elfriede Jelinek	12 13	Matthias Hartmann	Akademie			Karsten Riedel, Lukas Gregorowicz		NI
Der Talisman	Johann Nestroy	12 13	David Bösch	Akademie			Bernhard Moshhammer, Karsten Riedel		NI
Die gesetzliche Verordnung zur Veredelung des Diesseits	Petra Maria Kraxner	12 13	Caroline Welzl	Vestibül			Raimund Hornich		UA
Über d'Häusa		12 13	Elisabeth Augustin	Vestibül	Otmar Klein				S
Der 11. März 1938		12 13	Hermann Beil	Burg			Christian Muthspiel		S
Junge Burg: Invasion!	Jonas Hassen Khemiri	12 13	Alexander Wiegold	Vestibül			Julia Klomfaß		NI
Die Ahnfrau	Franz Grillparzer	12 13	Matthias Hartmann	Kasino			Karsten Riedel		NI
Die Marquise von O.	Ferdinand Bruckner	12 13	Yannis Houvars	Akademie					NI
Spatz und Engel	Daniel Große Boymann, Thomas Kahry	12 13	Matthias Hartmann	Burg	Otmar Klein			Otmar Klein	S
Junge Burg: Ego Shooter - Michael Kohlhaas	nach Heinrich von Kleist	12 13	Peter Raffalt	Vestibül			Matthias Jakisic		NI
Der Nachschelm und das Siebenschwein	Christian Morgenstern	12 13		Vestibül					S
Der böse Geist Lupazivagabundus	Johann Nestroy	13 14	Matthias Hartmann	Burg			Riedel u.a. nach Adolf Müller		NI
Mutter Courage und ihre Kinder	Bertolt Brecht	13 14	David Bösch	Burg	Bernhard Moshhammer		Paul Dessau	Bernhard Moshhammer	NI
Der gestiefelte Kater		13 14	Annette Raffalt	Akademie			Parviz Mir Ali		NI
Die Reise nach Petuschki	nach Wenedikt Jerofejew	13 14	Felicitas Braun	Vestibül			Robert Zimmermann		NI
König Lear	William Shakespeare	13 14	Peter Stein	Burg			Arturo Anecchino		NI
Michael Heltau: Das war's, Herr Direktor!		13 14		Akademie					S
Das Geisterhaus	Isabel Allende	13 14	Antú Romero Nunes	Akademie			Johannes Hofmann, Sergio Pinto		UA

Wunschloses Unglück	nach Peter Handke	13 14	Katie Mitchell	Kasino			Paul Clark		NI
Junge Burg: Ich sehe was, was du nicht siehst - Don Quijote	nach Miguel de Cervantes	13 14	Peter Raffalt	Vestibül			Matthias Jakisic		NI
Maria Magdalena	Friedrich Hebbel	13 14	Michael Thalheimer	Burg			Bert Wrede		NI
Die Krönung Richards III.	Hans Henny Jahnn	13 14	Frank Castorf	Burg					ÖE
Junge Burg: Mendy - Das Musical	Helge Schneider	13 14	Peter Raffalt	Vestibül	Martin Mader		Helge Schneider		ÖE
Parzival	Tankred Dorst	13 14	David Bösch	Akademie			Bernhard Moshhammer		NI
Die Möwe	Anton Tschechow	13 14	Jan Bosse	Akademie			Arno Kraehahn		NI

Anhang III: Interviews

III.1 Georg Wagner

Datum des Interviews: 4. Juli 2012

Meine erste Frage an Sie: Welche musikalische Ausbildung haben Sie genossen?

Meine Ausbildung war ganz traditionell: zuerst Volksschule, dann Mittelschule in Wien. Ich komme aus einer großbürgerlichen Familie und habe mit 7 Jahren begonnen, Klavier zu spielen, was ich immer sehr gern gemacht habe. Meine Eltern haben mich da sehr unterstützt, und es hat sich dann schon abgezeichnet, dass ich mit dem Klavier weitermachen werde. Nach der Matura habe ich dann die Aufnahmeprüfung an der Musikakademie absolviert, die später dann Musikhochschule hieß und jetzt als Musikuniversität allgemein bekannt ist. Dort habe ich 6 Jahre Klavier studiert. Zunächst Klavierpädagogik mit dem Ziel, Klavierlehrer zu werden, welches ich auch abgeschlossen und parallel dazu noch ein Diplom-Schlagzeugstudium absolviert habe. Des Weiteren habe ich Klavierkonzertfach in Richtung Klavierbegleitung studiert und dort ebenfalls ein Diplom gemacht. Es ist alles so gestaffelt passiert. Ich habe somit zwei Diplome und eine Lehrbefähigung. Korrepetition kann man von zwei Richtungen her machen: Einerseits vom Klavier, wie ich das gemacht habe und die andere Richtung wäre über die Kapellmeisterausbildung gegangen, die ich nicht gemacht habe. Aber Kapellmeisterei war auch bei meinem pädagogischen Studium dabei. Insgesamt dauerte meine akademische Ausbildung von 1968 bis '74.

Wie sind Sie ans Burgtheater gekommen?

Schon während des Studiums hatte ich Kontakt mit dem damaligen musikalischen Leiter des Max-Reinhardt-Seminars, Kurt Werner, der später auch am Burgtheater Kapellmeister wurde. Es wurde ein Pianist gesucht, der am Reinhardt-Seminar aushelfen sollte. Das war um '72 oder '73. Ich bekam die Stelle, und der Kontakt mit Kurt Werner blieb erhalten. 1974 kam dann aber ein zweijähriger Auslandsaufenthalt dazwischen, nachdem ich mit dem Studium fertig war. Ich habe zwei Jahre in Afrika Klavier unterrichtet, und als ich zurückgekommen bin, ist der Kontakt mit Kurt Werner wieder aufgelebt. Er bot mir an, eine Produktion zu betreuen, sprich bei ihr zu korrepetieren. Das war *Travesties* von Tom Stoppard im Herbst '76. Damit wurde ich am Burgtheater engagiert, mit Beginn der neuen Direktionszeit von Achim Benning. In *Travesties* wurde aber nicht gesungen, sondern ich musste in einer Szene aus dem „Off“ Klavier spielen.

Danach kam gleich das Stück *Mich hätten sie sehen sollen* dazu, in dem sehr viel gesungen wurde. Es wurde jemand gebraucht, der elektronische Orgel spielt und Kurt Werner hat selbst Klavier gespielt und dirigiert. Damit habe ich mich sozusagen etabliert und bekam einen 10-Monatsvertrag. Im zweiten Jahr ebenso, und dann ging der eigentliche musikalische Leiter Alexander Steinbrecher 1978 in Pension, der sozusagen der Chef war. Unter ihm standen Kurt Werner, Anton Gisler und ich eben. Steinbrecher war bis dahin der musikalische Leiter im Burgtheater, aber nicht im organisatorischen Sinne. Er war ein Komponist und Arrangeur – ein unglaublicher Musikant eben.

Hat er selbst die Leitung geführt?

Es ist immer die Frage, was man unter Leitung versteht. Ob jemand die Abendvorstellung führt, dirigiert oder spielt. Das hat er früher gemacht, als ich noch nicht am Haus war. Aber meines Wissens hat er bei

Der Verschwender von Ferdinand Raimund die Arrangements geschrieben. Man hat verschiedene Funktionen inne und außerdem kommt eine Kompetenztrennung zwischen dem kreativen und dem reproduktiven Musiker dazu. Der Korrepetitor und der Dirigent studieren etwas ein und haben überhaupt nichts mit dem Arrangeur zu tun. Der Arrangeur komponiert entweder oder nimmt vorhandenes, altes Material und schreibt dieses um.

Manchmal schwimmt aber diese Trennlinie oder verschiedene Positionen fallen zusammen.

Natürlich, klar. Wenn einer das kann, dann fällt das zusammen. Aber oft sagt der musikalische Leiter: „Ich habe keine Zeit, das Ganze zu korrepetieren.“ Natürlich ist das auch eine Frage, wie groß das Stück ist. Wenn es z.B. mehrere Solisten und dazu noch Chorstellen gibt, dann muss man die Arbeit aufteilen und mehrere Leute müssen dann korrepetieren.

Welche Position hatten Sie nach der Pensionierung von Herrn Steinbrecher im Burgtheater inne?

Ich bekam einen 12-Monatsvertrag als Korrepetitor mit Kapellmeisterverpflichtung.

Was heißt das genau?

Der Korrepetitor studiert ein und der Kapellmeister leitet die Abendvorstellung. Ich war dazu verpflichtet, diese zu führen, wenn mich der musikalische Leiter brauchte, welcher dann nach Steinbrecher Kurt Werner war. Aber es kamen auch Fremde ans Haus, weil er nicht alles musikalisch abdecken konnte. Kurt Werner ist ein sehr musikalischer Mensch und ein hervorragender Pianist, aber er konnte nicht die ganze Bandbreite der musikalischen Ausdrucksformen abdecken. Es kamen eben auch Fremdkomponisten wie Roland Batik ans Haus, während Anton Gisler als Kapellmeister engagiert war mit Korrepetitionsverpflichtung. Da war der Vertrag genau umgekehrt als bei mir.

Wie ging es dann weiter?

Nachdem Werner unter Benning noch pensioniert wurde, übernahm Anfang der achtziger Jahre für kurze Zeit Robert Opratko die Stelle als musikalischer Leiter.

Gab es auch Sprechtraining für Schauspieler am Haus?

Wie ich gekommen bin, gab es die Vera Balser-Eberle am Haus, welche dann '82 gestorben ist. Aber mit ihr habe ich nie persönlich zu tun gehabt. Ich weiß nur, dass sie eine angesehene Person war und die Leute gern zu ihr gingen, um bei ihr Unterricht zu nehmen. Es gab unter Peymann zaghafte Versuche, einerseits Sprechtraining und andererseits auch Körpertraining anzubieten.

Können Sie sich an die Produktion von Was soll schon sein? erinnern?

Dies war eine einmalige Angelegenheit im Burgtheater-Kasino, in dem sich ein paar Damen zusammen getan haben, um eine Art Cabaret aufzuführen. Erika Molny hat die Texte geschrieben, und es wurde viel gesungen, was ich mit ihr einstudierte.

Wie sah der Ablauf des Einstudierens mit den Schauspielern bei Ihnen aus?

Der Studierprozess ist bis heute der, dass man sich mit den Schauspielern oder den Schauspielerinnen trifft, ihnen ein Notenblatt in die Hände gibt, und sie geben das dann meist gleich wieder retour mit der Begründung, dass sie das nicht lesen können. Sie haben den Text. Man geht dies dann passagenweise durch, spielt es am Klavier vor und sie studieren nach dem Gehör ein. Sie oder er macht sich dann am Text eine entsprechende Notiz, was die Betonung betrifft oder die Tonhöhe anbelangt.

Ein großes Problem bei der ganzen Geschichte ist, wenn jemand „von außen“ das Material mitbringt und nicht weiß, welchen Tonumfang die Schauspieler haben und wo der Übergang sitzt. Also meistens ist es den Damen und Herren zu hoch, egal was sie singen sollen und dann muss man dies eben transponieren.

Haben Sie das gemacht?

Wenn ich selbst etwas geschrieben habe, dann wusste ich, was zu tun ist. Weil ich mich gesangsmäßig auskenne, weiß ich, wo etwas hingehört. Ich weiß, dass der Übergang bei „a“ oder „h“ ist und dass alle Schauspieler gerne tief singen. Das weiß ich einfach aus Erfahrung. Dann werden die Stücke so gelegt, dass sie sofort passen.

Wie sind Sie vorgegangen? Haben Sie alles komplett transponiert oder haben Sie das Stück an die Mittellage/Sprechlage der Schauspieler angepasst?

Kommt ganz auf das Lied an. Wenn das ein Solostück ist und schon fertig komponiert, dann passe ich das einfach der Stimmlage des Schauspielers an. Die ganzen Nestroy-Lieder z.B. sind alle viel zu hoch geschrieben für die heutigen Schauspieler. Die Originalversionen von Nestroy sind extrem hoch, das geht u.a. bis zum hohen „c“. Und seltsamerweise sind auch die Gesangspartien, die Nestroy selber gesungen hat, sehr hoch. Diese sind für einen hohen Bariton geschrieben, was allerdings für einen Schauspieler viel zu hoch ist. Man richtet das dann von vornherein neu ein oder in der Probenarbeit.

Wenn das allerdings ein fertiges Arrangement ist, dann hat man das Problem, dass man Instrumente nicht nach Belieben hinunter- oder heraufsetzen kann. Eine Flöte kann man z.B. nicht unter das „h“ setzen. Das klingt eben nicht mehr so, wie sich das der Arrangeur ursprünglich dachte. Außerdem kann es Schwierigkeiten geben, wenn man als außenstehender Arrangeur einen Auftrag erhält, aber die stimmlichen und musikalischen Mittel der Schauspieler nicht kennt.

Wie ist man dann vorgegangen?

Wenn jemand das Problem von der mangelnden Höhe der Schauspieler kannte, dann hat er das schon miteinbedacht und es war dann in Ordnung. Wenn das aber ein unbedarfter Komponist war, dann musste er das entsprechend ändern. Manche Komponisten waren bei den Proben da und haben teilweise die Korrepetition selber gemacht und danach erst die Arrangements fertig geschrieben. Andere wiederum geben ihre Komposition einfach ab und der Korrepetitor muss dann alles einrichten und einstudieren. Das betraf auch mich des Öfteren.

War das bei Freiheit in Krähwinkel von Nestroy der Fall?

Das war anders, weil der Komponist bzw. der Arrangeur Hansgeorg Koch Ahnung von der Musik und von den Schauspielern hatte. Er kam vom Schauspiel und hatte viel in Deutschland gearbeitet. Bei ihm hat alles wunderbar gepasst. Er hat die Originalmusik von Nestroy für die Schauspieler umgeschrieben.

Haben Sie als Korrepetitor den Schauspielern gesangstechnisch unter die Arme gegriffen?

Überhaupt nicht. Kaum.

Gehörbildung und musikalische Schulung der Schauspieler durch Sie gab es auch keine?

Nein, keine.

Von anderen?

Nein sicher nicht, es gab nur Herrn Gisler und mich. Vielleicht haben sie privat Unterricht genommen, aber das glaube ich nicht.

18) Hatten Sie selbst einmal Gesangsunterricht oder Sprecherziehung?

Beides nicht.

Gab es zusätzliche Proben für's Singen?

Nein, zum Einstudieren der Stücke waren die normalen Probenzeiten ausreichend. Der normale Prozess bei einem Stück, in dem viel gesungen wird, ist der gewesen, welcher auch zu Beginn meines Engagements der Fall war, dass man zuerst einmal zwei Wochen nur die Musik einstudiert hat. Danach kommt die Leseprobe und man beginnt daraufhin, das Ganze szenisch zu erarbeiten. Die Schauspieler können das dann schon singen.

Haben Sie bei den szenischen Proben mit dem Klavier begleitet?

Wenn es notwendig war, war ich auch in der szenischen Probe anwesend. Die Schauspieler haben ihre Lieder mit Klavierbegleitung gesungen und zu dem Zeitpunkt hatten sie es schon einstudiert. Sie haben über eine Übungskassette gelernt. Damals gab es noch Kassetten, digital kam erst viel später. Sie hörten es über die Kassette an, Zuhause oder im Auto und spielten auf dem Klavier mit einem Finger die Melodie nach. Erst langsam, dann schneller. So studierten sie peu à peu über das Gehör das Stück ein. Aber gesangstechnisch habe ich überhaupt nicht nachgeholfen. Obgleich die Schauspieler und Schauspielerinnen sofort gesagt haben: „Ich brauche jetzt schnellstmöglich Gesangsunterricht!“, weil sie gemerkt haben, dass sie das eigentlich gar nicht singen können, was da von ihnen verlangt wurde. Das haben sie aber von sich aus gesagt, in der Hoffnung, dass man privat bei einem Gesangslehrer in zwei oder drei Wochen noch etwas lernen kann.

Das gesangliche Können hat also dem Regisseur gereicht?

Manchmal wurden Rollen von Schauspielern besetzt, von denen man wusste, dass sie musikalisch sind und eine gute Naturstimme haben. Später kamen dann Regisseure an das Haus, die mehr nach Typen besetzt haben und sich überhaupt nicht darum kümmerten, ob derjenige singen konnte oder nicht. Dann hatten wir natürlich den „Scherbenhaufen gehabt“, weil der Korrepetitor Schuld trägt, wenn etwas nicht klappt, nicht der Schauspieler. Der Regisseur sagt, dass er oder sie das können muss, und der Korrepetitor studiert mit ihnen die Stücke ein, und man versucht eben, das Beste daraus zu machen. Und sei es im schlimmsten Fall, dass man es halt nur noch spricht. Wobei das bei Nestroy sozusagen „Methode“ ist.

Zu sprechen anstatt zu singen?

Man spricht nur rhythmisch, also wie ein Rap. Das heißt, dass man nicht die Töne singt, sondern einfach nur im Rhythmus spricht. Das ist durchaus legitim und hat eine lange Tradition im Schauspiel.

Weil es zu schwierig war aus den genannten Gründen?

Ja und weil man sich natürlich gesprochen wesentlich nuancierter ausdrücken kann. Sobald man singt, spricht sobald die Gesangsstimme dabei ist, ist es um die sprachliche Gestaltung schlecht bestellt. Die hinkt eben hinten nach.

Wie war es bei Brechts Mutter Courage und ihre Kinder von 1986?

Das war wirklich harte, aber auch unheimlich schöne Arbeit. Das Angenehme für mich ist, dass die Schauspieler immer sehr dankbar sind, egal ob sie wenig oder eher musikalisch sind, weil sie genau merken, dass sie da ein Manko haben. Ein Korrepetitor braucht ein gewisses Feingefühl für zwischenmenschliche Verhältnisse und für sein Gegenüber. Man ist ganz alleine mit einem Menschen und dem Klavier. Da ist das zwischenmenschliche Verhältnis entweder arbeitsmäßig-distanziert oder man schafft einen persönlichen Kontakt. In diesem Fall war das wirklich sehr harte, aber auch sehr schöne Arbeit, da Elisabeth Orth, die die Mutter Courage spielte, wirklich sehr fleißig gearbeitet und toll geübt hat. Gerade bei Brecht und insbesondere bei *Mutter Courage* ist das musikalisch wirklich sehr, sehr schwierig. Dessau hat es bewusst schwer komponiert, mit den ständigen Taktwechseln etc., die eigentlich

unnötig wären. Aber das war wohl der Geschmack zu seiner Zeit, mit dem er wahrscheinlich eine gewisse Kunstfertigkeit ausdrücken wollte.

Frank Hoffmann war unter anderem noch dabei, der ebenfalls sehr musikalisch ist. Sylvia Lukan spielte die Yvette und hatte auch zu singen. Sie ist auch sehr musikalisch. Es kam Henry Krtschil extra dazu als „Oberleiter“, als Vertrauensmann des Regisseurs sozusagen. Das war eine Mannschaft, die aus Schwerin kam, das damals noch zu Ostdeutschland gehörte: Christoph Schroth, Lothar Scharsich und Herr Krtschil eben. Sie waren ein Team und Herr Krtschil nahm die Originalmusik und beaufsichtigte die Proben, wie das zu machen und zu singen sei. Ich habe dann die Vorstellung vom Klavier aus geleitet.

Herr Krtschil und Sie haben das zusammen einstudiert bzw. abwechselnd am Klavier begleitet?

Genau. Oder er ist da gesessen und hat zugehört und den Schauspielern gesagt, wie sie singen sollen, stilistisch. Nach der Premiere ist die Mannschaft abgefahren und ich war beauftragt, die Abendvorstellung musikalisch zu leiten. Es waren relativ viele Vorstellungen meines Wissens.

In welchem Sinne „stilistisch“?

Zur Interpretation, Betonung von Worten etc. Aber gesangstechnisch gab es keine Tipps von ihm.

Warum nahm man die Originalmusik zur Hand?

Ganz einfach. Bei *Mutter Courage* beispielsweise muss man das so machen. Das Stück war ganz im Original gehalten, weil die Erben von Dessau oder von Brecht es nicht zugelassen haben. Gerade bei den Stücken von Brecht, z.B. der *Dreigroschenoper*, gibt es ganz große, urheberrechtliche Probleme. Das Urheberrecht gilt ja bis 70 Jahre nach dem Tod des Komponisten. Da sitzen die Erben und die Verlage fest auf den Rechten: bei Brecht, Weill und vor allem bei Dessau. Es werden keine Arrangements gestattet. Wenn die *Dreigroschenoper* in einem anderen Arrangement als im Original aufgeführt wird, dann muss es vorher spezielle Absprachen mit dem Verlag und den Erben geben oder andere Hintertüren.

Bei diesem Stück wurde aber darauf geachtet.

So ist es. *Mutter Courage* ist orchestermäßig relativ dünn besetzt mit Klavier, Schlagzeug, zwei Trompeten, Gitarre und Banjo, glaube ich. Das haben wir im Original gemacht.

Bei *Nestroy* ist das ganz anders. Er ist eben schon lange tot und da gibt es keine Rechte mehr auf seinen Stücken – da könnte man theoretisch mit der Mundharmonika und einer Gitarre spielen.

Was war das Besondere bei dieser Produktion?

Wir hatten das Problem mit den Tonarten. Bei *Mutter Courage*, zum Beispiel, mussten wir in den vorgegebenen Tonarten spielen. Allerdings kann ich mich nicht mehr genau erinnern, ob das teilweise transponiert wurde, bzw. ob Herr Krtschil das so geschickt verändert hat, dass das die Schauspieler singen konnten.

Ich weiß zum Beispiel, dass bei *Rundköpfe und Spitzköpfe*, ebenfalls von Brecht, Herr Nowacki die Originalmusik genommen hat, das aber dann so geschickt arrangiert hat, dass es quasi original war, aber doch nicht ganz. Das weiß ich aber nicht genau, wie er das gemacht hat oder was sie für einen „Deal“ mit den Urhebern, bzw. mit dem Verlag hatten. Vielleicht gibt es bei den *Rundköpfen* auch keine wirkliche Originalversion.

Kommen wir zur Peymann-Ära, in der Sie häufiger bei Produktionen mitgewirkt haben. Können Sie sich noch an Alpenkönig und der Menschenfeind erinnern?

Unter Peymann hatte ich wahnsinnig viel zu tun. Ja. Das war leider eine schwierige Produktion, die am Bühnenbild scheiterte. Es waren zwei Wagen, die irgendwie auseinander gefahren sind und das war eine gefährliche Geschichte. Michael Heltau wollte das dann nicht mehr spielen. Die Schauspieler haben sich

nicht wohl gefühlt und überhaupt war die Inszenierung zu artifiziell, zu wenig sinnlich. Der *Alpenkönig* ist ein sehr bekanntes Stück.

Hat man auch die Musik für die Schauspieler neuarrangiert?

Genau. Peter Fischer nahm die Originalmusik als Vorlage und gestaltete daraus neue Arrangements. Er hat die Musik den Schauspielern wirklich auf den Leib geschrieben, z.B. für Michael Heltau, der ja gerne singt. Fischer ist ein sehr erfahrener Theatermusiker, der von vornherein die passenden Tonhöhen der Stücke für die jeweiligen Schauspieler angepasst hat. Da gibt es das berühmte Lied: „So leb‘ denn wohl - Abschied von der Hütte“, welches Regina Fritsch gesungen hat.

Wie schätzen Sie die akustische Situation im Burgtheater ein?

Die ist teilweise sehr schlecht. Man hört in den oberen Reihen am besten oben, also ganz oben. Warum das so ist, weiß ich nicht genau. Dazu gibt es noch ein paar Reihen im Parterre, die ein völliges akustisches Loch sind. Da hört man kaum etwas.

Ab wann hat man versucht, Technik miteinzubringen?

Unter Peymann gab es Versuche, bei denen z.B. Lautsprecher in den Logen angebracht wurden. Dadurch hatte man eine ganz leichte Verstärkung im ganzen Zuschauerraum. Aber wie das technisch funktioniert, weiß ich nicht oder ob das immer noch so ist.

Mussten die Schauspieler nur mit ihrer Sprech- bzw. Gesangsstimme auskommen oder wurden sie verstärkt?

Die Schauspieler wurden von ein paar zentralen Bühnenmikros abgenommen und das wurde dann in den Zuschauerraum übertragen. Es gibt Schauspieler, die haben von Natur aus eine sehr tragende Stimme. Aber auf dieses Phänomen wurde in den Ausbildungsstätten, meiner Meinung nach, immer weniger geachtet. Man hat „Typen“ genommen und nicht so sehr darauf geachtet, dass die Schauspieler auch große Häuser bespielen müssen, in denen eine tragfähige Stimme gebraucht wird. Beim Fernsehen ist es nicht so wichtig, ob er oder sie eine Piepsstimme hat. Da gibt es Mikrofone zur Verstärkung, aber für das Theater braucht ein Schauspieler oder eine Schauspielerin eine tragfähige Naturstimme. Paradebeispiel: Robert Meyer, er braucht nie eine Verstärkung. Er hat eine tolle Naturstimme, so wie Gert Voss. Ihn versteht man bis zur letzten Reihe. Und es gibt daneben auch andere Schauspieler, bei denen versteht man kaum ein Wort.

Welche Erfahrungen als Korrepetitor haben Sie noch sammeln können?

Ich habe sechs oder sieben Jahre an der Hochschule für Musik als Korrepetitor gearbeitet und war dort in vielen Gesangsklassen. Dort habe ich sehr viel lernen können. Dazu habe ich oft im Chor gesungen. Ich habe zwar nie eine stimmliche oder gesangspädagogische Ausbildung absolviert, aber sehr viel mitbekommen: Welche Probleme es beim Singen gibt, wie der ganze Sprechapparat funktioniert und dass es einfach harte und disziplinierte Arbeit erfordert.

Die Schauspieler kriegen eine Rolle und sind zuerst einmal froh darüber. Dann wird von ihnen verlangt, zu singen und wenn man Defizite bei sich bemerkt, nehmen sie Gesangsunterricht in der Hoffnung, dass sie in zwei bis drei Wochen noch schnell Singen lernen können.

Legte man bei Peymann besonderen Wert auf die gesangliche Leistung?

Peymann legte keinen allzu großen Fokus darauf. Für ihn war die Persönlichkeit des Schauspielers wichtiger als die Gesangsstimme. Es gab auch Schauspieler und Schauspielerinnen, z.B. Maria Happel, die sich selber um ihre Stimme gekümmert haben. Sie singt wunderbar und hat eine ausgebildete Stimme. Oder auch Ulrike Beimpold, die jetzt aber nicht mehr am Burgtheater ist. Das sind Beispiele für

Schauspieler, welche aus privatem Interesse heraus eine Gesangsausbildung nebenbei machten. Aber für die meisten, die sich damit zum ersten Mal konfrontiert sahen, war es natürlich dann zu spät.

Wie würden Sie die Entwicklung am Burgtheater hinsichtlich des Singens beschreiben?

Unter Peymann war musikalisch wirklich „das Meiste los“. Das hat dann unter Bachler abgenommen. Aber das sehe ich nicht nur in musikalischer Hinsicht, sondern auch was man auf der Bühne sieht. Man merkt, dass ein großer ästhetischer Wandel über die Jahre hinweg stattgefunden hat: Es wurde „kälter“ im Theater. Eine Zeiterscheinung. Unter Hartmann wird es eher „comic hafter“. Man geht weniger in die Tiefe der Probleme in den Stücken und bei den Figuren.

Sie waren zusammen mit Anton Gisler musikalischer Leiter unter Peymann.

Ja, aber im Sinne der Betreuung der Abendvorstellung. Wir waren zwar auch mit der Einstudierung beauftragt worden, aber kaum für das Schreiben der Arrangements, eben nicht für den eigentlichen kreativen Prozess, sondern hauptsächlich für die Reproduktion. Das Schreiben hat Herr Fischer gemacht oder Hansgeorg Koch. Ich habe dirigiert. Beim *Talisman* allerdings habe ich alles selber gemacht und auch die Arrangements geschrieben.

Haben Sie hier die Originalmusik herangezogen oder völlig neue Arrangements für die Schauspieler geschrieben?

Nein. Die Vorgabe war, die Originalmusik aus der Zeit heran zu nehmen und dazu gab es ein paar Dinge zu ergänzen. Das kann je nach Inszenierung variieren, ob man z.B. irgendwo eine Übergangsmusik oder an einer anderen Stelle eine völlig neue Musik braucht. Herr Schindlechter hat dazu eben ein Quodlibet geschrieben. Wenn ich ein Arrangement schreibe, oder eine Partitur für ein großes Orchester, dann habe ich kaum Zeit, mich zur Probe zu setzen oder diese zu führen. Ich habe dort einen Klavierauszug dem Leiter abgegeben, und er studierte das mit den Schauspielern ein, während ich daheim Noten geschrieben habe.

War das Teil Ihres Vertrages?

Große Arrangements zu schreiben, wurde natürlich extra bezahlt. Sobald ich etwas komponieren, oder ein Arrangement schreiben sollte, wurde ich dafür auch extra bezahlt. Ich habe aber sehr wenig und sehr ungenügend neue Dinge komponiert, aber arrangiert habe ich viel.

Wie war es bei Über die Mädlarie von Nestroy?

Das war eigentlich kein Stück im eigentlichen Sinne, sondern eine Aneinanderreihung von Szenen. Elisabeth Augustin, eine Schauspielerin, hat die Szenen bestehend aus Nestroyliedern und Texten, zu einem Stück zusammengefügt. Das meiste war musikalisch, sprich: Einzellieder oder auch Ensembles, die ich arrangiert und geleitet habe.

Wie haben Sie die Ensemblestellen normalerweise einstudiert?

Man nimmt sich zuerst die Personen alle einzeln vor, weil man mit ihnen zuerst einmal die Noten einstudieren muss. Dann zwei oder drei, je nachdem, wie viele es sind. Sagen wir mal, es sind fünf, dann singen nicht alle fünf etwas anderes, sondern zwei singen meist dasselbe und noch zwei andere etwas anderes usw. Das Ganze kann dann zwei oder vierstimmig werden, zum Beispiel. Man setzt es langsam zusammen und wiederholt, wiederholt, wiederholt.

Wie war das Feuerwerk von Paul Burkhard 2003?

Die Musik war von Paul Burkard, einem Schweizer Musiker, der auch schon längst tot ist. Es gibt da das berühmte Lied aus diesem Stück: „Oh mein Papa“. Das ist einfach ein Schlager. Das war von vornherein

zum Scheitern verurteilt. Das Ganze war ein Füllstück, sprich: etwas Anderes ist ausgefallen und da hatte Bachler die Idee, dieses Stück einzuschieben. Das hat aber dann überhaupt nicht funktioniert.

Wegen den Schauspielern?

Nein. Die Art, dieses Stück auf die Bühne zu bringen, war einfach unmöglich umzusetzen. Das hat irgendwie in einem Schrebergarten gespielt und die Schauspieler wurden in Situationen und in Rollen gedrängt, was hinten und vorne nicht zusammengepasst hat. Außerdem war das musikalisch unglaublich schwer. Es wurde viel gesungen, das meiste in Ensembles. Es gab viele komplizierte verschachtelte Ensemblestellen, welche eine wahnsinnige Arbeit ausmachten, diese einzustudieren. Das Ergebnis war allerdings insgesamt sehr dürrig. Das beeindruckende war, dass Robert Meyer als Zirkusdirektor dann auf einer „Harley“ hereingefahren ist.

Was haben Sie bei Gottlieb Schlicht von Nestroy gemacht?

Das war ein Soloprogramm von Libgart Schwarz, einer Schauspielerin. Sie war lange am Burgtheater engagiert, ist jetzt in Pension, glaube ich, und sie hatte 2001 die Idee dazu. In diesem Jahr war der zweihundertste Geburtstag von Nestroy, und Frau Schwarz wollte einen Abend machen mit Texten, die sie alleine ausgesucht und zusammengestellt hatte. Sie nannte das Ganze dann *Gottlieb Schlicht*, was wiederum aus zwei Namen zweier verschiedener Stücke zusammengestellt war. Es gab natürlich ein paar Couplets und ein paar Lieder, die sie wahrscheinlich gesungen hat. Es ist so, dass ich das Ganze vorbereitet habe, ich bin aber dann krank geworden und konnte es weder zu Ende führen noch am Abend spielen. Das hat dann der damalige Korrepetitor Kurt Gold übernommen und die wenigen Vorstellungen gespielt, die überhaupt stattgefunden haben. Es waren fünf, glaube ich. Ich weiß nicht, wie das Ganze am Ende ausgeschaut hat.

Klaus Bachler war kurze Zeit Direktor an der Wiener Volksoper, bevor er 1999 das Amt von Peymann übernahm. Wie haben Sie die Ausgliederung der Bundestheater erlebt in puncto Musik?

Für uns Musiker am Haus hieß das gar nichts. Das hieß nur, dass nun alle drei Häuser für sich selbst wirtschaften mussten und die Abteilungen, die für alle drei Häuser gemeinsam zur Verfügung standen, also die Kostümabteilung, das Bühnenbild und eben das Bühnenorchester, die hingen plötzlich „in der Luft“. Es gab u.a. Verträge, dass die Mitarbeiter eine Zeit lang zur Verfügung stehen mussten, und das größte Problem war das Bühnenorchester. Das Bühnenorchester ist eine eigene Formation von ca. vierzig Musikern, die überhaupt nichts mit dem Hauptorchester in der Volksoper oder in der Staatsoper zu tun haben. Das Bühnenorchester hat bei uns an der Burg eben die ganzen Bühnenmusiken abgedeckt. Sie sind dank Herrn Holender in der Staatsoper gelandet, aber bei uns gibt es sie kaum mehr. Es gab ein Stück, das sie dann wieder gespielt haben, von dem Schriftsteller Luigi Pirandello. Das ist eine ganze Opernszene, in der gesungen wurde, aber nicht von Schauspielern, sondern von zwei professionellen Opernsängern. Das Stück war sehr kompliziert und verworren, mit vielen Realitäts- und Traumsequenzen. Plötzlich kam aus der Versenkung ein Opernorchester heraus und zwei Solisten haben eine Opernszene gespielt. Das habe ich dirigiert, und da kam auch wieder das Bühnenorchester.

Unter Bachler erscheinen Sie nicht mehr so oft im Stücke-Verzeichnis. Woran lag das?

Ja, das lag am ästhetischen Wandel. Ein Musiker kann, wie gesagt, nicht alle musikalischen Richtungen von Klassik über Jazz zu Pop etc. abdecken. Ich kann den ganzen klassischen Bereich abdecken. Ich kann Klavier spielen, Noten lesen, ein Arrangement schreiben und dirigieren. Ich kann nicht improvisieren und ich kann nicht Jazz spielen.

Es kamen dann Leute ans Haus, wo der Regisseur einen eigenen musikalischen Leiter mitgebracht hat, der dann irgendwie eine Idee hatte oder auch nicht. Dieser hat dann gesagt: „Jetzt setzen wir uns mal zusammen und improvisieren etwas. Spiel mir mal was dazu.“ Dafür bin ich die falsche Person. Es

wurden dann eben kleinere Gruppen von Musikern gebildet. Das Bühnenorchester war raus. Es gab Einzelmusiker oder der Regisseur hat seine Lieblings CDs gespielt und das, was zu singen war, wurde so nebenbei irgendwie einstudiert. Man hat gar keinen Korrepetitor mehr gebraucht.

Und die Schauspieler konnten den Anforderungen dann entsprechen?

Sie haben das dann irgendwie gesungen oder während der Proben hat der musikalische Leiter der Produktion sich mit ihnen zusammengesetzt. Es waren gar keine eigenen musikalischen Proben mehr angesetzt und der Leiter hat auch keinen Korrepetitor mehr gebraucht, oder es war eben nicht so viel zum Einstudieren vorhanden.

Sollte man eine musikalische Ausbildung bei Schauspielern Ihrer Meinung nach voraussetzen können?

Das ist eine Frage der Allgemeinbildung und des persönlichen Interesses. Es gibt viele Leute, die sich einfach nicht für Musik interessieren, und bei Schauspielern steht sowieso mehr die Persönlichkeit im Vordergrund. Man merkt beim Singen schnell, dass man an seine Grenzen kommt oder ob man ein gewisses Talent hat. Dasselbe gilt natürlich auch für die Schauspielerei. Aber ein Sänger kann frühestens nach fünf bis zehn Jahren harter Arbeit an seiner Stimme daran denken, sich öffentlich zu präsentieren. Als Schauspieler nimmt man vielleicht Schauspielunterricht und geht dann auf die Bühne. Er braucht höchstens ein Grundtalent und Ausstrahlung. Ein Sänger muss hart üben und lernen.

Wie hat sich das akustische Erleben für Sie im Burgtheater durch die Technik verändert?

Nun, das ist langsam gekommen. Aber nicht nur, was das Musikalische betrifft, sondern auch was das Sprechen betrifft. Man hat die Leute nicht mehr gehört, was wiederum auch mit dem Bühnenbild zusammenhing. Das liegt daran, dass die Bühnenbildner einfach oft keine Rücksicht mehr darauf genommen haben, wie ein Bühnenraum akustisch zu bewältigen ist. Wenn man eine Bühne anständig baut, d.h. eine harte Wand hinten hinstellt und keine Vorhänge oben und an den Seiten aufhängt, die alles schlucken, dann braucht man nicht viel Stimme, um den Schauspieler hören zu können. Wenn ein Bühnenbildner nur an seine optische Ideen denkt und nicht daran, wie und ob das jetzt praktikabel für den Schauspieler ist, dann versteht man im Zuschauerraum ohne Verstärkung eben nichts mehr. Die Bühnenbildner haben im Lauf der Jahre das Sagen übernommen. Die Musiker sind sowieso die Letzten in der Theater-Hierarchie. Sie werden überhaupt nicht oder kaum gefragt.

III.2 Anton Gisler

Datum des Interviews: 21. Januar 2013

Welche musikalische Ausbildung haben Sie genossen und wie sind Sie ans Burgtheater gekommen?

Ich habe hier in Wien Konzertfach Klavier und Komposition studiert und war einer der letzten Schüler von Hans Swarowsky. Man hat am Burgtheater „aushilfsweise“ jemanden für drei Wochen gesucht, weil man dringend einen Musiker für eine Inszenierung brauchte. Durch Zufall bin ich also an die Burg gekommen. Es handelte sich damals um die Inszenierungen von *Faust I* und *Faust II* am Ende der Direktionszeit von Gerhard Klingenberg. Daraufhin unterbreitete mir sein Nachfolger Achim Benning einen Vertrag, den ich nicht ohne weiteres ausschlagen konnte.

Was haben Sie bei Faust genau gemacht?

Es gab einen sehr guten, leider verstorbenen Komponisten aus der ehemaligen Tschechoslowakei, aus Prag: Petr Eben. Er hatte die Musik zu Otomar Krejčas Inszenierung komponiert und war auch ein hervorragender Organist. Er hat mit seiner Dom-Orgel und einem großen gemischten Chor die verschiedenen Musiknummern auf Tonband eingespielt. Diese Bänder wurden auf abenteuerliche Weise nach Wien geschmuggelt! Es gab ja damals noch den Eisernen Vorhang. Das konkrete Einarbeiten dieser Musik in die Inszenierung hat mehrere musikalische Leiter sozusagen „verbraucht“. Ich bin kurz vor der Premiere eingesprungen und anfangs wüst „geschwommen“. Die Skepsis im Ensemble gegenüber dieser Orgelmusik war deshalb so groß, weil es sehr oft Szenen gab, in denen die Schauspieler quasi gegen den charakteristischen Orgelklang, welcher im Hintergrund zu hören war, mit ihrem Vortrag „anzukämpfen“ hatten. Sie mussten ihre Monologe so gestalten, dass diese mit der Orgelmusik als Untermalung gemeinsam zum Schluss kamen. Da ich selber auch Organist bin, konnte ich den Schauspielern vielleicht besser helfen, das richtige Timing zu finden und zu erkennen, an welchen Stellen sie „playback“ mitzusingen hatten.

Man hat Ihnen gleich angeboten, am Haus zu bleiben?

Ja, das lief ganz gut für mich. Herr Benning hat mir angeboten, am Haus weiter zu arbeiten. Damals war noch Alexander Steinbrecher hier, welcher mich sehr unterstützte.

Welche größere Produktion durften Sie dann selbst am Haus zum ersten Mal musikalisch leiten?

Das war *Totentanz* von August Strindberg im Akademietheater. Für diese Inszenierung war ein Arrangement für ein sehr spärlich besetztes Blasorchester zu schreiben und zwar ein etwas verschrobener Walzer. Es war wichtig, dass die Musik gut zum „strindberg’schen Flair“ passte.

Es ging mir im Grunde genommen hier am Haus nie darum, die „große Musik“ zu machen. Dazu muss man woanders hingehen. Mich hat etwas Anderes fasziniert: Es waren einfach die Menschen, die hier aus- und eingingen, die Schauspieler und Regisseure, mit denen ich zusammenarbeiten durfte. Ich hatte die Möglichkeit, Musik für Stücke zu komponieren, die an der Burg noch nie zuvor aufgeführt wurden. Das interessierte mich. Die Oper ist ja eigentlich, etwas plakativ ausgedrückt, eine Art Museum. Am Theater ist das Moment der Aktualität sehr viel größer.

Singen ist ein unglaublicher, unmittelbarer Ausdruck menschlicher Existenz. In der Oper besteht in einem gewissen Sinne ständig die Gefahr, dass Arien quasi „abstürzen“. Man vernimmt dort zwar Gesang, aber wie oft hört man dort wirklich jemanden „singen“? „Gesang machen“ ist etwas vollkommen anderes als wirklich zu „singen“. Ich gebrauche diese beiden Begriffe in dieser Art deshalb, weil sie ganz gut den Unterschied zwischen rein technischem „Gesang“ und ausdrucksvollem „Singen“ umschreiben.

Können Sie das bitte etwas genauer erläutern?

Singen ist ein sehr komplexer Vorgang. Der Sänger muss sein Instrument beherrschen. Aber dass das Publikum berührt wird durch die menschliche Stimme, passiert meiner Meinung nach erst dann, wenn derjenige, dem ich zuhören auch wirklich „singt“ bzw. wenn die persönliche, existenzielle Dimension seiner Person zum Urgrund seiner Tongebung und seines Ausdrucks werden.

Sie meinen im Gegensatz zu einem „artificialen“ Gesang?

So ist es! Aus der persönlichen Existenz heraus singen: bekenntnishaft, sich identifizierend mit dem, was der Komponist mit seiner Komposition sagen will. Nicht einfach nur Noten wiedergeben.

Ich habe hier singende Menschen getroffen, die einfach als gute Schauspieler und mit stimmlicher Begabung einen ganz natürlichen Zugang zur Musik gefunden haben. Sie sangen einfach. Man kann einen Schauspieler als Korrepetitor oft dazu „verführen“, dieses „Nicht-Sprechen“ zu wagen oder einfach nur zu „tönen“. Jene, die Musik lieben, entwickeln dann auf einmal ungeahnte Möglichkeiten.

Wie sah Ihre Arbeit mit den Schauspielern konkret aus?

Man muss beispielsweise den Tonumfang einer Komposition auf die gesanglichen Möglichkeiten eines Darstellers abstimmen. Etwas schwieriger wird es, wenn bereits bestehende Musik „angepasst“ werden muss. Also wenn z.B. eine Schauspielerin das Lied der Solveig in *Peer Gynt* singen musste, dann konnte man nur transponieren und die Begleitstimme, damals eine Harfe, adaptieren, damit sie es irgendwie bewältigen konnte. Ich erinnere mich, wie die Schauspielerin mit aller Energie und Disziplin daran arbeitete, dieses sehr schwierige Lied zu schaffen. Und wie sie es geschafft hat! Es war vielleicht nicht so „professionell“ wie an einem sogenannten Liederabend, aber es fand meiner Meinung nach berührendes Singen statt.

Fiel Ihnen bei Ihrer Arbeit manchmal etwas besonders schwer?

Ich musste oft auf die Suche gehen, um stilistisch spezielle Originalkompositionen zu finden, welche ein Regisseur für seine Inszenierung wünschte. Das war mitunter schon ganz schön schwierig.

Ich würde gerne etwas mehr darüber wissen, wie Sie mit den Schauspielern ein Stück einstudiert haben. Können Sie sich vielleicht noch an das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär von Ferdinand Raimund erinnern?

Bei Theaterstücken mit viel Originalmusik, Liedern oder Couplets wird bei der Besetzung natürlich auf die stimmlichen Fähigkeiten der Protagonisten Bedacht genommen. Die Gesangsnummern der erwähnten Stücke sind oft unter den Schauspielern hinlänglich bekannt und gehören zu deren musikalischem Repertoire. Da erinnere ich mich z.B. an eine Frau, die eine glänzende Musikerin und Sängerin war. Da genügte eine Verständigungsprobe.

Ansonsten gilt es, den Text zuerst rhythmisch zu erarbeiten. Über diese Brücke ist es dann leichter, an die Melodie heranzugehen. Zu Beginn meiner Tätigkeit hier war es noch üblich, für Chorstellen Mitglieder der Komparserie heranzuziehen. Das war dann eher schwierig, da die Gruppe des Singens größtenteils nicht so kundigen Menschen umfasste und diese dennoch irgendwie zu einem angemessenen Resultat zu bekommen. Meistens war das Aussehen dieser Personen wichtiger als ihre gesanglichen Fähigkeiten. Aber auch das war meine Aufgabe. Ich bin als Korrepetitor und musikalischer Leiter verantwortlich, dass die Musik möglichst gut realisiert wird. Aber wenn im Laufe der vielen Repertoirevorstellungen immer öfter nur „abgesungen“ wurde, weil einfach die musikalischen und gesanglichen Voraussetzungen zu wenig etabliert waren, war das schon eine harte Sache für mich. Als Kapellmeister habe ich hier unzählige Vorstellungen mit dem Bühnenorchester der österreichischen Bundestheater dirigiert, Raimund- und Nestroystücke, aber auch Inszenierungen mit sehr moderner Musik.

Ich komme ja, wie man sagt, aus der „Klassischen Schule“. Vielleicht empfinde ich deshalb so sehr, dass die Stimme eines Schauspielers wie sein persönliches „Musizierinstrument“ ist, das für sich allein, möglichst ohne verfremdende digitale Unterstützung, am besten dazu geeignet ist, dem Zuschauer differenzierten Sinn und Ausdruck zu vermitteln. Sprache ist eine Art Musik. Diese ist am spannendsten „live“, ohne Hilfsmittel.

Wie schätzen Sie die akustischen Verhältnisse im Burgtheater ein und wurden diese bei den Stücken beachtet?

Das Burgtheater hat meiner Meinung nach eine nicht unproblematische Akustik. Es kommt ganz darauf an, von wo aus und wie ein Schauspieler auf der Bühne spricht und andererseits darauf, wo man im Zuschauerraum sitzt. Diesen Umstand beachten viele Regisseure überhaupt nicht.

Ich erinnere mich an einen Wutanfall von einem Schauspieler, der in einer *Faust*-Produktion als Mephisto durch mehrere durchsichtige, weiße Plüschvorhänge hindurchgehen musste. Optisch war das toll. Von der Hinterbühne bis fast nach vorne an die Rampe war es ein weiter Weg. Alle diese Vorhänge streiften über seinen Scheitel. Sein Zylinder fiel regelmäßig zu Boden. Er kämpfte mit dem Text, welcher dadurch auch weniger verständlich war. Sein Wutanfall war damals allerdings sehr deutlich zu vernehmen. Ich höre ihn noch immer. Danach war erst mal zehn Minuten Pause (*lacht*).

Wie hat man Chorstellen besetzt? Gab es eine Art „Burgtheater-Chor“?

Nein. Ungefähr ab Mitte der 80er Jahre wurden für Inszenierungen bei Stücken mit viel Musik Mitglieder des Zusatzchores der Wiener Staats- oder Volksoper engagiert. Wie es z.B. in der Produktion *Ödipus* von Sophokles der Fall war, in der auf der Bühne ein riesiger Chor zusammen mit einem aufwendigen Schlagwerk-Ensemble rhythmisch Texte zu deklamieren hatte. An diese Aufgabe erinnere ich mich sehr gerne.

Es ist oder war durchaus gebräuchlich, gesangliche Partien zu sprechen, zum Beispiel bei Raimund oder Nestroy. Wie ging das vor sich und wie hat sich das für Sie angehört?

Schauspieler, die des Singens nicht so mächtig sind, „retten“ sich quasi in den sogenannten Sprechgesang. Je musikalischer sie sind, desto besser ist das Resultat. Der Text bleibt auf diese Weise gut verständlich. Es gab welche, die sich sehr schwer damit taten, die „Töne zu treffen“. Manche hatten einfach mehr Ausdrucksmöglichkeiten über die Sprache allein als über das Singen. Ein Schauspieler hat beispielsweise die Texte zur Musik nur gesprochen und man konnte spüren, dass er ein großartiger Musiker war, sonst hätte er das gar nicht so spielerisch geschafft. Es war quasi so, als ob er gesungen hätte!

Haben Sie auch Lieder für Schauspieler geschrieben oder umgeschrieben?

Immer wieder. Es geht einfach darum, den Tonumfang den Fähigkeiten des jeweiligen Darstellers anzupassen. Allerdings so, dass möglichst wenig musikalische Substanz dabei verlorengeht.

Ein Schauspieler ist grundsätzlich sehr flexibel und fähig dazu, mit allen möglichen Stilrichtungen gewandt umzugehen. Sie müssen das ja, ob sie wollen oder nicht! Musik ist am Sprechtheater im besten Falle eine wichtige Nebensache und eher selten die Hauptsache. Das muss man ganz klar sehen.

War das einmal anders?

Als ich hier hergekommen bin, spielte die klassische Musik noch eine viel wichtigere Rolle. Es gab seitens des Verbandes ein stetes Bemühen, das sogenannte Bühnenorchester der österreichischen Bundestheater qualitativ zu verbessern. Zu Beginn meiner Tätigkeit hier war das Orchester leider auf einem sehr bescheidenen Niveau und nicht in der Lage, hohe künstlerische Ansprüche zu befriedigen. Von Benning zu Peymann hin erreichte es dann aber ein beachtliches Niveau. Wenn ich mir das

Neujahrskonzert anschau, sehe ich sehr viele Gesichter, die seinerzeit vor mir unten im Orchestergraben des Burgtheaters saßen.

Kannten Sie Vera Balser-Eberle? Hat sie Gesangsunterricht gegeben?

Sie war eine sehr kompetente Dame, die sich aber nur um die Sprechtechnik bemüht hat. Leider hat sie im Laufe der Jahre immer mehr an Einfluss verloren. Ich habe den Eindruck, dass vieles an Sprechkultur verlorengegangen ist. Ausgerechnet eben jene, die hier einmal geradezu zelebriert wurde. Es gibt noch Schauspieler und Schauspielerinnen am Haus, die an diese Zeiten erinnern. Man sitzt ganz hinten im Zuschauerraum und versteht jede Silbe. Wenn sie zu sprechen anheben, entsteht augenblicklich eine erhöhte Aufmerksamkeit im Publikum.

Welche Rolle spielte das Akademietheater? Zum Beispiel bei Das Ende vom Anfang von Sean O'Casey in der Saison 91/92?

Dieses Stück passte besser auf die kleine Bühne der Akademie. Dort gab es auch immer wieder Uraufführungen, die später oft auf die größere Bühne des Burgtheaters übernommen wurden. Das Akademietheater war sozusagen die „avantgardistische“ Bühne. Ich habe aber den Eindruck, dass die große Bühne mittlerweile etwas mitgezogen hat.

Unter Peymann gab es viele Veränderungen an der Burg, die sich auch im Spielplan widerspiegeln. Wie haben Sie das als Musiker erlebt?

Als erstes wurde ich von ihm entlassen. Ich ging dann drei Jahre als Korrepetitor an die Staatsoper, bevor er mich wieder ins Burgtheaterensemble aufnahm.

Was haben Sie an der Staatsoper für sich lernen können?

Ich habe während drei Jahren nur in der Oper gearbeitet und dort im sogenannten Opernstudio korrepetiert. Das ist ähnlich zu verstehen wie die jetzige „Junge Burg“ hier. Ich habe damals mit jungen Sängern und Sängern gearbeitet, die mittlerweile zum Teil Weltkarriere machen.

Inwieweit hat sich die Arbeit mit den Sängern auf die Arbeit mit den Schauspielern ausgewirkt?

Ich habe dort gelernt, mit Klavierspielen einen Sänger zu besseren Leistungen zu bewegen, zu „verführen“ sozusagen. Es handelt sich immer um denselben Vorgang. In gewissem Sinne geht es immer um eine Art „Verführen“. Das Begleiten am Klavier ist stilistisch so zu gestalten, dass intuitiv der richtige „Ton“ beim Sänger oder Schauspieler entsteht und damit das viele „Herumtheoretisieren“ wegfallen kann.

„Die ganze Welt ist eine Bühne, wir alle Schauspieler nur“, heißt es doch. Was probieren wir denn den ganzen Tag über an einem Theater? Es geht im Grunde genommen nur darum, am Abend bei der Vorstellung etwas auszulösen, das beim Zuschauer ein „wow“ auslöst. Ich möchte jetzt gern sagen, die „Faszination des Jetzt“ herzustellen. Das ist für mich auch das Kriterium, ob dich jemand durch sein Singen oder Sprechen berührt oder nicht. Menschen, die „jetzten“ können, berühren dich.

Es ging Ihnen also weniger um das Treffen der vorgegebenen Töne?

Ja. Es kommen Schauspieler zu einer musikalischen Probe und haben einen natürlichen Respekt davor, weil sie singen sollen. Viele haben (Ehr-)Furcht vor dem Singen. Ich kann nur die Musik entsprechend vorgeben, die „Verlockung“ sozusagen initiieren und weiterführen. Das sehe ich hier jetzt bei der „Jungen Burg“. Es ist oft eine Angelegenheit von ein paar Momenten, und schon springt der Funke auf die Darsteller über.

Wie war die Situation an der Burg dann in der Direktion Bachler?

In seine Direktionszeit fallen beispielsweise mehrere Schlingensief-Produktionen, in denen die Musik eine zentrale Rolle spielte, z.B. *Mea culpa – Eine ReadyMadeOper*.

Bei welchem Stück mussten die Schauspieler in der Direktionszeit Bachler selbst viel singen?

Ich erinnere mich dabei an *Das Feuerwerk* von Paul Burkhard. Es handelte sich um eine musikalische Komödie für singende Schauspieler und Schauspielerinnen.

Wie haben Sie die Schauspieler hier erlebt, als sie singen mussten, bzw. wie hat sich die Musik auf sie ausgewirkt?

Ein komponierter Text ist für jeden Schauspieler eine Herausforderung. Ein Darsteller ist es ja gewohnt, mit Texten frei umzugehen. Bei musikalischen Abläufen gilt es aber, ein genau definiertes Timing, das ihn quasi in die Schranken weist, zu realisieren. Nestroy-Couplets sind dabei besonders gefürchtet. Die oftmals sehr fließenden Melodien, welche mit den virtuosen Texten Nestroys unterlegt sind, erscheinen oft wie akrobatische Einlagen. Hier gilt die Devise „in die Maske bzw. mit dem Kopf singen“, d.h. spärlichste schauspielerische Bewegung und Konzentration auf Augen und Mund als die beiden intensivsten „Sender“ der menschlichen Stimme.

Wie haben Sie mit den Schauspielern geübt? Haben Sie gesangstechnische Tipps gegeben oder sie sogar geschult?

Ich habe mit ihnen geübt und ihnen einfachste Hilfestellung gegeben. Aber so professionell wie Vera [Blaha. Anm. d. V.] hier am Haus mit ihnen systematisch arbeitet, damit kann ich mich niemals vergleichen. Wir sind hier an einem Sprechtheater. Die Textverständlichkeit hat oberste Priorität. Es ist aber vorgekommen, dass sich im Laufe der Probenarbeit die Singstimme eines Darstellers oder einer Darstellerin so entwickelte, dass es einen Qualitätssprung bedeutete, auch kurz vor der Premiere die Tonart nochmals zu ändern. Das hatte organisatorisch oft weitreichende Konsequenzen, weil gegebenenfalls das Notenmaterial des Orchesters neu geschrieben werden musste.

Arbeiten Sie oft mit Vera Blaha zusammen?

Vera Blaha unterrichtet mit viel Erfahrung und diese ist beim Gesangsunterricht außerordentlich wichtig, damit die Schauspieler und Schauspielerinnen systematisch im körperlich-technischen Vorgang des Singens geschult werden. Als Korrepetitor bin ich bei diesen Stunden sehr oft dabei, weil ich es im Rahmen der „Jungen Burg“ für sinnvoll erachte, mit den jungen Menschen gleich am konkreten Lied zu arbeiten. Das ist für mich natürlich eine sehr willkommene Gelegenheit, in den so unglaublich komplexen Vorgang des Singens mehr Einblick zu bekommen. Die Zusammenarbeit ist in den letzten zwei bis drei Jahren immer enger geworden. Es ist meiner Meinung nach sehr wichtig, dass an einem Sprechtheater das technische Rüstzeug des Singens und Sprechens so kompetent unterrichtet wird, weil diese Entwicklung ja niemals aufhört. Der „Ton“ ist das Medium im Theater, wenn hier etwas nicht „stimmt“, wackelt das Unternehmen.

Haben Sie die Schauspieler „einsingen“ lassen oder andere gesangspädagogische Übungen mit den Schauspielern gemacht?

Ja, in einfachster Form. Aber niemals mit so einer konsequenten, methodischen Art, wie Vera dies kann. Das Einsingen ist in jeder Hinsicht sehr wertvoll. Manchmal mag es für viele Beteiligte „zu spezifisch“ sein, da wir hier nicht an einem Musiktheater sind, aber ich stelle fest, dass es Vera gelingt, allen den Zusammenhang von Sprechen und Singen erkennbar zu machen. Damit eröffnet sie jedem die Perspektive, sich auch sprechtechnisch zu verbessern.

Wie meinen Sie das?

Ich habe kürzlich eine Inszenierung angeschaut, bei der alle über Mikrofone verstärkt wurden. Plötzlich fiel ein Mikrofon aus und man hörte den Schauspieler auf einmal „live“. Das war wie ein Schock. Man verstand zuerst kein Wort mehr. Er war akustisch „weg“. Es entstand eine unglaubliche Stille. Ich glaube, dass alle einen Moment lang den Atem anhielten. Das Ohr ist eben auf den Pegel der Verstärkung eingestellt. Man sitzt anderthalb Stunden im Zuschauerraum und plötzlich entsteht auf diese Weise so eine merkwürdige Stille. Es dauert einige Sekunden, bis sich das Ohr auf die neue Situation eingestellt hat. Aber plötzlich wurde es zu einem Gewinn an persönlichem Ausdruck des Schauspielers, der eine unglaubliche „Konkretisierung“ seiner Erscheinung auf der Bühne fand. Es war auf einmal eine ganz andere Realität!

Es stellt sich für mich die Frage: Sind wir ein Sprechtheater oder ein Verstärkerraum? Wenn man mit „Verstärken“ (oft im Sinne von „Kompensieren“) einmal anfängt, hat dies meist weitreichende Konsequenzen. Die Gefahr der „Verwässerung“ ist dabei sehr groß.

Ich habe das Gefühl, dass es früher mehr Regisseure gab, die sehr viel mehr darauf bedacht waren, die Kunst der Schauspielerei und die so zentrale Bedeutung des gesprochenen Wortes und dessen Assoziations-Energie nicht durch unbedachtes Inszenieren zu zerstören. Die Akteure auf der Bühne waren damals gehörig gefordert in Sachen Sprechtechnik und Stimmgebung.

Was bedeutet es für Sie, wenn Sie mit den Schauspielern arbeiten?

Es ist eine großartige Sache, mit Schauspielern musikalisch zu arbeiten: Die Schauspieler in ihren persönlichsten musikalischen Ausdruck zu locken und mitzuerleben, wie dieses Arbeiten ihre schauspielerische Leistung bereichert. Musik ist ein großartiges Medium. Sie tradiert jeden Text in Dimensionen, welche dieser aus eigener Kraft vielleicht nie im Stande wäre zu erreichen. Normaler Prosa-Text definiert, Lyrik bereits weniger und vielleicht kann man sagen, dass Musik die „Kunst des Nicht-Definierens“ ist. Deshalb ist vermutlich auch das Arbeiten mit Text und Musik für mich so spannend und bereichernd, weil eben Sprechen und Musizieren so nahe beieinander liegen.

III.3 Hannes Marek

Datum des Interviews: 25. September 2014

Welche musikalische Ausbildung haben Sie genossen?

Ich habe an der Wiener Musikhochschule katholische Kirchenmusik studiert und schon während meines Studiums die Stelle des Stiftsorganisten in der Zisterzienserabtei Stift Heiligenkreuz bekleidet bis 2003. Das Kirchenmusikstudium ist deshalb so spannend für mich gewesen, weil es sehr viele musikalische Bereiche umfasst: Von Komposition und Arrangement über Ensemble- und Chorleitung, Stimmbildung und gesangliche Ausbildung bis hin zum Spielen von Tasteninstrumenten. So gesehen ist dieses Studium ideal für Theatermusiker geeignet oder für jene, die es werden wollen.

Wie sind Sie anschließend ans Burgtheater gekommen?

Am Haus wurde damals ein Musiker gesucht, welcher als Korrepetitor eingesetzt werden kann, gleichzeitig aber auch stimmbildnerisch-sängerische Fähigkeiten mitbringt. Gleich bei einigen meiner ersten Produktionen am Burgtheater waren Fähigkeiten als Chorleiter gefragt, auch als Tasteninstrumentalist bin ich sehr bald bei Aufführungen auf der Bühne gestanden. Also im Prinzip all das, was ich aus meinem Studium an handwerklichen Fähigkeiten mitgebracht habe.

Haben Sie sich später auf eine Musikrichtung spezialisiert?

Nun, im Sprechtheater findet für einen Musiker ja das genaue Gegenteil von Spezialisierung statt. Ich schöpfe aus dem Brunnen klassischer Ausbildung, Musikstile die mir weniger geläufig sind, muss ich mir im Bedarfsfalle sehr schnell aneignen.

Welche Stücke sind Ihnen noch im Gedächtnis geblieben?

Bereits meine zwei ersten „Einstiegsstücke“ waren von ihrer Konzeption her sehr musikalisch: *The Entertainer* von John Osborn und *Das Feuerwerk* von Paul Burkhard. Im Jahr 2002 hat Karin Bergmann, damals Vizedirektorin, die Reihe *Spieltriebe* erfunden, in der die Regieassistenten des Hauses aufgefordert wurden, jeden Monat eine überschaubare Produktion zu gestalten. In diesem Jahr bin ich zusammen mit dem Komponisten Karl Stirner ans Haus gekommen. Gemeinsam haben wir viele Produktionen mit den Regieassistenten und den Schauspielern zusammen erarbeitet.

Welche Anstellung haben Sie jetzt genau inne?

Ich bin als Musiker, Korrepetitor und Kapellmeister an der Burg angestellt, also ziemlich umfassend für Vieles und Verschiedenes zuständig, was Regisseure musikalisch für ihre Inszenierungen brauchen. Das variiert natürlich von Saison zu Saison. Im Moment sind es einige chorische Aufgaben wie *König Lear* und bei *Dantons Tod* arbeite ich mit größeren Chorensembles. Da obliegt mir auch die musikalische Leitung der Vorstellungen.

Wie proben Sie mit den Schauspielern die Stücke ein?

Das ist ganz verschieden. Es gibt Schauspieler, die sich mit Musik und Gesang sich ein „zweites Standbein“ geschaffen haben, mit denen ich sofort sehr tief in die Gestaltung der einzelnen Musikstücke gehen kann. Auf der anderen Seite gibt es wiederum Schauspieler, die wenig oder gar nicht gesungen haben, die muss ich zuerst stimmtechnisch in die Materie einführen.

Wie gehen Sie in so einem Fall genau vor?

Meine Aufgabenstellung ist immer abhängig davon, was die Schauspieler konkret auf der Bühne leisten sollen. Ich gebe ja keinen expliziten Gesangsunterricht. Das macht bei uns am Haus Vera Blaha. Ich gebe

vielmehr Handreichungen zur Bewältigung von konkreten Problemen, beispielsweise „Wo und wie muss ich an einer Stelle atmen, damit mir nicht die Luft ausgeht, bevor die Phrase zu Ende ist?“ und dergleichen mehr.

Wie beurteilen Sie das Verhältnis von Text und Musik?

Im allerbesten Fall gleichwertig. Bei guten Kompositionen hilft dir der Text dabei, die melodische Struktur zu verstehen. Umgekehrt genauso: Die melodische Struktur ist dann so gebaut, dass sie den Text im besten Fall verstärkt. Wirklich gute Kompositionen sind so auch für musikalisch weniger versierte Schauspieler klar nachvollziehbar und erklärbar – mit schlechten Kompositionen wird man immer Schwierigkeiten haben.

Wie reagieren Schauspieler, wenn sie merken, dass sie Hilfe bei der Bewältigung eines musikalischen Stückes benötigen?

Naturgemäß sehr unterschiedlich. Wenn ein Schauspieler nicht unbedingt singen will, aber singen muss, so versuche ich ihm zuerst einmal die Angst davor zu nehmen. Zum anderen muss ich mit demjenigen dann ein Ergebnis erarbeiten, mit dem er sich selbst auch wohl fühlt. Für viele Schauspieler ist es ja eine Art Ausnahmesituation, auf der Bühne zu singen. Man befindet sich also in einem Stück, in dem man so agiert, wie man immer auf der Bühne agiert und plötzlich muss man etwas machen, was man normalerweise nicht macht. Meine Aufgabe sehe ich daher vor allem darin, zu helfen, das Singen sukzessive vom Ausnahmezustand zur künstlerischen Normalität werden zu lassen.

Wann stößt man dabei selbst mal an seine Grenzen?

Ich hatte einmal eine Situation vor ein paar Jahren, wo eine mehrstimmige Komposition relativ ungünstig gesetzt war und dadurch auch schwer zu singen. Ich habe dann versucht, einem konkreten Schauspieler zu „helfen“, indem ich seine Stimme in den Proben bei jedem auftretenden stimmtechnischen Problem vereinfacht habe, dies allerdings so oft, dass er überhaupt nicht mehr wusste, was er schlussendlich singen sollte.

Wie gehen Sie bei Ihren eigenen Kompositionen vor?

Ich schaue da sehr darauf, dass meine eigenen Kompositionen sehr gut auf die Schauspieler „ zugeschnitten“ sind, damit das Resultat auf der Bühne dann das Publikum auch überzeugt. Unsere Aufgabe als Komponist oder Arrangeur ist im Idealfall, das hervorzuheben, was die Schauspieler am besten können und dasjenige zu verbergen, was sie vielleicht nicht so gut beherrschen.

Wie beurteilen Sie das Verhältnis von Original- zu Eigenkompositionen?

Es gibt gar nicht so viele Stücke, in denen die originale Musik eine substantielle Rolle spielt. In den heutigen Spielplänen finden wir im Groben noch die Namen Nestroy, Raimund und Brecht. Bei den Genannten lohnt natürlich ein Blick auf die Originalmusiken.

Dennoch bin ich persönlich immer ein großer Freund davon gewesen, für eine neue Situation auch eine neue Musik zu schaffen. Daher rührt auch meine Skepsis gegenüber dem Einstreuen von bekannten Rock/Pop/Schlager-Nummern in Inszenierungen.

Wo sehen Sie Gründe dafür, warum man auf der Bühne neue Lieder einbringt?

Der schlechteste Grund wäre, wenn ein Regisseur bemerkt, dass er sich an seiner eigenen Inszenierung langweilt und nun krampfhaft versucht, durch Einsatz von Liedern zu retten, was nicht mehr zu retten ist. Im guten Fall ergibt die Kombination eines bestimmten Schauspielers mit einer bestimmten Rolle die assoziative Verwendung von Liedern, seien es neue oder schon bekannte.

Wie stehen Sie zur technischen Verstärkung von Schauspielern auf der Bühne?

Das ist für mich eine ziemliche Wunde. Es gibt ein großes Problem: Wir leben leider in einem Zeitalter, in dem die Sprechkultur immer mehr verfällt und viele Schauspieler auch aus renommierten Schauspielschulen heraus kommen, die tatsächlich nicht über einen sicheren Stimmsitz bzw. einen fundierten „Sprech-Handwerkskasten“ verfügen. Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner müssen dazu noch wissen, welche akustischen Gesetze auf einer Bühne herrschen. Oft wissen die Verantwortlichen vielleicht um diese Gesetze, ignorieren sie aber einfach. Im besten Fall kann es eben dann so sein, dass selbst in einem für das Publikum akustisch „ungünstigen“ Bühnenbild, ein Schauspieler, der über eine fundierte Ausbildung verfügt, trotzdem sehr gut verstanden wird.

Es gibt leider immer weniger Schauspieler, die ihr „Instrument“ wirklich gut beherrschen. Das muss man einfach so sagen. Und so erscheint natürlich die Möglichkeit sehr verlockend, diesen Missstand durch Mikrophone zu kaschieren. Das ist für mich eines der zentralen Probleme des zeitgenössischen Sprechtheaters im deutschsprachigen Raum.

Möchten Sie noch etwas zu Ihrer Arbeitsweise anmerken?

Es gibt immer wieder Produktionen, die atmosphärisch etwas schwierig sind. Sei es, weil Regisseure keine klare Vorstellung von ihrer Inszenierung haben, sei es weil die Textfassung permanent geändert wird, sei es, dass es Reibereien unter Kollegen gibt. Da sehe ich dann meine Hauptaufgabe darin, für die Schauspieler einen Raum zu schaffen, in dem sie auch mal etwas durchatmen dürfen. Eine kleine „Wohlfühlloase“ sozusagen, in der zwar trotzdem gearbeitet wird, aber die akuten Friktionspunkte der Proben für die Zeit des gemeinsamen Musizierens draußen vor der Tür bleiben.

Ich finde es sehr wichtig, dass man den Schauspielern auch mal nur zuhört und sie sich gegebenenfalls auch ihre Probleme und Sorgen von der Seele reden können. Mich freut es immer sehr, wenn Schauspieler auf der Bühne phantastisch singen und sich dabei wirklich wohl fühlen. Dann habe ich meine Arbeit gut gemacht.

III.4 Vera Blaha

Datum des Interviews: 20. Oktober 2012

Bitte beschreiben Sie kurz Ihren musikalischen Werdegang bzw. Ihre musikalische Ausbildung.

Der Wunsch zu Singen bestand schon früh. Ich habe mit sechs Jahren viel mit meinem Bruder gesungen, der mich am Klavier begleitete. Mit neun Jahren wollte ich dann unbedingt an die Oper (*lacht*). Ich hatte *Parsifal* gehört und war so begeistert von der Musik, dass ich genau das singen wollte: Wagner. Allerdings kam ich mit zwölf Jahren in die Mutation, die bei mir etwas dramatischer ablief, als sie im Allgemeinen bei Mädchen üblich ist. Jedenfalls funktionierte die Stimme nicht so wie zuvor. Ich hatte keine Ahnung, dass sich die Stimme nach 2-3 Jahren wieder festigt und so glaubte ich, dass ich mir den Wunsch zu Singen aus dem Kopf schlagen könnte.

Gleich nach der Matura ging ich somit ans Wiener Konservatorium, um Tanzpädagogik zu studieren. Jeder Student musste verpflichtend mindestens ein Jahr im Chor singen, den damals Ernst Wedam leitete. Ihm habe ich es zu verdanken, dass ich mich dann doch noch für den Gesang entschieden habe. Ich musste ihm vorsingen, damit er mich für den Sopran oder Alt einteilen konnte und er meinte zu mir, dass ich eine sehr schöne Stimme hätte. Das war für mich zuerst ein Schock, da ich über sieben Jahre lang den Wunsch, Sängerin zu werden, sehr mühsam unterdrücken musste. Nach dem Pflichtjahr wollte ich wieder mehr Singen und bin dem „Wiener Jeunesse Chor“ beigetreten, der damals noch von Günther Theuring geleitet wurde. Er hat damals nach den ganzen Kriegswirren und in der Orientierungslosigkeit der späten 50er bzw. Anfang der 60er Jahre entscheidend dazu beigetragen, jungen Laienmusikern eine Perspektive zu geben und auf professioneller Ebene in einem großen Chor zu wirken. Der „Jeunesse Chor“ hat mit vielen großen Dirigenten zusammengearbeitet. Günther Theuring hat mich auch kleine Chor-Soli singen lassen. Mit 24 Jahren war ich bereits zu alt, um auf einer städtischen oder staatlichen Hochschule aufgenommen zu werden. Es sollte eben nicht sein.

Ich begann also privat Gesangsunterricht zu nehmen, u.a. bei Ruthilde Bösch. Sie wollte mich zu einer Koloratursopranistin ausbilden. Doch nach drei Jahren habe ich gemerkt, dass meine Stimme etwas steif geworden war, da mein Gaumensegel nicht mehr beweglich war, sondern fest. Wir haben uns dann in beiderseitigem Einverständnis voneinander getrennt, und ich kam anschließend zu Milkana Nikolova, die ebenso an der Staatsoper Wien gewirkt hatte, zu diesem Zeitpunkt aber keine aktive Sängerin mehr war. Mit ihr habe ich ganz woanders hingearbeitet.

Vom großen „Jeunesse Chor“ bin ich dann direkt in das Ensemble „Capella Archangeli“ gegangen, welches ein kleines, Instrumental- und Vokalensemble in St. Michael war. Dort haben wir auch klassische Messen in kleiner Besetzung aufgeführt: Drei Leute pro Stimme, also 12 Sänger insgesamt, von denen jeweils noch einer die Soli sang. Wir haben dort nicht nur die ganzen klassischen Messen gesungen, sondern auch viel ältere Musik gemacht, also Schütz, Bach und die Musik der Früh- und Spätrenaissance sowie zeitgenössische Musik.

Es hat mir unglaublich viel gebracht nach dem großen Chor in einem wirklich kleinen Ensemble zu singen, in dem ich viel mehr Möglichkeiten hatte, mich stimmlich besser auszuloten und mich auch an andere Stimmen anzupassen. Je weniger Personen es gibt, desto mehr müssen sich die Stimmen angleichen. Dort habe ich quasi instinktiv gelernt, mit Klangfarben umzugehen. Man beginnt sich an die Mitsängerinnen anzupassen. Das ist gar nicht so einfach! Viele Sänger können es nicht. Dazu habe ich noch viel solistisch gesungen.

1991 habe ich Sybill Urbancic für ein Großprojekt namens *Concerto delle Donne* vorgesungen. Es war genau in der Zeit, als ich merkte, dass meine Stimme zwar klanglich recht schön war, sich aber nicht richtig entfaltete, aufgrund eines Problems mit dem Atem. Die Konzentration auf alte Musik kam da gerade recht. Eine Notlösung, für die ich heute sehr dankbar bin, weil diese Musik einfach so spannend ist. Mit dem Projekt *Concerto delle Donne* sind wir bei vielen Gelegenheiten aufgetreten, u.a. bei

„Resonanzen“, bei der „Jeunesse“ usw. Für mich war schließlich klar, dass die alte Musik genau das Richtige für mich ist und somit habe ich auch technisch sehr stark in diese Richtung hingearbeitet.

Im Sinne des Belcanto oder noch weiter zurück?

Nein, dieser Stil ist noch viel früher als der Belcanto, da noch ohne Vibrato. Eine sehr klare, sehr instrumental geführte Stimme, die aber frei klingen muss und sich nicht steif anhören darf. Das ist leider bei vielen Sängern eben nicht der Fall, die einfach einen festen Ton ohne Vibrato singen. Davon ist diese Art zu singen jedoch weit entfernt. Wenn man sich zum Beispiel die Vorbilder anhört wie eine Jill Feldman. Das ist großartig! Sie können das bis zur Perfektion und haben Jahre daran gearbeitet.

Was hat Sie schlussendlich ans Burgtheater geführt?

1993 hat mich Sybill Urbancic angerufen und mich gefragt, ob sie mich als Sopran für einen Chor im Wiener Burgtheater engagieren könne. Anfangs wollte ich gar nicht so recht, da ich eben nicht mehr Chorsingen wollte. Als ich aber erfuhr, dass das geplante Stück *Der kaukasische Kreidekreis* von Bertold Brecht mit Ruth Berghaus als Regisseurin sei, habe ich sofort zugesagt. Ich dachte, dass es wahrscheinlich die einzige und letzte Chance für mich sein würde, mit ihr in Wien zu arbeiten. Sie ist ein paar Jahre später leider an Krebs gestorben. Die Arbeit mit ihr war total spannend und ich habe sie sehr bewundert. So bin ich ans Burgtheater gekommen.

Der „Chor“ war eher ein fünfstimmiges Ensemble und im Laufe der Probenarbeit habe ich gemerkt, dass es mir einfach großen Spaß machte, in so einem Rahmen aufzutreten. Anders als im großen Musiktheaterbetrieb, der sehr hart sein kann, ist man als Sänger hier quasi in einer „Nische“. In diesem „geschützten“ Raum geht es nicht ständig darum, gleich die nächste Rolle zu ergattern oder sich andauernd unter Beweis zu stellen. Wir hatten einfach Spaß bei der Arbeit.

Es war natürlich trotzdem sehr anstrengend, wie es eben ist, wenn man mit Regisseuren zusammenarbeitet, die sehr viel fordern. Der Spaß dabei stand dennoch immer im Vordergrund. Ich habe Sibyll Urbancic dann angeboten, dass ich gerne mitmachen würde, wenn sie wieder jemanden braucht. Zwei Jahre später war es dann auch so weit. Paulus Manker inszenierte *Die Dreigroschenoper* am Haus, in der man einen großen Chor brauchte. Da ich sofort danach das Vorsingen für *Orpheus in der Unterwelt* bestanden hatte, habe ich sogar mit einem richtigen Ensemblevertrag als „Sängerin mit Schauspielverpflichtung“ begonnen.

Aber eine musikalische Leitung haben Sie selbst nie gemacht?

Nein. Die musikalische Leitung war von Projekt zu Projekt verschieden, und manche Regisseure haben auch ihre eigenen Leiter mitgebracht. 1998 kam es aber zu dem großen *Sportstück* von Einar Schleef. Bei diesem Stück brauchte er sehr viele Mitwirkende, d.h. er wollte ursprünglich auch auf diesen großen Chor zurückgreifen, der damals noch am Haus war. Dazu hat er noch viele Schauspieler selbst mitgebracht. Er galt damals auch als Spezialist für chorisches Theatersprechen. Im Sportstück hat er auf den damaligen Chor mit 30 Leuten unter Peymann zurückgegriffen. Es war aber nicht nur Sprechtheater. Bei Schleef war alles drin: So wie Schauspieler auch singen mussten, mussten Sänger auch sprechen. Er hat da keine Unterschiede gemacht. Musikalisch hat er vieles gemischt: Bach, Mozart, Volkslieder, freie Improvisationen, Opern. Das Stück dauerte schon allein fünf Stunden in der Kurzfassung und sieben in der Langfassung! Viele vom Chor konnten mit dem Stück und der Arbeit mit Schleef nichts anfangen. Die Probenarbeit war ihnen zu mühsam oder sie hatten eben keinen Zugang zu seiner Arbeit, sodass wir im Laufe von den ersten zwei der sechs Probenmonate von 30 Sängern auf neun geschrumpft sind. Wir Verbliebenen wurden belächelt, dass wir so etwas machen, und es „würde sowieso ein riesiger Reifall“ werden. Ich kann mich noch an den Moment erinnern, als wir die Sportlerszene bei der Premiere gemacht haben. Sie dauerte eine dreiviertel Stunde lang, und wir haben wirklich gerackert in der sechsmonatigen Probenzeit. In dieser dreiviertel Stunde langen Szene gab es nicht nur chorisches Sprechen, sondern auch

eine Bewegungschoreographie. Am Schluss mussten wir wie tot umfallen und ich werde nie vergessen, wie die Leute getobt haben. Es war sicher drei Minuten lang ein tosender Applaus. Für uns war es ein riesiger Erfolg.

Schleef sollte danach gleich den *Wilden Sommer* von Goldoni machen. Er wollte dafür ursprünglich allerdings keinen musikalischen Leiter haben. Er hätte es am liebsten selbst gemacht, so wie er immer alles selbst gemacht hat (Bühnenbilder, Texte, etc.). Doch für die Musik für den *Wilden Sommer* benötigte er schon echte Spezialisten. Banchieri und Monteverdi sollten erklingen. Er brauchte also jemanden, der sich mit dieser Musik auskennt. Einer der fünf Sänger hat Wolfgang Sauseng vorgeschlagen, der auf diese Musik spezialisiert ist. Dieser hat das dann mit uns einstudiert und weiter mit dem gesamten Ensemble. Bei Schleef müssen wirklich alle singen. Wir fünf Sänger hatten neben den Madrigalen, bei denen man stimmtechnisch versiert sein musste, auch volkstümliche Lieder als Stimmungsmusik zu singen.

Das letzte Stück, das Schleef in Wien inszenierte, war *Der Golem in Bayreuth* von Lesch Schmidt, dem Bruder von Ulla Berkèwicz. Anton Gisler und Kurt Gold haben sich die Einstudierung geteilt und Jobst Liebrecht hat es dirigiert.

Unter Nikolaus Bachler wurde das gesamte Ensemble erstmal um ein Drittel reduziert. Viele junge Schauspieler und der gesamte Chor wurden nicht übernommen. Peymann wollte ursprünglich gar keinen Chor, aber das hat sich eben durch die vielen musikalischen Produktionen so ergeben. Zuerst war ich also einmal arbeitslos. Doch sehr bald hat man zehn Damen gesucht, die sowohl singen als auch tanzen können sollten. Es gab ein riesiges Casting für Karin Beier. So kam ich sofort wieder ans Haus. Wir zehn Damen wurden dann auch bei *Viridiana* [von Luis Buñuel] engagiert, mit gregorianischen Gesängen. Bei der Produktion von *Der Färber und sein Zwillingbruder* gab es einen kurzen Auftritt am Anfang bei einer Hochzeit. Wir sollten nicht schön klingen, sondern eher in einer Art „Schreigesang“ singen. Das musste ich mir auch zuerst einmal stimmlich suchen, damit ich keinen Stimmbandschaden bekäme.

Sie sind jetzt aber als Gesangslehrerin am Burgtheater angestellt. Wie kam es dazu?

Das war zu einem Zeitpunkt, als am Theater immer weniger gesungen wurde. Ein junger Kollege trat an mich mit der Bitte heran, ob ich ihm nicht das Singen beibringen könne, da er gerade in keiner Produktion sei. Er hat dies unter den Schauspielern dann weitererzählt. Daraufhin kam einmal dieser und einmal jene auf mich zu und fragten, ob ich ihnen auch Unterrichtsstunden geben könne. Wir schauten, wo ein Raum im Burgtheater frei war und haben dann privat zusammen gearbeitet. Einige Schauspieler waren zusammen schließlich maßgeblich daran beteiligt, meine Anstellung als Stimmbildnerin bei der Direktion durchzubringen.

Haben Sie davor schon Stimmbildung angeboten?

Nur wenn jemand etwas brauchte und zu mir gekommen ist. Es gab am Haus niemanden, der für Stimmbildung zuständig gewesen wäre. Nikolaus Bachler hat mich dann gefragt, ob ich nicht Stimmbildnerin am Haus werden wolle.

Als dann eine größere musikalische Produktion ans Haus kam, *Der Verschwender* [Spielzeit 2005/06], sollte die Originalmusik dazu erklingen. Elisabeth Attl hat dirigiert und ich war als Stimmtrainerin begleitend dabei. Die Schauspieler haben schließlich im kleinen Ensemble wirklich gut gesungen. Im September kam dann *Orlando* [von Virginia Woolf] im Vestibül heraus. Sylvia Haider hat Virginia Woolfs Text zusammengefasst und ich habe zeitgenössische Vertonungen von Shakespeare-Sonetten gesungen. Orlando war meine letzte Produktion, in der ich selbst gespielt habe, weil es klar wurde, dass ich nicht gleichzeitig auf der Bühne singen, andere Proben begleiten und obendrein mit einzelnen Kollegen arbeiten kann. Ich wollte mich ganz auf die Stimmbildung konzentrieren können.

Zu Ihrer Arbeit mit den Schauspielern: wie gehen Sie vor, wenn jemand zu Ihnen kommt und gerne Stimmbildung bei Ihnen erhalten möchte?

Da für mich der Körper als Instrument das Wichtigste ist, mache ich mir zuerst ein Bild davon, wie er oder sie überhaupt mit dem eigenen Körper, vor allem mit dem Atem umgeht: Kann ich hier auf etwas Vorhandenes aufbauen oder muss ich von vorne beginnen? Meiner Überzeugung nach ist eine vernünftige Stimme ohne eine „Atemtechnik“ nicht möglich, die ich gar nicht Technik nennen möchte, weil die richtige Art zu atmen die ursprünglichste ist, die zum Beispiel jedes Kleinkind instinktiv beherrscht. Mit ein paar simplen Übungen mache ich mir zuerst ein Bild davon, wie derjenige atmet, wohin er atmet usw. und wo ich ihn sozusagen „abholen“ muss. Wenn da sehr viel im Argen liegt, setze ich natürlich sofort dort an. Dann schaue ich mir die verschiedenen Stimmansätze an und versuche, sie in eine Balance zu bringen.

Wie finden Sie das heraus?

Das hört man. Das muss man funktionell hören.

Wie haben Sie das gelernt?

Sicherlich durch das sehr viele Hören von Sängern. Ich bin am Opernstehplatz groß geworden. Da kann man schon sehr viel lernen. Natürlich ist auch die Beschäftigung mit der eigenen Stimme wesentlich, weil man dadurch erst versteht, wie es sich anfühlt und auch anhört, was man gerade mit der eigenen Stimme macht. Ohne diese Kenntnis braucht man gar nicht erst anfangen, zu unterrichten, finde ich. Man muss sich die ganze Zeit darüber im Klaren sein, was der Betreffende vor einem gerade macht. Es darf einem nichts entgehen. Deswegen ist es auch eine sehr kräftezehrende Angelegenheit. Langes Unterrichten geht einfach an die Substanz, eben aufgrund dieser enormen Aufmerksamkeit, die man aufbringen muss. Nicht zu sehr die körperliche Anstrengung ist es, sondern die ganze Zeit wach zu bleiben, darauf zu achten, was derjenige macht und sofort einzugreifen, wenn er irgendetwas falsch macht. Weil das Falsche sich gerne einschleicht, und wenn man das Falsche zulässt, wird das Falsche geübt.

Manchmal kann ich allerdings nicht so anfangen wie üblich. Ein Schauspieler kam zum Beispiel ungefähr drei Wochen vor der Premiere zu mir. Er musste singen und war nach jeder Probe stockheiser und die ganze Zeit nur erkältet. Bei ihm hat sich herausgestellt, dass er trotz seiner Ausbildung zum Schauspieler wesentliche Dinge im Umgang mit der Stimme nicht physiologisch umsetzte. Er hat mit viel Atemdruck nach vorne gesprochen und den Kehlkopf mit der Hinterzunge nach unten gedrückt. Es war schwierig. Hier musste ich einen riesigen Umweg gehen, was ich nicht sehr gerne mache. Ich musste ihn so schnell wie möglich „fit“ für die Aufführung machen. Das hat mir schlaflose Nächte bereitet. Das sind die schwierigen Fälle, wo man wirklich schnell ein Ergebnis braucht und man die Arbeit eigentlich auch nicht so seriös aufbauen kann, wie man es vielleicht gerne möchte. Das mache ich jetzt im Nachhinein mit ihm.

Wie üben Sie dann mit den Schauspielern weiter?

Auch wenn wir Literatur singen, möchte ich zuvor immer ein „Einsingen“. Es kommt darauf an, wie weit jemand schon ist. Wenn ich noch etwas „nachjustieren“ muss sozusagen, üben wir entweder reine Stimmansätze oder mischen diese bereits. Oder ich fange mit sanften Einsummübungen an und gehe dann gleich in die Artikulation über. Das hängt sehr vom individuellen Ausbildungsgrad ab. Ich singe nicht mit jedem gleich ein.

Spielen Sie am Klavier die Übungen vor?

Nein. Aus dem einfachen Grund, da meine Aufmerksamkeit total gefordert ist. Auch beim Einsingen. Ich muss aber auch zugeben, dass ich nicht so gut Klavier spielen kann, um mich einfach hinzusetzen und

gleichzeitig die volle Aufmerksamkeit bei der Stimme des Schauspielers habe. Das ist der erste Grund, warum ich das nicht mag, und alle großen Stimmlehrer haben ihren eigenen Korrepetitor bei sich sitzen, wenn es um die musikalische Literatur geht, weil der Lehrer immer bei der Stimme bleiben muss.

Der zweite Grund nach meiner Überzeugung ist, dass ich durch „a capella Singen“ auch gleichzeitig das Gehör des Übenden damit schule. Ich gebe eine melodische Linie vor, sei es z.B. eine Dur-Tonleiter, dann geht es mit dieser in Halbtonschritten hinauf oder herunter. Der Schüler muss „Vorhören“ lernen, weil ich dann eben nur mehr den nächsten Halbton angebe. Das ist bereits Gehörbildung für den Schauspieler.

Das stellt für viele Schauspieler sicherlich auch „Neuland“ dar.

Ja, das denke ich auch. Damit habe ich aber auch sehr viele gute Erfahrungen gemacht bei Leuten, die wirklich zuerst kein „musikalisches Gehör“ hatten. Meistens aufgrund mangelnder Übung. Sie brauchen auf jeden Fall das innere Vorstellungsvermögen eines Tones, um die Kombination von Gehirn, Gehör und Stimme zu trainieren. Der Muskel wird angepasst an das, was gehört wird. Das Gehirn muss lernen, was die Muskeln ansteuern sollen. Das ist die beste Gehörbildung die es gibt, wie ich finde. A capella zu Singen ist einfach das Beste, auch im Chor. Wenn man in einem Chor singt und man wird immer nur mit dem Klavier begleitet, ist man niemals so gut, wie wenn man a capella probt.

Kommen die Schauspieler auch mit ihren Produktionsstücken zu Ihnen?

Ja.

Und wenn nicht?

Dann übe ich vornehmlich mit ihnen, was sie möchten.

Ist das dann meistens klassische oder populäre Literatur?

Interessanterweise wollen viele Schauspieler klassische Literatur singen. Das überrascht mich. Manche wollen sich aber auch für externe Produktionen vorbereiten.

Welches Stimmfach haben Sie selbst?

Ich bin Sopran.

Und wie viele Stunden am Tag verbringen Sie im Burgtheater mit dem Unterrichten?

Ich komme hier auf ca. 25 Stunden pro Woche und zusätzlich noch am Reinhardt-Seminar auf 15 Stunden Unterricht. Also insgesamt 40 Stunden pro Woche, was ziemlich viel ist.

Mit welchen Problemen sehen Sie sich vorrangig gegenüber den Schauspielern konfrontiert?

Ich sehe mich mit keinen Problemen seitens der Schauspieler konfrontiert, sondern eher manchmal von Seiten der musikalischen Leiter oder der Musikverantwortlichen. Bei ihnen ist oft wenig Kenntnis vorhanden, wie eine Stimme funktioniert. Viele Verantwortliche glauben, dass Schauspieler alles einfach so herstellen können, durch sogenanntes „Nachäffen“ jeden gewünschten Effekt erzielen können. Die Stimme aber folgt ihren eigenen Gesetzen und da habe ich leider oft die Erfahrung machen müssen, dass sehr „stimm-zerstörerisch“ gearbeitet wird. Das ist mein Hauptproblem.

Viele Schauspieler haben Probleme mit der Höhe bei Liedern, z.B. von Nestroy, und kämpfen mit der Tragweite der Stimme in einem so großen Haus wie der Burg. Wie erklären Sie sich das?

Die Höhe wird schlicht und einfach nicht ausgebildet. Es wird kein Augenmerk darauf gelegt, dass eine Stimme in beide Richtungen ausbaufähig ist. Ich muss nur den Zugang zu einer Höhe finden. Viele drücken mit der Stimme nur nach vorne. Da bekommt niemand eine Höhe. Ich auch nicht. Wenn ich aber

über den „Kopftön“ herangehe, kann ich bei jedem die Höhe ausbauen. Dann zeigt sich erst wirklich, wo die Stimme ihre ideale Lage hat und zu klingen beginnt.

Es gibt zum Beispiel einige, die eigentlich Soprane sind und ausschließlich in tiefer Lage singen, weil sie es für leichter halten. Das ist für die Stimme letztlich aber viel belastender. Man glaubt nur, dass es leichter und besser für die Stimme ist. Es ist viel belastender, wenn sie in einer Lage singen, in der die Stimme gar nicht hingehört. Diejenigen klingen damit dann auch nicht wirklich und können auch keine sonderlich große Lautstärke erzeugen. Damit sie aber trotzdem eine große Lautstärke erreichen, drücken sie dann auf die Stimme. Deswegen halte ich gar nichts davon, den Schauspielern zu sagen: „Ja, dann sing halt einfach unten.“ Es ist eben nicht einfacher, sondern auf Dauer viel anstrengender.

Haben viele Schauspieler mit dem Bühnenraum oder den Bühnenbildern zu kämpfen?

Die Frage ist doch: Wie „sende“ ich meine Stimme? Nutze ich die physikalischen Gegebenheiten, die klangverstärkend wirken oder nicht? Das betrifft jeden Raum. Ich kenne wenige Räume, die schlecht sind. Sie werden ja auch nach akustischen Gesetzmäßigkeiten gebaut. Wenn man aber „senden“ kann, es fokussieren kann, sprich wenn man es schafft, die richtigen Obertöne in die Stimme hineinzubekommen, dann hat man die Physik auf seiner Seite. Höhere Töne reichen weiter in den Raum hinein. Es kann natürlich sein, dass ein Bühnenbild dies erschwert.

Mit welchen Methoden arbeiten Sie bzw. wie ist Ihre Herangehensweise?

Ich versuche, dem Schauspieler oder dem Schüler den Klang, der für ihn meistens noch ungewohnt ist, über natürliche Vorbilder, Affekte und animalische Laute nahe zu bringen.

Zum Beispiel?

Wie klingt ein Ton, den ich entspannt singe? Beim Gähnen zum Beispiel habe ich das Gefühl, dass ich den Ton nicht heraus, sondern „hinein“ singe. Man hat das Gefühl, man „holt“ den Ton in sich hinein (*macht dies vor und gähnt*). In dieser Entspanntheit sollte man versuchen zu singen. Der Kehlkopf wird in dieser Position nicht belastet und geht nicht nach vorne. Die Italiener haben dafür einen Ausdruck gehabt: „Inhalare la voce“.

Das ist das eine. Das andere ist über imaginäre Bilder. Wir arbeiten hier mit ganz vielen Muskeln, zu denen wir keinen bewussten Zugang haben. Ich kann nicht zu jemandem sagen: „Spann‘ mal diesen Heber und diesen Senker an“, sondern wir müssen uns dies über Bilder erarbeiten. Wenn man sich auf diese Bilderwelt einlässt, kann es enorm helfen. Die innere Vorstellung eines neuen Bewegungsablaufes kann dazu führen, dass man muskulär tatsächlich diesen Bewegungsablauf lernt, der zuvor physisch nicht so einfach möglich gewesen wäre. Man kann sich also das Bild vorstellen und über das Bild funktioniert es. Man kommt genau dorthin, wo man hin will. Das ist beim Singen immer so gewesen.

Trennen Sie zwischen einer Sprechstimme und einer Singstimme?

Für mich ist es dasselbe. Beim Singen wird der Stimmapparat natürlich zur Gänze ausgenutzt. Hoffentlich. Man muss beim Singen mehr Legato-Bögen führen, in der Lautstärke muss man viel stärker variieren können, der Tonumfang ist größer etc. Man spricht nicht so hoch hinauf oder so tief wie beim Singen. Das ist beim Sprechen zwar alles etwas eingeschränkter, aber der Ansatz ist derselbe. Wenn wir jetzt von den [Stimm-]Ansätzen sprechen, hat man beim „normalen“ Sprechen auch die Ansätze dabei, je nachdem welcher emotionalen Stimmung man gerade nachgeht. Zum Beispiel, wenn man traurig oder auch verliebt ist und ausschließlich im „Kopftön“ spricht. Wenn man ärgerlich oder etwas lauter werden muss, weil mehr Leute im Raum sind, dann geht man automatisch mehr ins Mittelstimmenregister bzw. schaltet das Brustregister ganz bewusst dazu. Das macht man im alltäglichen Leben immer automatisch. Beim spontanen Zurufen auf der Straße zum Beispiel.

Bei der sprachlichen Gestaltung ist es allerdings etwas anderes als in der Musik, in der schon viel durch den Komponisten vorgegeben ist. Der Schauspieler muss sich diese erst selbst schaffen. Dafür hat der Schauspieler aber auch „jede Zeit der Welt“. Der Sänger hat dies nicht, weil er viel stärker in ein „Korsett“ gebunden ist. Es gibt eine vorgegebene rhythmische und harmonische Struktur. Der Sänger muss alles innerhalb des Zeitmaßes durchführen, welches ihm der Komponist vorgibt.

Konnten Sie die Erfahrung machen, dass sich Singübungen auch positiv auf das Sprechen auswirken?

Selbstverständlich, auf jeden Fall! Das wussten ja auch die früheren Schauspieler. Ich habe Schauspieler wie Peter Matić sich vor einer Vorstellung einsingen gehört. Heute glauben viele junge Schauspieler, sie müssten gar nichts mehr machen und gehen mit einer „kalten“ Stimme auf die Bühne. Keinem Tänzer würde das einfallen! Auch wir arbeiten mit Muskeln, egal ob beim Sprechen oder beim Singen. Muskeln haben nun einmal eine andere Reaktionsfähigkeit wenn sie aufgewärmt sind, anders als wenn sie kalt sind. Wenn man „kalt“ in die Probe geht, wird die Stimme nicht so perfekt ansprechen. Das Problem ist, dass man im Unterbewusstsein diesen schlechteren Stimmklang kultiviert. Die Schauspieler sind sich dessen oft nicht bewusst, wie viel da eigentlich im Unterbewusstsein abläuft und gespeichert wird.

Ich habe schon so oft erlebt, dass Kollegen zu mir kamen und sagten, dass es ihnen stimmlich so gut gegangen wäre wie zuvor nicht. „Natürlich! Wir haben uns ja auch vorher eingesungen“, antworte ich ihnen dann. Einige beginnen daraufhin tatsächlich, sich selbst vor Proben und Vorstellungen einzusingen und profitieren auch davon. Es ist einfach so: Wenn man mit einer kratzigen Stimme die Probe spricht, trainiert man das Kratzige in der Stimme. Das Gehirn lernt ständig mit und speichert alles, was man oft wiederholt.

Sie haben erwähnt, dass Sie jetzt am Max-Reinhardt-Seminar auch unterrichten. Wie ist es dort um die Stimmbildung bestellt?

Die Ausbildung am Reinhardt-Seminar ist vierjährig, dauert also acht Semester. Ich habe heuer mit dem Unterricht begonnen. Sieben Semester lang haben die Studenten einmal pro Woche Stimmbildung, für eine Dreiviertelstunde. Das ist nicht viel. Es ist zwar ein Pflichtfach, aber kein Hauptfach. Meiner Meinung nach sollte zum Studienbeginn mehr Stimmbildungsunterricht stattfinden.

Was würden Sie sich hinsichtlich des Singens im Schauspiel für die Zukunft wünschen?

Mein Wunsch wäre es, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass Schauspiel und Gesang ursprünglich sehr eng miteinander verwoben waren und beide Metiers nicht als so getrennt angesehen wurden, wie es heute der Fall ist. Die Schauspielausbildung sollte Singen nicht nur zum „Beiwerk“ machen, sondern darin eine wichtige Funktion erkennen, damit Schauspieler größere gesangliche Möglichkeiten bekommen und auch lernen, mit ihrer Stimme hygienisch umzugehen.

Anhang IV: Physikalische Grundlagen

IV.1 Schallwellen

Die menschliche Stimme ist ein physikalisches Phänomen, welches gemessen werden kann und sich wissenschaftlich beschreiben lässt. Dies erkannte bereits der deutsche Physiker Hermann von Helmholtz im Jahre 1863 und hielt seine Erkenntnisse in seinem Werk „Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“ fest. Darin legt er u.a. den Unterschied zwischen einem musikalischen Klang und Geräuschen fest.³⁷⁵

Ein Ton im physikalischen Sinne entspricht einer periodischen Sinusschwingung, wie sie zum Beispiel von einer Stimmgabel erzeugt werden kann. Der Ton einer Stimmgabel, auch harmonische Schwingung genannt, klingt für den Menschen weich und hohl. Er kommt in der Natur so gut wie nicht vor. Geräusche wie zum Beispiel das Rauschen der Blätter im Wind oder das Motorgeräusch eines Autos hingegen sind aperiodische, indifferente Schwingungen (Verwirbelungen). Töne entstehen dadurch, dass ein Körper sich mit einer bestimmten Wiederholungszahl und einem bestimmten Ausschlag in einem umgebenden Trägermedium (z. B. Luft oder Wasser) gleichmäßig hin und her bewegt, also schwingt. Durch die Bewegungen des Körpers wird die Luft um ihn ebenfalls in Bewegung gesetzt und abwechselnd zusammengestaucht und auseinandergedehnt:³⁷⁶

„Schallwellen sind dreidimensionale, elastische Wellen in Luft, Flüssigkeiten oder festen Körpern, die physikalisch durch die Druckverhältnisse im Medium, die Geschwindigkeit der bewegten Teilchen und die Amplitude der Teilchenauslenkung charakterisiert werden.“³⁷⁷

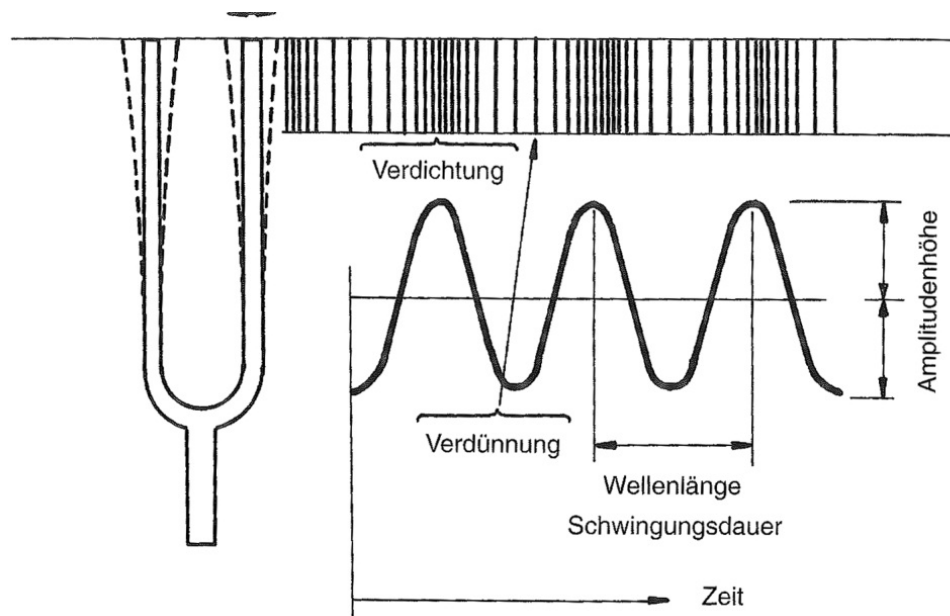


Abb. 8: Schallwellen, ausgehend von einer schwingenden Gabel. Charakteristische Größen.

³⁷⁵ Vgl. Habermann (2001), S. 72.

³⁷⁶ Vgl. Ebenda, S. 72ff.

³⁷⁷ Ebenda, S. 73.

Unsere Schallempfindung ist ein psycho-physisches Phänomen, das durch Druckunterschiede in der Luft entsteht. Diese Druckunterschiede erreichen das menschliche Ohr, welches die mechanischen/kinetischen Informationen über das Trommelfell und die Hörschnecke in elektrische Signale umwandelt und an das Gehirn weiterleitet. Schallwellen breiten sich in der Luft unter Normalbedingungen mit einer Geschwindigkeit von ca. 344 m/s aus, dabei lässt jedoch die Intensität der Wellen allmählich nach, da sie Energie an das umliegende System verlieren, d.h. sie verklingen. Es müssen mindestens 20 bis maximal 20000 dieser Druckunterschiede in einer Sekunde vollzogen werden, damit das menschliche Gehör sie noch wahrnehmen kann. Die Häufigkeit der periodischen Schwingungen innerhalb einer Sekunde wird in Hertz (Hz) gemessen, d.h. ein Ton mit der Frequenz von 1 Hertz benötigt eine Sekunde, um einen vollständigen Schwingungsvorgang durchzuführen. Eine Stimmgabel schwingt, einmal angestoßen, mit ihrer Eigenfrequenz (440 Hz). Die Höhe der Frequenz empfindet der Mensch als Tonhöhe, die Auslenkung der Schwingung (Amplitude) bezeichnet man als Schalldruck, gemessen in Pascal (Pa). Die subjektiv empfundene Lautstärke wird als logarithmische Skala in Dezibel (dB) angegeben:³⁷⁸

„Die Lautstärke eines Tones (psychoakustische Größe) hängt außer vom Schalldruckpegel noch von der Frequenz des Tones ab. Im Hauptsprachbereich zwischen 1000 Hz und 4000 Hz ist das Ohr am empfindlichsten. In den höheren und tieferen Frequenzen ist ein höherer Schalldruckpegel zur Erzielung des gleichen Höreindrucks erforderlich. Eine Erhöhung des Schalldruckpegels um etwa 10 dB entspricht einer Verdoppelung der Lautstärke.“³⁷⁹

Klänge setzen sich aus mehreren harmonischen Schwingungen in komplexen ganzzahligen Verhältnissen zusammen. Dabei kann ein Ton den sogenannten Grundton oder auch ersten Teilton (Partialton) bilden, die darauf folgenden Teiltöne bezeichnet man als Obertöne. Der Grundton definiert die empfundene Tonhöhe. Einen Klang kann man mit Hilfe einer Fourier-Analyse in seine verschiedenen Teiltöne aufteilen und erhält so ein Spektrum von verschiedenen Sinusschwingungen und Geräuschanteilen. Die wahrgenommene „Klangfarbe“ gestaltet sich je nach Intensität und Anzahl der Obertöne sowie dem Verhältnis der Geräuschanteile im Klangspektrum.

Zu viele oder zu intensive Obertöne treten untereinander in musikalische Dissonanzen (z.B. der siebte mit dem neunten Teilton): Der Klang wird als unangenehm wahrgenommen. Zu wenige oder zu schwache Obertöne jedoch lassen den Klang matt und glanzlos erscheinen.³⁸⁰

³⁷⁸ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 28–33.

³⁷⁹ Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 44.

³⁸⁰ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 35f.

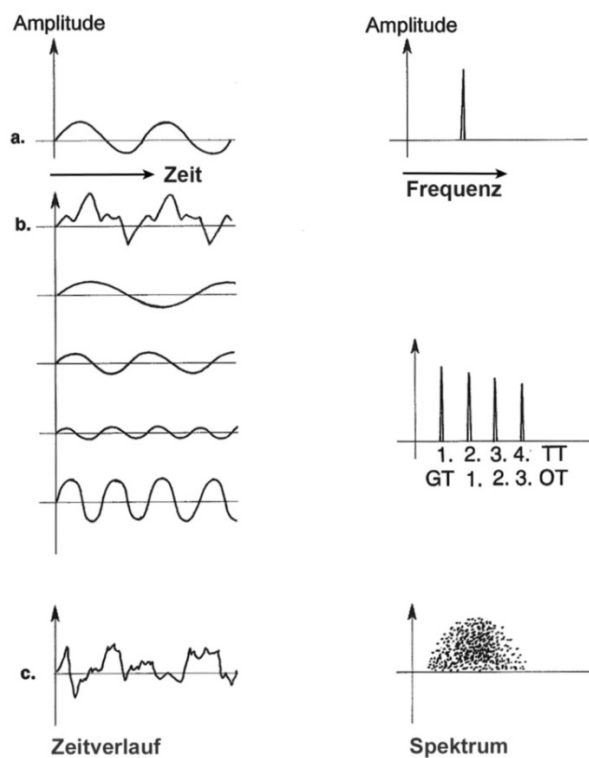


Abb. 9: Schallformen in der Zeit und Spektraldarstellung. a. Ton (Sinusschwingung), b. Klang mit Zerlegung in Sinusschwingung (TT: Teilton, GT: Grundton, OT: Oberton), c. Geräusch

IV.2 Formanten

Formanten bezeichnen den Teil des Klangspektrums, der eine besonders hohe Intensität und Dichte an Teiltönen besitzt. Bei den Sprachlauten (Vokale und Konsonanten) zeigt sich in der Klangspektralanalyse (Sonagramm), dass nicht alle Teiltöne vorhanden sind und sich einige wiederum in bestimmten Bereichen durch Lautstärke oder Ballung besonders hervorheben. Diese Bereiche der Energiekonzentration werden Formanten genannt und haben entscheidenden Einfluss auf Klangfarbe und Charakter des Lautes. Damit der Mensch bestimmte Lautäußerungen wie zum Beispiel den Vokal /a/ überhaupt als /a/ wahrnehmen kann, müssen die Frequenzbereiche der spezifischen Formanten für diesen Vokal im Klangspektrum entsprechend stark vertreten sein. Dies gilt auch für alle anderen Vokale und in gewisser Weise auch für Konsonanten. Man unterscheidet vornehmlich zwischen dem Haupt- und den Nebenformanten. Die ersten beiden Formanten sind maßgeblich für das Verstehen bzw. Erkennen der Laute verantwortlich.³⁸¹

³⁸¹ Vgl. Habermann (2001), S. 76f.

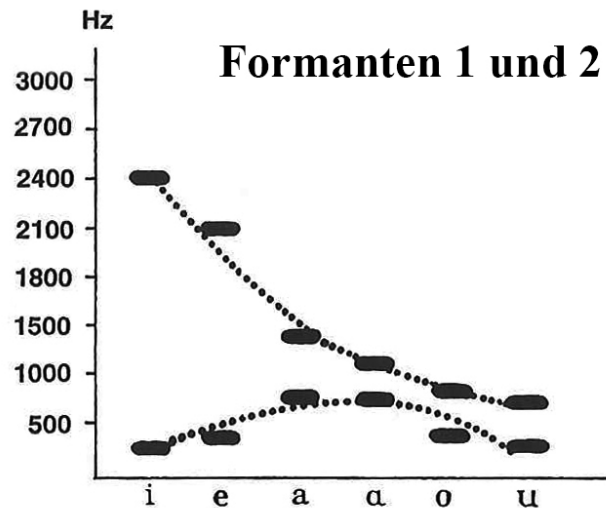


Abb. 10: 1. und 2. Formant der Vokale

Ein zuvor beschriebener Vokal /a/ hat zum Beispiel immer die ersten beiden Formanten im Bereich von 800–1200 Hz (je nach Stimmlage und Tonhöhe). Besitzt er diese nicht, so ist es uns nicht möglich, den Vokal als /a/ zu erkennen bzw. zu hören. Der Klang wird heller, wenn Teiltöne im oberen Formantbereich verstärkt werden und dunkler, wenn Teiltöne im unteren Bereich verstärkt werden.³⁸²

Der „Näselformant“ bezeichnet eine besondere Teiltonverstärkung im Bereich von ca. 2000 Hz und klingt für den Hörer besonders „sinnlich“:

„Er findet sich vornehmlich bei Affekten, die mit Sinnesreizen des Tastens und Geschmacks verknüpft sind. So findet sich ein gehäuftes Vorkommen nasalierter Vokale und Halbkonsonanten (ng) und des Näselsklangs ganz allgemein beim Lachen von Männern und Frauen, wenn diesem eine sexuell betonte oder frivole Tendenz zugrunde liegt.“³⁸³

Besonders geschulte Sänger und Sprecher zeigen in ihren Klangspektren zusätzlich noch einen erhöhten Energieanteil im Bereich von 2800 bis 3500 Hz: Der „Sängerformant“. Das Vorhandensein des Sängerformanten ist für die Tragfähigkeit der Stimme, beispielsweise über einen Orchesterklang hinweg, verantwortlich (siehe Kapitel 7.5 Tragfähigkeit und Lautstärke).

IV.3 Resonanz

Wenn ein schwingungsfähiger Körper aufgrund seiner Eigenfrequenz die Schwingungen einer Schallquelle übernimmt und dadurch selbst zum Mitschwingen angeregt wird, spricht man von freier Resonanz. Aufgrund der Resonanzwirkung wird die Amplitude und somit auch die Schallstärke des Tones bzw. der Frequenz verstärkt und erscheint dadurch lauter.

³⁸² Vgl. Ebenda, S. 77.

³⁸³ Ebenda, S. 82.

„Alle luftgefüllten Hohlräume können auf diese Weise als Resonatoren wirken. Die Eigenfrequenz der Resonatoren hängt von ihrem Volumen und von ihrer Öffnung ab, bei röhrenförmigen Gebilden auch von ihrer Länge: je größer das Volumen, je kleiner die Öffnung und größer die Länge, desto tiefer die Resonanzfrequenz.“³⁸⁴

Diese Eigenschaften sind maßgeblich zur Realisierung von Vokalen und klingenden Konsonanten im Ansatzrohr verantwortlich. Die luftgefüllten Räume des Menschen oberhalb der Glottis (Ansatzrohr oder Ansatzräume genannt) dienen als freie Resonatoren³⁸⁵, welche dank ihres hohen Verformungsgrades eine immense Bandbreite an Frequenzen zur Verstärkung abdecken. Der längliche Raum, der sich über der Stimmritze bis hin zur Mundöffnung erstreckt, kann man mit einem luftgefüllten Rohr vergleichen. Die weiche und feuchte Wandung der Ansatzräume bewirkt aufgrund der erzwungenen Resonanz zwar ein schnelleres Abklingen der Schallwellen, ermöglicht es jedoch auch, weitere Frequenzbereiche abzudecken bzw. zu verstärken.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass aufgrund von Resonanzwirkungen bestimmte Frequenzbereiche in den Ansatzräumen verstärkt werden können, während andere wiederum abgeschwächt werden. Auf diese physikalischen Eigenschaften wird bei der Klangbildung in den Ansatzräumen noch einmal eingegangen.

IV.4 Raumwirkungen

Der Raum, in dem ein Sprecher oder Sänger auftritt, ist von wesentlicher Bedeutung für die Eigenwahrnehmung der Stimme des Sprechers oder Sängers. Die Wände, Decken und Böden von Räumen reflektieren den Schall in einer Weise, die für das Sprechen vorteilhaft sein kann, für das Singen wiederum nachteilig. In beiden Lautäußerungen wirken sich eine hohe Nachhallzeit und eine starke Hallwirkung negativ auf das Hörerlebnis aus, da sich die reflektierten Frequenzen mit denen des Primärschalls überlagern. Man geht davon aus, dass Schallwellen von Personen, Gegenständen und anderen Begrenzungen absorbiert werden, da ansonsten die Schallwellen und somit auch die Schallintensität sich ins Unendliche aufschaukeln würden. Dies wird u.a. verhindert durch den Absorptionsgrad eines Raumes, d.h. dessen Fähigkeit, einen Teil oder die ganze Energie, die auf ihn trifft, aufzunehmen. Ist der Absorptionsgrad eines Raumes zu hoch bzw. ist dieser zu stark gedämmt, können kaum Reflexionen auftreten. Man versteht den Sprecher zwar klar und deutlich, seine Stimme klingt jedoch leise und dumpf. Bei einem unzureichend gedämmten Raum können die Nachhallzeiten bei einem Konzert oder im Theater empfindlich stören, da die Musik und der Stimmschall mit den reflektierten Harmonien in Konflikt geraten.

Die Folge sind Dissonanzen und Unverständlichkeit beim Zuhörer. Man unterscheidet zwischen nützlichem Schall und schädlichem Schall. Alle Reflexionen des direkten Schalls, die innerhalb von 50 Millisekunden das Ohr erreichen, können die Schallwirkung vergrößern und nützen somit der „Tragfähigkeit“ der Stimme oder des Instrumentes. Größere Nachhallzeiten wirken sich dagegen negativ auf das Klangerlebnis aus. Die Fähigkeit, den reflektierten Schall so zu streuen, dass er gleichmäßig auf das Ohr des Zuhörers trifft, nennt man Diffusität. Eine reich verzierte Kirche mit Skulpturen und

³⁸⁴ Seidner/ Wendler (2010), S. 36.

³⁸⁵ Entsprechen Schallwellen der Frequenz des Eigentones eines Resonators, wird dieser zum Schwingen angeregt und verstärkt die Schallwellen. Im Gegensatz dazu wird bei erzwungener Resonanz ein Körper aktiv zum Mitschwingen angeregt. Dies geschieht beispielsweise, wenn man eine schwingende Stimmgabel auf eine Tischplatte stellt. Vgl. Habermann (2001), S. 80f.

rechteckigem Grundriss oder ein barocker Saal zerstreuen die Schallwellen beispielsweise besser als unsere heutigen, eher schlicht gehaltenen, geometrischen Räume.³⁸⁶

Der Begriff Impedanz bezeichnet alle Widerstandskräfte, die sich der Ausbreitung von Wellen (hier: Schallwellen) entgegenstellen. Die Wirkung der Impedanz eines Raumes auf den Sänger und Sprecher darf nicht unterschätzt werden, da sie auf die Ansatzräume und die Bewegungen der Stimmlippen einwirken. Das subjektive Klangempfinden des Vortragenden kann durch Erhöhung der Impedanz verbessert werden und erlaubt dem Sprecher bzw. Sänger eine bessere Einschätzung und Ausnutzung seiner Klangwirkung.³⁸⁷

Abschließend sei hier noch auf die Besonderheiten der Schallausbreitung der menschlichen Stimmquelle verwiesen. Um den Sprecher oder Sänger herum breiten sich sehr komplizierte Schallwellen aus, die untereinander wiederum interferieren und u.U. zu Störungen beim Hörerlebnis des Publikums führen können. Beispielsweise kann es zu unterschiedlichen Frequenzempfindungen beim Zuhörer kommen, wenn ein Sänger oder Sprecher auf der Bühne über Lautsprecher verstärkt wird und dieser sich dabei vom Zuhörer entfernt oder annähert. Allgemein ist die direkte Zuwendung zum Publikum am besten geeignet, wenn besonderer Wert auf die Verständlichkeit gelegt werden soll.³⁸⁸

³⁸⁶ Vgl. Habermann (2001), S. 136ff.

³⁸⁷ Vgl. Übungen zur Impedanzwirkung und der subjektiven Empfindung der „Maske“. In: Aderhold (1998), S. 297ff.

³⁸⁸ Vgl. Wendler/ Seinder (1987), S. 40f.

Anhang V: Anatomie und Physiologie der Stimme

Für die Stimme des Menschen sind drei physiologische Aspekte von Bedeutung:

1. Atmung und Haltung
2. Stimmgebung
3. Klangbildung und Artikulation

Gesteuert und kontrolliert werden diese Vorgänge vom zentralen und peripheren Nervensystem mittels kinästhetischer Mechanorezeptoren und audio-phonetischer Kontrolle.³⁸⁹ Atmung und Haltung des Schauspielers bilden die Basis für jeglichen ökonomischen Gebrauch der Stimme. Der Kehlkopf, der in einem muskulären Einhängemechanismus stabilisiert wird, dient zur Stimmgebung durch die Schwingungen der Stimmlippen (Phonation). Die Lautbildung der einzelnen Vokale und Konsonanten erfolgt durch die Sprechwerkzeuge sowie die verschiedenen Artikulationszonen im Ansatzrohr bzw. den Ansatzräumen. Auch wenn einzelne Körperbereiche und muskuläre Funktionen für sich näher erörtert werden, darf man nicht außer Acht lassen, dass nur in einem wechselseitigen und funktionellen Zusammenspiel aller Komponenten der Schlüssel für eine nachhaltig gesunde und belastbare Stimme für jeden Sänger oder Schauspieler liegt.³⁹⁰

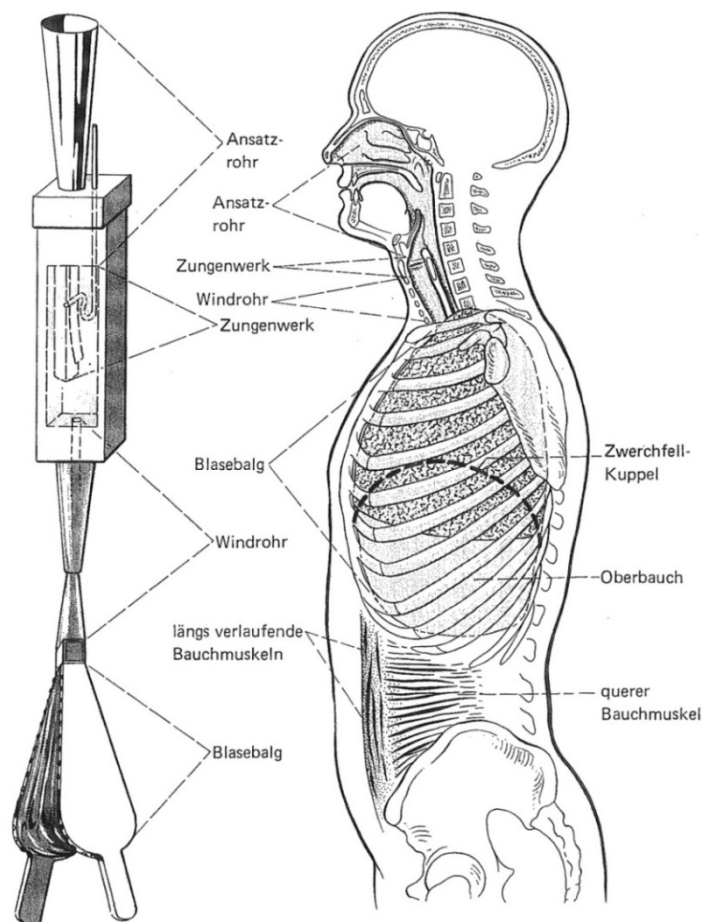


Abb. 11: Bau d. menschlichen Stimmapparates im Vergleich zur Zungenpfeife der Orgel (nach Barth)

³⁸⁹ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 136f.

³⁹⁰ Vgl. Eckardt, Friedrich (1999, S. 26f.

V.1 Atmung

Die Atmung (Respiration) dient dem Körper in ihrer primären Funktion zur Aufnahme von Sauerstoff aus der Luft sowie zur Abgabe von schädlichem Kohlendioxid. Über die oberen Luftwege (Nase, Mund und Rachen) gelangt die Luft vorbei am Kehlkopf und den Bronchien über die Luftröhre (Trachea) in die Lunge. Dabei ist das Einatmen über die Nase aus verschiedenen Gründen (z. B. das Erwärmen und Befeuchten der Luft, welches ein Austrocknen der Schleimhäute verhindert oder die Schutzfunktion des Riechens vor giftigen Stoffen etc.) vorzuziehen.³⁹¹ Die im Brustkorb paarig angeordneten Lungenflügel bestehen aus Lungenbläschen (Alveolen), die den Gasaustausch mit dem Blutkreislauf des Menschen ermöglichen. Die Lunge selbst ist nicht fähig, sich selbstständig zu belüften. Ihre Form muss sich daher an die Bewegungen der Brusthöhle bzw. des Rumpfes anpassen, welcher über das Brustfell mit dem Rippenfell und den Lungenflügeln verbunden ist. Der knöcherne Brustkorb wird von paarigen Rippenknochen gebildet, die an der Wirbelsäule entspringen und welche sich nach vorne hin über ein Knorpelgeflecht mit dem Brustbein verbinden. Die Rippen sind über ein Gelenk mit den Brustwirbeln verbunden und können mit Hilfe der Zwischenrippenmuskulatur ihre Position in einem gewissen Ausmaß verändern. Die äußeren Zwischenrippenmuskeln tragen zur Weitung des Brustraumes bei, vergrößern bei Kontraktion den Brustumfang und unterstützen somit den Einatmungsvorgang. Die inneren Zwischenrippenmuskeln wiederum verkleinern bei Kontraktion den Brustraum und helfen der Ausatmung.³⁹²

Das Zwerchfell (Diaphragma), eine querliegende Muskel-Sehnen-Platte, welche den Brustraum vom Bauchraum trennt und sich kuppelartig in die Brusthöhle nach oben hin wölbt, ist der wichtigste Atemmuskel und dient ausschließlich zur Einatmung. Es entspringt an mehreren Stellen, welche nach der Anordnung der Muskelfasern in einen Brust-, Rippen- und Lendenteil unterschieden werden können, wobei an den unteren Rippen die größten Muskelpaare befestigt sind.

V.2 Die kombinierte Zwerchfellflankenatmung

Sie bezeichnet eine Atembewegung, die eine Mischung aus verschiedenen Körperbereichen und Muskelgebieten ausmacht. Hierbei werden vornehmlich zwei Atemformen unterschieden, da dort die größten Atembewegungen sichtbar werden: Zum einen die Zwerchfell-, zum anderen die Brustatmung. Bei der Zwerchfellatmung (auch Bauch- bzw. Abdominalatmung genannt) kontrahieren sich die Muskelstränge des Zwerchfells zur Mitte hin und bewirken eine Abflachung bzw. Senkung des Zwerchfells und gleichzeitig eine Erweiterung des Brustraumes nach unten hin.³⁹³ Da das Zwerchfell u.a. mit dem unteren Brustkorb verwachsen ist, weitet sich beim Einatmen der untere Brustkorb zur Breite hin. Die Senkung des Zwerchfells übt einen Druck auf die unteren Organe des Bauchraumes aus. Der Bauchraum gibt diesem Druck zu allen Seiten hin nach: nach vorne durch die Wölbung des Bauchraumes, zu den Flanken hin und wie bereits erwähnt auch nach unten Richtung Beckenboden. Die Muskeln in diesen Regionen treten als sogenannte Hilfsmuskeln der Bewegung des Zwerchfells bei und unterstützen den Einatmungsvorgang. Die Beckenbodenmuskulatur erfährt bei der Einatmung den größten Druck durch die Organe im Bauchraum und muss der nach unten gerichteten Kraft des Zwerchfells

³⁹¹ Vgl. Ebenda, S. 52f.

³⁹² Vgl. Scheufele-Osenberg, Margot (1998), S. 40-45.

³⁹³ Vgl. Fiukowski, Heinz (2004), 6f.

entgegnetreten. Daher ist eine kräftige Beckenbodenmuskulatur für jeden Sänger, Schauspieler und Instrumentalisten von großer Bedeutung.³⁹⁴

Zusätzlich zur Senkung des Zwerchfells bei der Einatmung kontrahieren sich fast zeitgleich die äußeren Zwischenrippenmuskeln und weiten dadurch den Brustkorb lateral (zu den Seiten hin) sowie sagittal (nach vorne und hinten).³⁹⁵ Das Heben der Rippen geht mit einer Streckung der Brustwirbelsäule einher: Das Brustbein richtet sich auf. Diese physiologische Form der Atembewegung wird „Brust- oder Rippenatmung“ genannt. Aufgrund der Erweiterung des Brustraumes und des Tiefertretens des Zwerchfells dehnen sich die Lungen aus und bewirken einen Druckabfall der in den Lungen befindlichen Luft in Relation zum atmosphärischen Außendruck. Der Unterdruck lässt so lange Luft, welche zu den Alveolen gelangt, nachströmen, bis der Druckausgleich stattgefunden hat.

Nach einer Atempause erfolgt durch den gestiegenen Kohlenstoffdioxidgehalt im Blut automatisch die Ausatmung. Beide Vorgänge, Inspiration und Expiration, werden über das Atemzentrum im Gehirn gesteuert und verlaufen zumeist unbewusst, können aber durch willentliche Beeinflussung trainiert werden (vgl. Kapitel 7.1 Der Stützvorgang: „Appoggiare la voce“). Bei der Ausatmung erschlaffen das Zwerchfell und die Zwischenrippenmuskeln, sie kehren in ihre Ruhelage bzw. Expirationslage zurück. Der Brustkorb sinkt aufgrund der Schwerkraft wieder nach unten und verkleinert sich. Die Lunge wird durch den Druck, den das Zwerchfell und der Brustkorb auf sie ausüben zusammengedrückt und das Lungenvolumen verkleinert sich wieder. Die verbrauchte Luft tritt infolge des gestiegenen Drucks innerhalb der Lungen über die Atemwege aus dem Körper aus. Die Ausatmung bei normaler Atmung ohne Belastung (Ruheatmung) verläuft nahezu passiv. Durch die Zwerchfellaktivität wird ca. zwei Drittel des Atemvolumens bewegt, durch die Brustatmung etwa ein Drittel. Beide Atmungsprozesse verlaufen selten isoliert und je nach Art der Belastung sowie der Unterwerfung durch willentliche bzw. reflektorische Prozesse überwiegt die eine oder andere Form der Atmung.

Die dadurch bewegte Luft entspricht bei einem Erwachsenen ca. einem Volumen von 500 ml. Durch verstärkte Ein- oder Ausatmung mit Hilfe der Atemhilfsmuskulatur können zusätzlich 1500–2500 ml Luftvolumen bewegt werden. Es bleibt ein Restvolumen (Residualvolumen) von ca. 1200 ml in der Lunge zurück, ohne welches die Lunge kollabieren würde. Die Summe dieser Volumina wird als Totalkapazität bezeichnet und entspricht bei einem Erwachsenen je nach Konstitution in etwa fünf bis sechs Liter. Eine hohe Kapazität an Luftvolumen zu besitzen, kann für den Sänger bei langen Partien oder Koloraturen zwar hilfreich sein, die Qualität des Klanges wird davon jedoch nicht beeinflusst. Hier kommt es vielmehr auf eine gute Stimmtechnik, d. h. wie effizient der Atem in Klang umgesetzt wird, an.³⁹⁶ Zusammengefasst stellt die eben beschriebene Atemform in Verbindung mit einer physiologisch korrekten Haltung die günstigste Voraussetzung für eine leistungsfähige Stimme dar.³⁹⁷

³⁹⁴ Vgl. Scheufele-Osenberg (1998), S. 32-39.

³⁹⁵ Vgl. Wendler/ Seidner, Wolfram (1987): Lehrbuch der Phoniatrie. 2., überarb. Aufl. Leipzig: Thieme, S. 49.

³⁹⁶ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 52-55.

³⁹⁷ Vgl. Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 31.

V.3 Haltung

„Am Atmungsvorgang ist der ganze Körper beteiligt. Physiologisches Atmen ist von der normalen und richtigen Tätigkeit des gesamten Atemapparates abhängig.“³⁹⁸ Dies wird nur durch eine korrekte Haltung ermöglicht, die grundsätzlich eine weitgehende Abflachung der Wirbelsäulenkrümmung bedeutet. Eine Aufrichtung der Wirbelsäule vom Kreuzbein bis in die Halswirbel bietet die günstigste Voraussetzung für jede Ruhe- und Leistungsatmung.³⁹⁹ Für die Normalhaltung sind die Brustwirbel sowie die Lendenwirbel von großer Bedeutung. Die Aufrichtung der Brustwirbelsäule bewirkt eine Hebung der Rippen sowie des Brustbeines. Dadurch wird „Raum“ für die Lungen geschaffen. Der Schultergürtel trägt sich durch seine eigene Haltungsstruktur und Haltemuskulatur, er sollte nicht aktiv bei der Atmung beteiligt sein.⁴⁰⁰

Die Streckung der Lendensäulenwirbel bzw. das Aufrichten des Kreuzbeins durch die Rückenmuskeln und das damit einhergehende Kippen des Beckens in horizontaler Richtung gewährleistet eine optimale Druckverteilung der Atembewegung auf die Kleinbeckenorgane und den Beckenboden. Allerdings gibt es viele Abweichungen von der Haltungsnorm, welche dem entgegen wirken können, wie die unten stehende Grafik verdeutlichen soll.

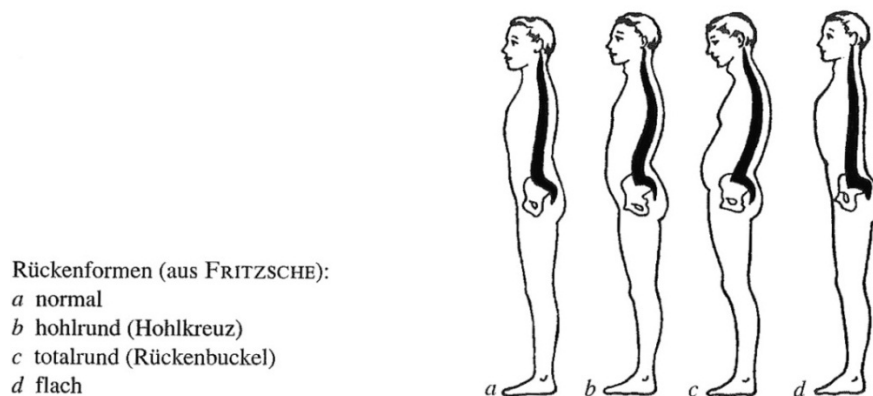


Abb. 12: Haltungsformen

Die Bandbreite der Haltungsformen kann von einer entspannten Ruhehaltung, die sich z.B. bei einer gemütlichen Unterhaltung einstellt, bis hin zur maximalen Aufrichtung des gesamten Körpers reichen, welche gleichzeitig einer besonderen Leistungs- und Arbeitshaltung entspricht: „Je ausgeprägter die stimmliche Leistung, umso ausgeprägter die Aufrichtung.“⁴⁰¹ Von einem starren Verharren in der maximalen Aufrichtung wird jedoch abgeraten:

„Wir müssen haltungsmäßig flexibel im Sinne von elastisch und anpassungsfähig sein. [...] Anzustreben ist eine gelöste, von Verkrampfungen und Fehlspannungen freie Haltung mit gesunder Normalspannung und jener Flexibilität, die das Einnehmen unterschiedlicher, physiologischer Arbeitshaltungen ermöglicht.“⁴⁰²

³⁹⁸ Fiukowski (2004), S. 9.

³⁹⁹ Vgl. Scheufele-Osenberg (1998), S. 38.

⁴⁰⁰ Bei der pathologischen Form der „Hochatmung“ (kosto-klavikuläre Atmung) ist beispielsweise zu beobachten, dass die Atemhilfsmuskeln des Schultergürtels, des Schlüsselbeines und der Rippen das Volumen des Brustkorbes aktiv durch Heben und Senken vergrößern bzw. verkleinern. Vgl. Friedrich/Friedrich et al. (2000), S. 31.

⁴⁰¹ Fiukowski (2004), S. 10.

⁴⁰² Ebenda, S.10f.

Die körperlichen Voraussetzungen müssen für einen ökonomischen Gebrauch der Stimme an die stimmlichen Leistungen angepasst sein. So ist ein hoher Forteton nur schwer in gebeugter Haltung zu singen. Die Anforderungen des Publikums nach einer realistischen Darstellungsweise an Sänger und Schauspieler gehen allerdings oftmals nicht mit einer optimalen Sängerhaltung einher.⁴⁰³ Daher ist es umso wichtiger, dass der Darsteller auf der Bühne über eine fundierte Kenntnis der jeweiligen Funktionen und Auswirkungen der muskulären Zusammenhänge verfügt, die mit der Körperhaltung einhergehen und diese über bewusstes Üben festigt. Ein ständiges kontrolliertes Abgleichen der zu erbringenden stimmlichen bzw. klanglichen Leistung mit dem eigenen Körper kann irreversiblen Stimmschäden vorbeugen, die unter Umständen das Ende einer Bühnenkarriere bedeuten können.

V.4 Stimmatmung

Neben der Primärfunktion des Gasaustausches und somit der Erhaltung des vitalen Systems dient die Atmung zusätzlich der Erzeugung des Luftstromes, welcher die Stimmlippen zum Schwingen bringt (Sekundärfunktion). Der Erzeugung der Stimmatmung (Phonationsatmung) liegt vorwiegend ein Mitteilungsbedürfnis zugrunde, dies wird mehr oder weniger willentlich vom zentralen Nervensystem gesteuert. Dabei reicht das Funktionsspektrum der Stimme vom einfachen Reihenzählen oder einem partnerbezogenen Gespräch bis hin zum Wutausbruch des Theaterschauspielers oder dem Vortrag einer Arie. Da die Phonationsatmung expiratorisch gebildet wird, ist die Ausatmung im Gegensatz zur Ruheatmung ein aktiverer Vorgang. Zusätzlich lassen sich noch weitere Unterscheidungsmerkmale erkennen:

- Verkürzte und vertiefte Einatmung.
- Verlängerte Ausatmungsdauer: Beim Sprechen ca. 1 : 8, beim Singen sogar bis zu einem Verhältnis von 1 : 50 (im Vergleich dazu liegt bei der Ruheatmung nur ein Verhältnis von ca. 1 : 1,2–1,9 vor).⁴⁰⁴
- Die Ausatmung verläuft je nach Sinneinheit oder Satzlänge länger oder kürzer. Der Ausatemstrom ist ebenfalls unausgeglichener als bei der Ruheatmung und kann sogar ganz pausieren.⁴⁰⁵

Für die Tonerzeugung im Kehlkopf ist der Luftdruck unmittelbar unter den Stimmlippen (auch subglottaler bzw. subglottischer Druck genannt) von maßgeblicher Bedeutung. Dieser muss je nach stimmlicher Leistung immer wieder kontrolliert und feinreguliert werden. Daraus resultieren die oben genannten Unterschiede zur Ruheatmung. Der richtige subglottische Druck und die angemessene Kehlkopfeinstellung bzw. Stimmlippenspannung ermöglichen zusammen eine optimale Umsetzung des Luftstromes in den jeweiligen Primärschall. Ebenfalls von Bedeutung ist die Art des Stimmesatzes, das Stimmregister und ob der Vokal geflüstert, gesprochen oder gesungen und in welcher Lautverbindung er gebildet wird.⁴⁰⁶

⁴⁰³ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 58.

⁴⁰⁴ Vgl. Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 33.

⁴⁰⁵ Vgl. Habermann (2001), S. 19.

⁴⁰⁶ Vgl. Ebenda, S. 27.

„Bei gleicher Stimmstärke und gleicher Tonhöhe hängt das ausgeatmete Luftvolumen vom Verhalten der Stimmlippen ab, ihrer Spannung, Form und Länge, von der Form des Ansatzrohres und vor allem vom gesungenen Vokal. Bei geübten Künstlern nimmt zur Höhe zu der Luftverbrauch ab.“⁴⁰⁷

Unter dem Begriff „Stimmtechnik“ oder „Atemtechnik“ werden oftmals verschiedene Aspekte subsummiert. Es lässt sich jedoch die übergreifende Lehrmeinung feststellen, dass Atemübungen, die nicht mit einer phonischen Leistung einhergehen, weitgehend abgelehnt werden, da sie für eine ausgewogene Stimmbildung zu einseitig angesetzt sind:

„Die Stimmatmung unterscheidet sich dadurch von Atemübungen in Ruhe, daß sie die Funktionsbereiche Stimmgebung, Klangbildung und Steuerung durch das Zentralnervensystem einbezieht. Schon während der Einatmung erfolgt eine Vorbereitung der Singleistung, und Faktoren wie Kehlkopfspannung, Kehlkopfstellung, Formung der Ansatzräume durch Gaumensegelstellung, Zungenlage, Mund- und Lippenöffnung, aber auch Vorstellung von Tonhöhe, Stimmstärke, Melodieverlauf sowie künstlerischem Ausdruck werden berücksichtigt.“⁴⁰⁸

Es können zusätzlich Unterschiede bei der Umsetzung des Atemstromes in Klang entstehen, z.B. durch Alter, Konstitution, psychische Verfassung und Stimmtechnik des Sprechers oder Sängers. Die oben beschriebenen Funktionen und Einstellungen der Gesangsorgane bedingen, ergänzen und unterstützen sich im willentlich gesteuerten Phonationsprozess gegenseitig.

V.5 Der Kehlkopf

Im Kehlkopf (Larynx) wird der Luftstrom an den Stimmlippen vorbei geführt und bildet somit das strukturelle Rahmengefüge, welches für die Tonerzeugung der Stimme verantwortlich ist. Er besteht aus Knorpeln, Muskeln, Sehnen und Bändern sowie Gelenken, die ihm die nötige Flexibilität und zugleich Halt geben. Oben auf der Luftröhre „aufgesetzt“, bildet der Ringknorpel (Cricoid)⁴⁰⁹ das Fundament des Kehlkopfes und ist dorsal über zwei Gelenke mit dem Schildknorpel (Thyroid) verbunden. Dadurch sind beide Knorpel zueinander beweglich (Kippbewegung). Auf den oberen Gelenkflächen des Ringknorpels sitzen die beiden pyramidenförmigen Stellknorpel (Aryknorpel) auf. Sie sind sehr beweglich und können sich horizontal sowohl zueinander oder voneinander weg bewegen, sich zueinander hin oder weg drehen sowie nach vorne oder hinten neigen. Ihre vorderen Fortsätze sind mit den Stimmlippen verwachsen (Stimmfortsatz), ihre oberen Spitzen ziehen sich hakenförmig nach hinten zum Rücken hin und sind mit verschiedenen Muskeln verbunden (Muskelfortsatz).

Der spitz nach vorne zulaufende Schildknorpel ist der größte Kehlkopfknorpel und umgibt schützend die beiden Stellknorpel sowie die inneren Stimmlippen. Er besteht aus zwei Platten, die vorne zusammen gewachsen sind. Beim Mann laufen diese oben keilförmig zusammen (Adamsapfel), bei Frauen hingegen flacher. Der Schildknorpel ist an seinem unteren dorsalen Ende mit dem Ringknorpel durch zwei Ringknorpelhöcker gelenkartig verbunden. Die oberen Zungenbeinhöcker wiederum sind mit dem Zungenbein (Hyoid) verbunden.

⁴⁰⁷ Ebenda, S. 19.

⁴⁰⁸ Seidner/ Wendler (2010), S. 61.

⁴⁰⁹ Zur Vereinfachung wird anstelle der exakten lateinischen Bezeichnung jeweils der gebräuchlichere Terminus verwendet (z.B. Cricoid für „Cartilago cricoidea“ etc.). Vgl. Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 34.

Der Kehldeckelknorpel (Epiglottis) ist mit dem Schildknorpel an seinem unteren schmaleren Ende verbunden, sein oberes wiederum mit dem Zungengrund. Er ragt in den Rachen hinein und trennt beim Schluckakt den Kehlkopfraum von der Speiseröhre ab, damit die zerkleinerte Nahrung beispielsweise an ihm vorbei in den Magen gelangen kann und nicht in die Luftröhre.⁴¹⁰

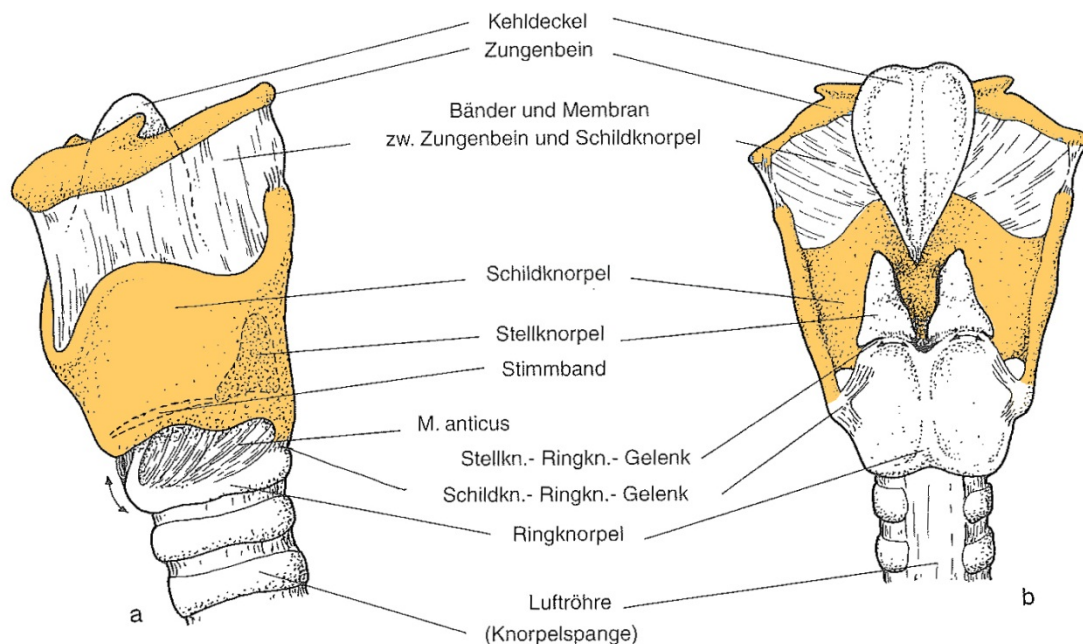


Abb. 13: Kehlkopf, Knorpel, Bänder, Gelenke; seitlich (a) und von hinten (b). Farblich modifiziert durch den Verfasser zur besseren Übersichtlichkeit.

V.6 Die Stimmlippen: Das innere Muskelsystem

Betrachtet man von oben herab den Kehlkopfeingang, vorbei am Kehldeckel und den Taschenfalten, so entspringen links und rechts zwei Muskelfalten an der mit Schleimhaut überzogenen Schildknorpelwand. Diese verlaufen nach vorne zusammen und sind mit der Schildknorpelwand auf Höhe des Adamsapfels verwachsen. Von dort verlaufen die Stimmlippen bzw. Stimmfalten zu beiden Stellknorpeln hin, welche ebenfalls mit diesen verbunden sind. Die Stimmlippen bestehen aus dem Vokalismuskel (eigentlich zwei ineinander verflochtene Muskelbündel), der aus der Schildknorpelwand entspringt, und dem Stimmband (Ligamentum vocale), das wie ein weißliches Band aus Bindegewebe die inneren Ränder der Stimmlippen überzieht. Den Rand der Stimmlippen bilden die äußeren Stimmlippenmuskeln, die ebenfalls durch Mitschwingen zur Stimmerzeugung beitragen. Der Raum zwischen den beiden Stimmfalten wird Stimmritze oder auch kurz „Glottis“ genannt. Oberhalb davon spricht man vom supraglottischen Raum, unterhalb vom subglottischen. Primär dienen die Stimmlippen zum Schutz der Lungen vor Fremdkörpern, welche sie durch festes Aneinanderpressen und explosionsartiges Sprengen herausbefördern (Abhusten). Beim Heben schwerer Lasten werden sie ebenfalls fest aneinander gepresst und erhöhen so den Druck im Bauchraum. In ihrer sekundären Funktion erzeugen sie, vom austretenden Luftstrom angeregt, den Grundschall der Stimme.⁴¹¹

⁴¹⁰ Vgl. Fiukowski (2004), S. 31ff.

⁴¹¹ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 75ff.

Stimmfalten. Halbschematisch. Die gebrochenen Linien zeigen die sich kreuzenden Muskelbündel der Stimmlippe.

a) Stimmlippe (*M. vocalis*)

1. *Ary-vocalis* 2. *Thyreo-vocalis*

b) Äußere Muskelbündel der Stimmfalten
(*Thyreoarytenoideus externus*)

c) Stimmband (Ligamentum vocale)

d) Stimmritze (*Rima glottidis*)

e) Schildknorpel (*Cartilago thyreoidea*)

f) Ringknorpel (*Cartilago cricoidea*)

g) Stellknorpel (*Cartilago arytaenoidea*)

h) Schließmuskel (*Arytaenoideus transversus*)

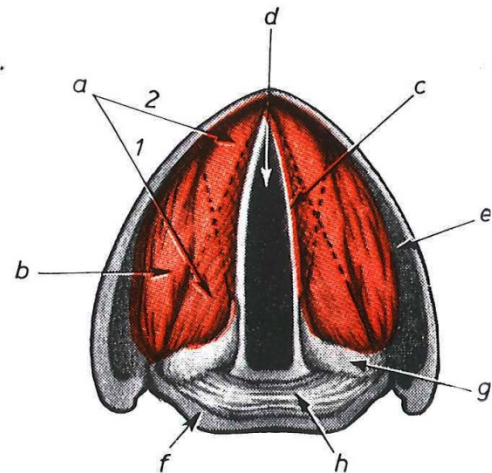


Abb. 14: Die Stimmfalten (schematisch)

Die Vokalmuskeln sind zopfartig ineinander verflochten und können sich noch zusätzlich einzeln an- und abspannen. Dadurch ermöglichen sie eine höchst graduell differenzierbare Spannung der Stimmlippen, welche es ihnen ermöglicht, ihre Gestalt in vielerlei Variationen zu verändern. Sie werden auch als „Spanner“ der Stimmlippen bezeichnet. Bei der Einatmung werden die Stimmlippen durch das Drehen der Stellknorpel voneinander wegbewegt und öffnen die Stimmritze. Dies geschieht durch die Kontraktion des Posticus-Muskels, den „Öffner“ der Kehle. Er ist zusätzlich Mitspieler zum Ring-Schildknorpel-Muskel (*Crico-thyreoideus*). Der *Crico-thyreoideus* (kurz „Dehner“ genannt) sitzt zwar an der Außenfläche des Schild- bzw. Ringknorpels an, wird in diesem Zusammenhang aber dennoch unter den inneren Muskeln erwähnt, da seine Funktionsweise sich unmittelbar auf die Stimmlippen auswirkt. Durch Kontraktion nähert sich der Schildknorpel an den Ringknorpel an (Kippbewegung), was wiederum zu einem Verlängern und Dehnen der Stimmlippen führt.⁴¹²

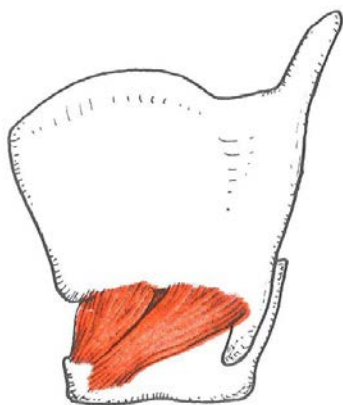


Abb. 15.1: Ring-Schildknorpelmuskel

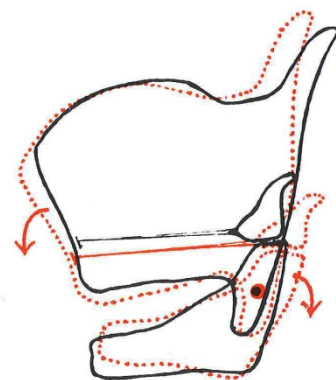


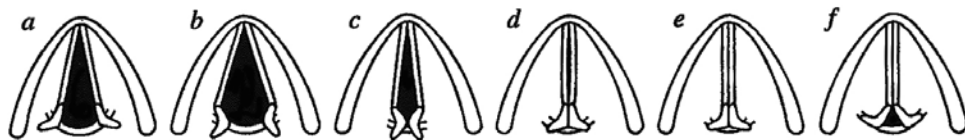
Abb. 15.2: Kippbewegung durch Kontraktion des Ring-Schildknorpelmuskels, welches dadurch die Stimmfalten dehnt

⁴¹² Vgl. Ebenda, S. 34-42.

Für den Sänger und Sprecher ist eine geschlossene, aber nicht zusammengepresste Stimmritze für eine optimale Umsetzung des Luftstromes in Schallschwingungen am erstrebenswertesten:

„Mit zunehmendem Sichnäher der beiden Stimmlippen gewinnt der Ton immer mehr an klanglicher ‚Konzentration‘. So entsteht das, was der Sänger den ‚Ton-Kern‘ [...] zu nennen pflegt. Mit dem Verschmälern der Stimmritze ist dann mindestens die sogenannte ‚Dicke‘ und ‚Halsigkeit‘ der Stimme beseitigt, und der Ton ‚sitzt vorne‘.“⁴¹³

Damit dieser Zustand erreicht werden kann, müssen die Stimmlippen aneinander herangeführt werden. Dies geschieht durch die „Stimmlippenschließer“ Lateralis- und Transversus-Muskeln. Die Lateralismuskeln drehen die Stellknorpel bei Kontraktion zueinander und schließen somit die Stimmritze fast vollständig. Übrig bleibt eine dreieckige Öffnung zwischen den Stellknorpeln, das sogenannte Flüsterdreieck. Diese Öffnung wird durch Kontraktion des Transversus geschlossen, indem er die beiden Stellknorpel aneinander führt und die Glottis nahezu vollkommen schließt. Ein vollkommenes Schließen der Glottis wird nur durch die inneren Muskeln der Stimmlippen ermöglicht, nämlich den zuvor beschriebenen Vokalmuskeln („Spanner“) zusammen mit den Randmuskeln der Stimmlippen. Der vollkommene Glottisschluss ist für das Entstehen des Mittelstimmenregister verantwortlich (vgl. Kapitel 7.3 Register) und gehört zur „hohen Kunst“ des Gesangs.⁴¹⁴



Stellungen der Stimmlippen:

a Vitalatmungs- oder Ruhestellung c Hauchstellung e Vollverschlußstellung
b weite Atemstellung d Stimmstellung f Flüsterstellung

Abb. 16: Stellungen der Stimmlippen

Damit die Muskeln im Kehlkopf ihre Tätigkeit überhaupt physiologisch vollziehen können, muss der Kehlkopf zuerst „aufgerichtet“ werden, d. h. es müssen die korrekten muskulären Rahmenbedingungen geschaffen werden, die ihn in eine für das Singen und Sprechen günstige Position bringen.

V.7 Der Einhängemechanismus: Das äußere Muskelsystem

Der Kehlkopf ist in einem komplexen Muskelsystem quasi „aufgehängt“, welches ihn bei einem physiologischen Sing- oder Sprechvorgang stabilisiert. Dies geschieht durch vornehmlich vier Muskelgruppen, den Hebern und Senkern, die nach ihrer Funktion paarig unterteilt werden. Es versteht sich, dass nur durch ein dynamisches und flexibles Wechselspiel aller Kräfte, die an der Position des Kehlkopfs beteiligt sind, eine physiologisch korrekte Stellung und Aufrichtung des Gesangsapparates erreicht werden kann.

Der Kehlkopf steigt und wandert nach unten, je nachdem welche Muskelpaare gerade an ihm ziehen bzw. überwiegen. Beim Schlucken beispielsweise steigt der Kehlkopf durch die Kontraktion der „Heber“. Sie ziehen ihn nach oben und dabei auch gleichzeitig etwas nach vorne und hinten. Zu den Hebern gehören:

⁴¹³ Ebenda, S. 41.

⁴¹⁴ Vgl. Ebenda, S. 43f.

- der Schildknorpel-Zungenbeinmuskel (Thyreohyoideus), der das Zungenbein mit dem Schildknorpel verbindet,
- der Stylopharyngeus, der gleichzeitig für eine Schlunderweiterung sorgt,
- sowie die Gaumen-Kehlkopfmuskeln.⁴¹⁵

Gähnen ist bei Sängern deshalb eine so beliebte Übung, weil es auf eine natürliche Weise sowohl eine Erweiterung des Schlund- und Rachenraumes bewirkt, als auch die Muskeln des Einhängesystems aktiviert, die zu einer Senkung des Kehlkopfes führen.⁴¹⁶ Die „Senker“, die den Kehlkopf quasi „verankern“, indem sie ihn nach unten und etwas nach hinten ziehen, sind:

- der Brustbein-Schildknorpelmuskel (Sternothyreoideus), der unterhalb des Schildknorpel-Zungenbeinmuskels und am Brustbein ansetzt,
- der Cricopharyngeus, einer der wichtigsten Muskeln für die Stimmgebung, welcher um die Speiseröhre führt und den Ringknorpel fixiert,
- sowie die beiden Muskelpaare des Omothyreoideus, der vom Zungenbein zur Schulter führt und des Sternohyoideus, der vom Zungenbein zum Brustbein verläuft.

Auch Luftröhre und Speiseröhre können Kräfte auf den Kehlkopf wirken lassen und ihn so nach hinten und etwas nach unten führen.⁴¹⁷

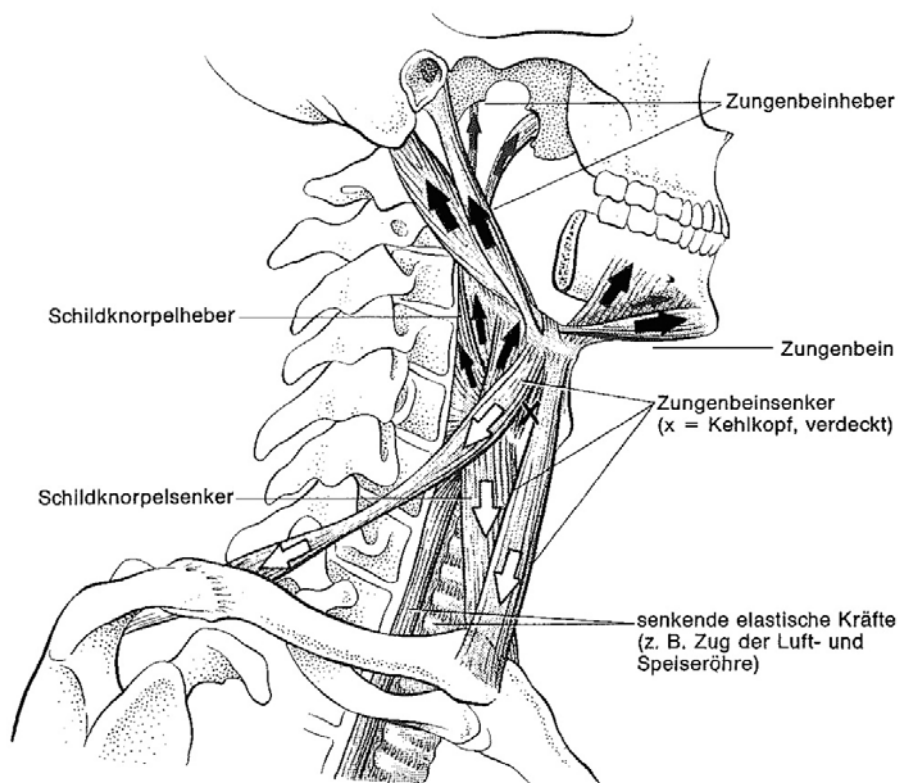


Abb. 17: Bewegungsapparat des Zungenbeins und Aufhängung des Kehlkopfs. ➔ hebende Kräfte, ⇨ senkende Kräfte (nach Wustrow)

⁴¹⁵ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 46.

⁴¹⁶ Vgl. Ebenda.

⁴¹⁷ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 48.

Wie die Stimmlippen gedehnt oder gespannt werden, hängt maßgeblich von der Aktivität der Muskelgruppen ab, die den Kehlkopf in die oben gezeigten vier Richtungen einspannen. Beim modernen Menschen ist der Einhängemechanismus meist verkümmert oder kann nicht mehr harmonisch als Ganzes funktionieren. Die Abstufungen und Variationen der schwachen Innervation der Muskeln bringen die verschiedensten Stimmen hervor, die man gemeinhin als „unsängerisch“ beurteilt.⁴¹⁸

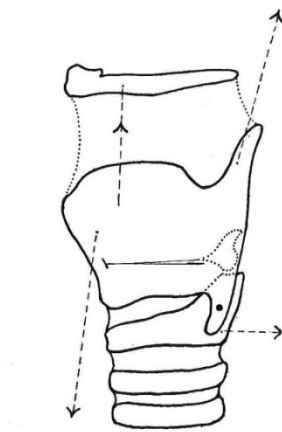


Abb. 18: Schema der Zugrichtung, die durch die einzelnen Einhängemuskeln bewirkt werden.

Die Muskeln des Einhängemechanismus fungieren ebenso als Antagonisten zu den Stimmlippenspannern und –dehnern. Es kann vorkommen, dass ein Muskel unabhängig von der Beteiligung seiner Mit- und Gegenspieler arbeitet, da diese möglicherweise bereits verkümmert sind. Daraus kann beispielsweise ein schwächliches Falsett oder eine Bruststimme resultieren, die keine Höhe oder Lautstärkeveränderung erzeugen kann und somit in gewissem Grade kaum mehr modulationsfähig ist.

Die Probleme und zusätzlichen Anstrengungen, denen die Stimmorgane beim Singen und Sprechen ausgesetzt werden, sind so zahlreich, wie die verschiedenen Stufen und Variationen der Innervation bzw. der Fehlfunktionen des Gesangsapparates an sich. Verschlimmert wird dieser Umstand zusätzlich dadurch, dass der moderne Mensch dazu neigt, im Laufe seines Lebens die fehlende Einhängestruktur durch Beteiligung verschiedener anderer Muskeln zu ersetzen, welche besser innerviert und einer präziseren kognitiven Steuerung unterworfen sind. Vor allem die Schlund-Zungenbein- und Schluckmuskeln können den Kehlkopf in seiner Bewegungsfreiheit erheblich beeinträchtigen:

„Wenn ihnen [den Schlund-Zungenbeinmuskeln und Schluckmuskeln. Anm. d. V.] kein Widerstand von unten her entgegengesetzt wird, ziehen sie den Kehlkopf nach rückwärts-oben und halten ihn so krampfhaft fest. Die Zunge, ein übriges [sic!] dazu tuend, drückt dabei nach rückwärts-unten [...]. So etwa kommt der sogen. ‚Kloßton‘ [...] zustande.“⁴¹⁹

Die Höreindrücke beschreiben hierbei sehr anschaulich, welche inneren Einstellungen und Kräfte vorherrschen. Ebenso beim „gepressten Ton“, bei dem die Senker ungenügend beteiligt sind und der Atem sich unterhalb der Glottis aufgrund des verstärkten Widerstandes, den die Stimmlippen schließen und –spanner auf die Stimmritze ausüben, staut. Die Klangeindrücke können sowohl auf den Sänger als auch auf den Schauspieler übertragen werden, der sich durch eine „gepresste Stimme“ oder durch eine „forcierte Atmung“ verausgabt und so seinem Stimmorgan möglicherweise erheblichen Schaden zufügt.⁴²⁰

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war man der Meinung, dass der Kehlkopf entsprechend der Tonhöhe steigen oder fallen muss. Dies wurde durch eine neue Gesangstechnik (dem „gedeckten Singen“) in Frage gestellt und wird bis heute bei vielen Kunstsängern praktiziert, um den Registerausgleich besser

⁴¹⁸ Vgl. Ebenda, S. 49.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 53.

⁴²⁰ Vgl. Ebenda, S. 53.

herstellen zu können. Der Kehlkopf wird auch bei hohen Tönen nach unten hin verankert und steigt nicht in jenem extremen Ausmaß, wie es bei ungeübten Sängern der Fall ist. Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass die Kehlkopfbewegungen bei geübten Sing- und Sprechstimmen geringer ausfallen oder sogar konträr verlaufen. Eine erzwungene Tiefstellung des Kehlkopfes entspricht einem erneuten „Festhalten“ und einer übertriebenen Fixierung, die aufgrund der stimmschädigenden Wirkung vermieden werden sollte.⁴²¹

Der Kehlkopf bewegt sich bei ungeübten Sängerstimmen entsprechend der Tonhöhe nach oben oder nach unten mit. Auch beim alltäglichen Sprechen (ohne pathogene Störungen) ist dies der Fall, allerdings fallen aufgrund der geringeren Tonhöhenunterschiede die Bewegungen kleiner aus. Kommt es jedoch zu besonders extremen Äußerungsformen, wie z.B. „keifendem“ Schreien oder stressbedingter erhöhter Sprechlage, so kann der Kehlkopf einen ebenso hohen Stand einnehmen wie beim ungeübten Singen in hohen Lagen. Dieser Kehlkopfstand wird durch die Verbindung der Einhängemuskulatur mit den Artikulationswerkzeugen (vornehmlich Zunge, Unterkiefer und Mundöffnung) hervorgerufen. Eine physiologische Tiefstellung des Kehlkopfes bewirkt der Zug des Brustbein-Schildknorpelmuskels, weshalb auch eine Aufrichtung des Brustbeins bzw. der Brustwirbel von Vorteil ist, um eine nötige Gegenspannung zu erzeugen.⁴²² Die Spannung, die dieser Muskel ausübt, wirkt sich ebenso auf den zuvor beschriebenen Ring-Schildknorpelmuskel (Crico-thyroideus) und den inneren Stimmlippenmuskel (Vocalismuskel) aus:

„Mit der zwanglosen Tiefstellung geht eine Weitung des Kehlresonanzraumes (und meist auch des größten Teils des Ansatzrohres) einher. Neben der Verbesserung der Resonanzverhältnisse wirkt sie sich auf die Schwingtätigkeit der Stimmlippen günstig aus.“⁴²³

V.8 Bewegungen der Stimmlippen und Primärer Kehlkopftön

Die Stimmritze öffnet sich entsprechend der Tiefe und Geschwindigkeit der Einatmung durch den Posticus. Bei der normalen stimmlosen Ausatmung wird die Stimmritze etwas geschlossen, damit die Luft nicht plötzlich aus den Lungen entweicht. Sobald aber der Kehlkopf durch den Einhängemechanismus in die physiologisch korrekte Position gebracht wurde und die inneren Kehlkopfmuskeln die Stimmlippen über neuronale, reflektorische Bahnen in die entsprechende Phonationsstellung gebracht haben, können die Stimmlippen durch den Anstieg des subglottischen Druckes ihre stimmgebende Tätigkeit verrichten. Dabei nehmen sie je nach Tonhöhe sehr verschiedene Formen durch die Stellung der Aryknorpel ein. Sie verkürzen, verdicken oder verlängern die Stimmlippen und beeinflussen somit auch ihre Masse, Länge und Spannung. Der Druckanstieg unterhalb der Stimmritze treibt die Stimmlippen auseinander, die Luft kann ausströmen. Dies wiederum führt zu einem Druckabfall unterhalb der Glottis. Die muskulären bzw. myoelastischen Kräfte schließen die Stimmlippen wieder. Zur Schließbewegung kommen zusätzliche aerodynamische Kräfte hinzu, die nach der Strömungslehre von Bernoulli⁴²⁴, den Stimmlippenschluss durch Sogwirkung rascher geschehen lassen. Man spricht von der sogenannte „myoelastisch-aerodynamische Theorie“, die als momentanes wissenschaftliches Erklärungsmodell für die Abläufe innerhalb des Kehlkopfes verbreitet Zustimmung in

⁴²¹ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 80ff.

⁴²² Vgl. Fiukowski (2004), S. 33f.

⁴²³ Ebenda, S. 35.

⁴²⁴ Bei Flüssigkeiten und auch Gasen, die durch eine Röhre mit einem bestimmten Druck strömen, entstehen Sogwirkungen, sobald eine Verengung der Röhre zu passieren ist. Vgl.: Wendler/ Seidner (1987), S. 33f.

der Wissenschaft findet.⁴²⁵ Durch den Stimmlippenschluss steigt der Druck unterhalb der Stimmritze wieder und die Stimmlippen werden abermals auseinander gedrängt. Die Luft wird bei diesem Vorgang oberhalb der Glottis in Schüben abgegeben: Das Resultat sind Schallwellen.

Die Stimmlippen sind obendrein mit einer Schleimhaut überzogen, welche gegenüber ihrem Untergrund verschiebbar ist und zur Entstehung des primären Kehlkopftones gleichermaßen beisteuert. Sie rollt quasi unabhängig über die Stimmlippen wellenförmig zu den Rändern hin ab. Es kommt zur sogenannten Randkantenverschiebung, welche die Stimmlippen dazu veranlasst, sich bei der Phonation nicht nur horizontal zur Seite hin zu bewegen, sondern auch in einer zweiten, vertikalen Richtung. Dabei beschreiben sie eine elliptische Verlaufsbahn.⁴²⁶

Beim Mann kommt es beim Gebrauch der Umgangssprache im Durchschnitt zu 120 solcher Schwingungsvorgänge pro Sekunde, bei Frauen sind es je nach Stimmlage etwa doppelt so viele.

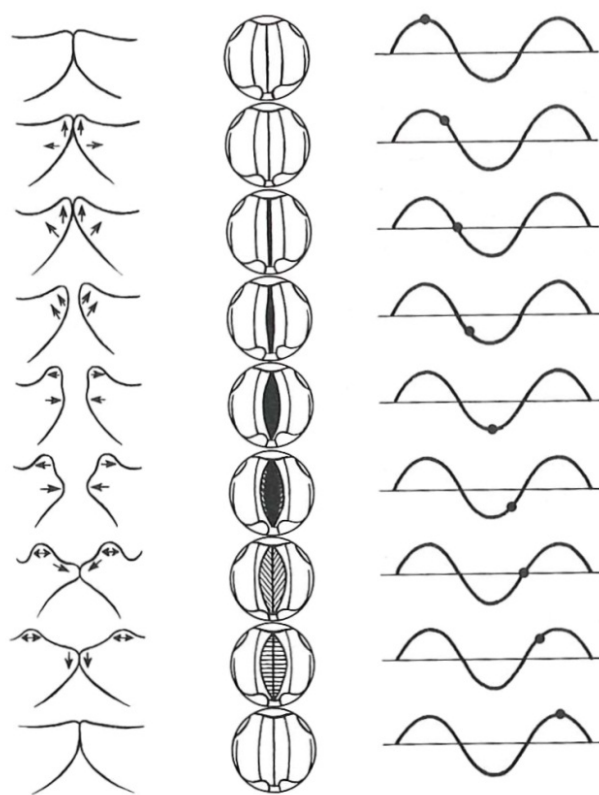


Abb. 19: Schematische Darstellung des stroboskopischen Bewegungsablaufs einer Stimmlippenbewegung: von vorn-horizontal, von oben, im Phasenlauf (nach Schönhärf)

Die Tonhöhe steigt mit zunehmender Spannung der Stimmlippen, durch Kippen des Schildknorpels und des Ringknorpels sowie der Erhöhung des subglottischen Drucks. Sobald die Tonhöhe einen bestimmten Wert erreicht hat, nähern sich die Stellknorpel einander an und bewirken einen fast vollständigen

⁴²⁵ Eine andere, mittlerweile verworfene Theorie der fünfziger und sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ging davon aus, dass die Stimmlippen aufgrund der Nervenimpulse vom Nervus recurrens quasi unabhängig vom Luftstrom schwingen. Gesangspädagogen wie Rodd-Marling und Husler sahen in der sogenannten neurochronaxischen Theorie das pädagogisch sinnvollste Konzept von frei schwingenden Stimmlippen ohne jegliche Beeinflussung durch den Atemstrom. Jedoch ließ sich damit nicht erklären, wie es zu Schwingungen von mehr als 1000 Hz kommen konnte, z. B. bei Partien der „Königin der Nacht“, da dies den neurophysiologischen Gesetzen widerspricht. Vgl. Habermann (2001), S. 69ff. Vergleiche ebenso: Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 83ff.

⁴²⁶ Vgl. Habermann, (2001), S. 46f.

Verschluss der Stimmritze. Bei tieferen Tönen verdicken und verkürzen sich die Stimmlippen hauptsächlich durch den Ringknorpel-Rachenmuskel (Crico-pharyngeus). Sie sind nicht mehr so stark gespannt und ihre Schließbewegungen verlaufen langsamer und ausholender.⁴²⁷

Das Produkt dieser Schwingungen, welche die Luft über der Glottis in Schallwellen versetzen, nennt man den „primären Kehlkopftön“. Dieser definiert sich durch ein hohes Maß an Obertönen und bietet dadurch ein breites, noch vollkommen undifferenziertes Spektrum an Tönen an: „Unser Ohr empfindet diesen primären Kehlkopftön als ein rauhes[sic!], schnarrendes Geräusch.“⁴²⁸ Dieses reiche Gemisch an Frequenzen stellt quasi das „Rohmaterial“ zur Verfügung, welches später in den Ansatzräumen zu den beabsichtigten akustischen Lautäußerungen umgewandelt werden kann.⁴²⁹

V.9 Das Ansatzrohr: Klangbildung und Artikulation

Alle luftgefüllten Räume oberhalb der Stimmlippen, die aufgrund ihrer Resonanzwirkung der Klang- und Lautbildung dienen, werden als Ansatzräume bezeichnet. Sie bilden den Vokaltrakt. Die gebräuchlichere, aber unzureichende Bezeichnung „Ansatzrohr“ leitet sich von den akustischen Resonanzräumen der Blasinstrumente ab.

Es besteht die Gefahr, dass die Bezeichnung „Rohr“ zu einer Vorstellung von etwas Starrem führen kann oder man sich nur auf einen Raum, z.B. den von der Glottis zu den Lippen hin, bezieht. Daher werden in diesem Zusammenhang, wenn vom Ansatzrohr gesprochen wird, alle supraglottischen luftgefüllten Räume gemeint. Diese umfassen den oberen Kehlräume sowie den gesamten Rachen-, Mund- und Nasenraum. Das Ansatzrohr dient in seiner primären Funktion der Aufnahme, Zerkleinerung und Weitergabe von Nahrung durch den Mund sowie der Aufnahme von Sauerstoff über die Nase. Die Artikulationsorgane des Mundes dienen in ihrer zweiten Funktion der Bildung von unterscheidbaren Sprachlauten.⁴³⁰

V.9.1 Bau des Ansatzrohres

Unmittelbar oberhalb der Stimmlippen beginnt der Kehlkopfanteil des Ansatzrohrs mit dem Morgagnischen Raum (bzw. den Morgagnischen Ventrikeln), der Taschenfaltenregion und dem Kehlkopfeingang. Die Taschenfalten ragen wie die Stimmlippen etwas in diesen Raum hinein, jedoch nicht so weit. Die Taschenfalten produzieren wie die Morgagnischen Ventrikel über Drüsen die nötige Feuchtigkeit für die Stimmlippen und bieten ihnen einen gewissen Schutz vor Fremdkörpern. Über ihre Funktion bei der Stimmgebung herrscht kein wissenschaftlicher Konsens. Es wird vermutet, dass sie der Bündelung des Primärschalls dienen. Der gesamte supraglottische Kehlräume ist in seiner Form wenig veränderlich und trägt dadurch zum individuellen Stimmklang bei.⁴³¹

⁴²⁷ Vgl. Ebenda, S. 47.

⁴²⁸ Ebenda, S. 48.

⁴²⁹ Vgl. Ebenda, S. 48.

⁴³⁰ Vgl. Habermann (2001), S. 49f.

⁴³¹ Vgl. Seidner/Wendler (2010), S. 109-113.

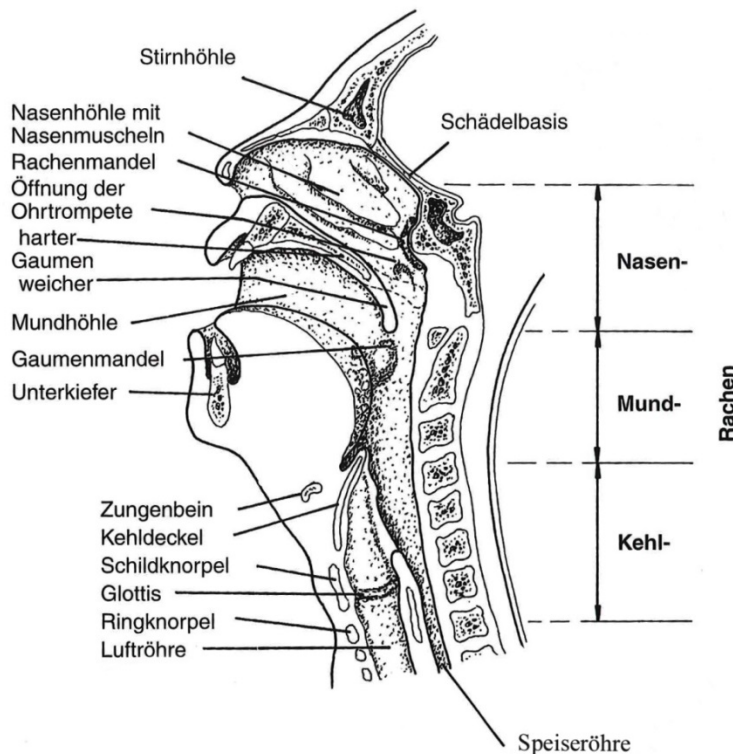


Abb. 20:
Ansatzrohr
und
angrenzende
Strukturen

Der Rachen (Pharynx) ist ein mit Schleimhaut ausgekleideter, schlauchartiger Hohlraum, welcher sich vor der Halswirbelsäule vom Schädelgrund bis zum Eingang in die Speiseröhre bzw. den Kehlkopf erstreckt. Er wird in drei Ebenen unterteilt: In den Kehlrachen (auch Hypo- oder Laryngopharynx genannt), den Mundrachen (Meso- oder Oropharynx) und den Nasenrachen (Epi- oder Nasopharynx).⁴³² Der untere Teil des Kehlrachens geht in die Speiseröhre über. Luftröhre und Speiseröhre finden im Kehlrachen zusammen. Der Mundrachen umfasst die Zungenwurzel, das Zäpfchen sowie die vorderen und hinteren Gaumenbögen. Er ist durch den Mund direkt einsehbar und bildet mit Gaumensegel und Zungenwurzel den „Schlund“, welcher den Mundraum mit dem Rachen verbindet. Oberhalb an den Mundrachen schließt sich der Nasenrachen an, welcher über den hinteren Nasenausgang (die Choanen) in die Nasenhöhle übergeht. Auf beiden Seiten des Nasenrachens befinden sich zwei Öffnungen (die Ohrtrompeten), die den Mittelohrgang belüften.

Die Wände der Mundhöhle, abgesehen vom harten Gaumen, die den Mundraum zur Nase hin abgrenzen, sind in ihrer weichen und muskulären Form der am meisten veränderbare Anteil des Ansatzrohres. Der Gaumen bezeichnet den ganzen Bereich hinter der oberen Zahnreihe bis hin zum hinteren Gaumenbogen mit dem Gaumenzäpfchen. Der harte Gaumen geht in den weichen Gaumen über, welcher über ein kompliziertes Muskelsystem gehoben oder gesenkt werden kann. Der weiche Gaumen bzw. das Gaumensegel hängt im entspannten Zustand etwas herunter und öffnet dadurch den Durchgang vom Mund- zum Nasenrachen (velopharyngealer Sphinkter). Beim Schlucken oder auch beim normalen Sprechen hebt sich das Gaumensegel dem Passavantschen Wulst an der Rachenrückseite entgegen und trennt somit den Mundrachen vom Nasenraum ab. Beim Singen ist es notwendig, dass das Gaumensegel gehoben ist, da es wiederum auf die Lage des Kehlkopfes im Einhängemechanismus einwirkt.⁴³³

⁴³² Vgl. Ebenda, S. 39f.

⁴³³ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 82.

Den größten Teil des Mundraumes füllt die Zunge aus: Ein starker und hochgradig beweglicher Muskel, der sowohl mit dem Mundboden als auch über das Zungenbein mit dem Kehlkopf verbunden ist. Die Stellung und Form der Zunge haben maßgeblichen Einfluss auf die Bildung der Sprachlaute. Besonders der Zungenspitzenkontakt zu den vorderen unteren Zahnreihen ermöglicht ein Abflachen des Zungenrückens und Vorziehen des Zungengrundes, welches den Kehldeckel aufrichtet und so den Rachenraum erweitert. Fällt die Zunge zurück oder wölbt sich zu sehr zum Rachen hin, übt sie einen Druck auf den Kehldeckel aus, welcher wiederum den Kehlraum verdeckt. Das Resultat ist eine gedämpfte Stimme, die je nach Grad der Verlagerung als „halsig“, „geknödelt“ oder „gepresst“ empfunden wird. Dies liegt daran, dass das Klangspektrum einer „geknödelten“ oder „gaumigen“ Stimme ärmer an Obertönen ist.⁴³⁴

Die Lippen und Wangen bestehen aus vielen komplizierten längs- und querliegenden Muskeln des Gesichts (mimische Muskulatur). In Ruheposition liegen die Lippen geschlossen aufeinander. Durch Absenken des Unterkiefers wird die Unterlippe passiv mitbewegt, aber auch die Aktivität der Zunge beeinflusst die Stellung der Lippen und umgekehrt. Die Lippen haben großen Einfluss auf die Gestaltung des Ansatzrohres und auf die Bildung der Sprachlaute durch Öffnen, Runden, Spreizen, Vorstülpen, Schließen sowie durch ihre Spannungsintensität. Das Vorstülpen der Lippen, beispielsweise beim Vokal /u/, verlängert den Mundraum durch Bildung des Mundvorhofes und somit auch das gesamte Ansatzrohr.

Der Unterkiefer und der damit verbundene Abstand der Zahnreihen verändern die Größe und das Volumen des Mundraumes: „Zur Verstärkung des Primärklanges, beispielsweise für die Vokalrealisation, ist eine relativ große Mundöffnung und weite Mundhöhle anzustreben. Sprechen ohne ausgeprägte Unterkieferbewegungen beeinträchtigt Deutlichkeit und Wohlklang der Aussprache.“⁴³⁵

Eine fehlende Aktivität oder nicht physiologisches Öffnen des Kiefers durch aktives Hinunterziehen vermindert die elastische Kehlkopfstellung und führt zu Verkrampfungen, die sich negativ auf den Stimmklang auswirken. Vielmehr sollte ein entspanntes Hängenlassen des Unterkiefers angestrebt werden.

Die Nase und ihre beiden Nasenlöcher bilden den mit Nasenhaaren besetzten Eingang zur Nasenhöhle, welche wiederum durch die Nasenscheidewand in zwei Räume aufgeteilt wird. Den Boden der Nasenhöhle bildet der weiche Gaumen, die hinteren beiden Nasenlöcher (Choanen) bezeichnen den offenen Höhlenausgang und schaffen gleichzeitig die Verbindung zum Nasenrachen. Durch Heben und Senken des Gaumensegels öffnet oder verschließt sich der velopharyngeale Sphinkter. Die Nasenhöhle kann somit als weiter Resonanzraum hinzu- oder weggeschaltet werden, durch den die Luft ebenfalls strömen kann. Eine natürliche Beimischung von nasalem Klang gilt beim Singen und beim Sprechen als angenehm und erwünscht, da die Stimme dadurch weicher und voluminöser klingt. Verminderte oder fehlende Nasenresonanz lässt die Stimme hart und unangenehm klingen. Viele Dialektarten werden vom Grad der nasalen Klangfarbe bestimmt. Diese kann je nach erforderlichem Ausdruck beim Singen oder Sprechen bewusst eingesetzt werden. Die beschriebene gewünschte Nasalität, die zusätzlich den Kehlkopf entlastet, ist vom unangenehmen und pathologischen Näseln abzugrenzen, welches der Stimme einen störenden Geräuschanteil verleiht.⁴³⁶

⁴³⁴ Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 130f.

⁴³⁵ Fiukowski (2004), S. 65.

⁴³⁶ Vgl. Ebenda, S. 62-68.

Das ganze Ansatzrohr ist mit Schleimhäuten ausgekleidet und kann durch die Stellung der Zunge, des Unterkiefers, der Lippen, des Kehlkopfes, des Zu- oder Wegschaltens der Nasenhöhle sowie durch Enge oder Weite des Rachens in gewisser Weise für die notwendigen Einstellungen der Resonanzwirkung verändert werden.

V.9.2 Funktionsweise des Ansatzrohres

Das Ansatzrohr besitzt für die sprachlautliche Äußerung des Menschen folgende Doppelfunktion: Es dient als Resonator, welcher Klanganteile des Primärschalls verstärkt bzw. abschwächt. Außerdem bildet es durch seine Artikulationswerkzeuge (vornehmlich Zunge, Unterkiefer und Lippen) charakteristische Klangräume, die der Entstehung von Vokalen dienen sowie der Entstehung von Hemmstellen, die je nach Art der Überwindung die Konsonanten formen.⁴³⁷

Stellt man sich vereinfacht den Raum zwischen Glottis und Mundöffnung als ein mit Luft gefülltes Rohr mit 15 cm Länge vor, so kommen aufgrund der resonatorischen Verhältnisse die ersten vier Formantfrequenzen bei 500, 1500, 2500 und 3500 Hz zustande. Die Stellung und Beschaffenheit der Artikulationswerkzeuge beeinflussen die Resonanzwirkung der Hohlräume, die wie ein „Filter“ den Primärschall derart konfigurieren, dass die spezifischen Formantfrequenzen der gewünschten Sprachlaute erzeugt werden können.⁴³⁸

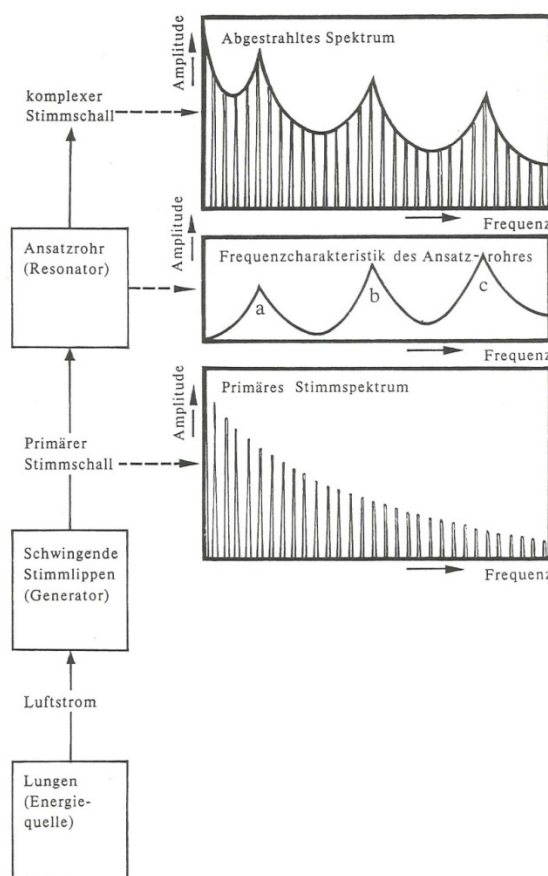


Abb. 21: Einfluss des Vokaltrakts auf die Ausbildung des komplexen Stimmchalls (in Anlehnung an Sundberg)

⁴³⁷ Vgl. Habermann (2001), S. 56.

⁴³⁸ Vgl. Seidner/Wendler (2010), S. 113

V.9.3 Bildung von Vokalen und Konsonanten im Ansatzrohr

Vokale werden ohne Hemmstellen durch die Gestalt des Mundraumes gebildet, der die geometrischen Voraussetzungen für die Bildung der Vokal-Formanten herstellt. Die Formantbereiche sind weitgehend von der Tonhöhe des Vokals unabhängig und stellen physikalisch betrachtet Klänge dar. Lippen, Zunge, hinterer Gaumen sowie der Öffnungsgrad der Zahnreihen durch die Bewegung des Unterkiefers sind für die Bildung der Vokale verantwortlich. Dabei spielt die Zungenstellung bei der Bildung und Einteilung von Vokalen eine entscheidende Rolle.

Man hat sich aufgrund der Klarheit der Definition von Otto von Essen 1957 darauf geeinigt, dass Konsonanten allesamt Laute sind, die nicht der Vokaldefinition obliegen.⁴³⁹ Demnach sind Konsonanten alle Sprachlaute, die den Luftstrom daran hindern, ohne Hemmstellen zu passieren und so zu Luftverwirbelungen führen (Geräusche). Akustisch gesehen können Konsonanten demnach ebenso wie Vokale auch als „Klinger“ in Erscheinung treten. Dabei spielt der Klanganteil des Lautes eine wesentliche Rolle. Klingende Konsonanten (auch Sonorkonsonanten oder Sonoranten genannt) sind beispielsweise /m, n, l/, wohingegen stimmlose Konsonanten mit aperiodischen Schwingungen als Geräuschlaute (beispielsweise /t/) und stimmhafte Konsonanten als Klang-Geräuschlaute bezeichnet werden, deren Spektrum sich aus periodischen wie aperiodischen Schwingungsanteilen zusammensetzt (z. B. /g/ in „Prestige“).⁴⁴⁰ Das bestimmende Merkmal der Einteilung von Konsonanten ist die Art und Bildung der Hemmstelle, deren Ort und wie diese überwunden wird.

Während Vokale aufgrund ihrer physiologischen Entstehung und physikalischen Eigenschaften gerne als „Träger“ der Melodie voll ausgesungen werden, erfahren die Konsonanten je nach Ausbildungsgrad des Sängers und persönlicher Vorbehalte meist weniger Aufmerksamkeit. Diese mitunter auch als „Scheu vor dem Konsonanten“ bezeichnete Einstellung drückt sich besonders bei den Verschlusslauten aus (beispielsweise bei /p/ oder /t/)⁴⁴¹. Grundsätzlich sollten die stimmhaften Konsonanten etwas stärker ausgeformt werden als beim Sprechen, da sie aufgrund ihres Klanganteils einer durchgehenden Melodie und der Kantilene (eine länger zu singende Melodielinie) hilfreich bzw. von Vorteil für den Sänger sein können. Die Verschluss- und Reibelaute sollten am Schluss eines Wortes etwas weniger behaucht bzw. weniger betont werden. In der deutschen Standardaussprache hat sich das Vorderzungen-R bei Kunstsängern gegenüber dem Gaumenzäpfchen-R als besonders gut singbar weitestgehend durchgesetzt.⁴⁴² Vor allem Vokale üben aufgrund ihrer akustischen Eigenschaften einen starken muskulären Einfluss auf die Einhänge- und die Kehlkopfmuskulatur aus, welche bei stimmbildnerischen und stimmhygienischen Gesichtspunkten von großer Bedeutung sind.⁴⁴³

⁴³⁹ Vgl. Habermann (2001), S. 180.

⁴⁴⁰ Vgl. Fiukowski (2004), S. 70 – 78.

⁴⁴¹ Vgl. Habermann (2001), S. 182.

⁴⁴² Vgl. Seidner/ Wendler (2010), S. 164f.

⁴⁴³ Vgl. Rodd-Marling/ Husler (2009), S. 132ff.

V.10 Kognitive Steuerung und Kontrolle

Alle Funktionen des Atmungs-, Phonations- und Artikulationsapparates obliegen dem zentralen Nervensystem (Gehirn und Rückenmark) und dem peripheren Nervensystem (afferente und efferente Nervenbahnen). Dabei können sich reflektorische, also nicht bewusst steuerbare Mechanismen mit willkürlichen, dem Bewusstsein zugänglichen Mechanismen überlagern. Das zentrale Nervensystem arbeitet als hochkomplexes Gesamtnervensystem mit motorischen und sensorischen Nervenbahnen zusammen, wobei einzelnen Gebieten und Arealen bestimmte Hauptfunktionen zugestanden werden. Die Atmung läuft als eine lebenswichtige Funktion weitgehend unbewusst und automatisch ab. Ihre Repräsentation im Nervensystem ist daher in vielen Zentren vertreten und abgesichert.

Die Atmung kann jedoch auch bewusst erfahren und so zu einem gewissen Teil vom Großhirn gesteuert werden. Besonders die phonatorische Atmungsfunktion sei phylogenetisch und ontogenetisch erst später der primären vitalen Atmungsfunktion durch höhere kognitive Fähigkeiten quasi „aufgesetzt“ worden und dadurch auch besonders störanfällig.⁴⁴⁴ Psychische und emotionale Einflüsse wirken sich unmittelbar auf die Atmungsfunktion und auf andere vegetative Funktionskreise aus, welche bei Dauerbeeinflussung sogar neue automatisierte und oft auch pathologische Abläufe bilden können (Beispiel: Hochatmung). Normalerweise verläuft die Atmung mit dem Sprechantrieb synchron, beispielsweise wird beim Spontansprechen nur so viel Luft ein- und ausgeatmet, wie es die gedankliche Konzeption des Gesprochenen verlangt.⁴⁴⁵

Der Kehlkopf bzw. die Kehlkopfschleimhaut und der Muskel Crico-thyreoideus werden von zwei Ästen des Vagusnervs innerviert, die wiederum mit anderen sensorischen und motorischen Zentren in Verbindung stehen. Diese werden von den Kernen des Vagusnervs im Rautenhirn (Rhombencephalon) gesteuert: „Vor allem Sensorik, Willkürmotorik sowie e[x]trapyramidalmotorische und limbisch-emotionelle Einflüsse greifen steuernd in den Phonationsvorgang ein.“⁴⁴⁶ Dies macht den Zusammenhang zwischen emotionalem Geschehen und stimmlichem Ausdruck deutlich. Jede neue willkürlich gesteuerte Bewegung wird von der Pyramidenbahn⁴⁴⁷ übernommen bzw. vom Großhirn aus gesteuert. Sobald diese Bewegungen öfters ausgeübt werden, wird die Aufgabe der Ausführung immer mehr von den extrapyramidalen Bahnen⁴⁴⁸ übernommen, bis sie weitgehend unbewusst vollzogen werden kann und dadurch wieder mehr kognitives Leistungsvermögen zur Verfügung steht. Die Bewegung bzw. das neu Erlernte geht sozusagen „in Fleisch und Blut über“.⁴⁴⁹

⁴⁴⁴ Vgl. Aderhold (1998), S. 52ff.

⁴⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 56.

⁴⁴⁶ Wendler/ Seidner (1987), S. 65.

⁴⁴⁷ „Die Pyramidenbahn ist das einzige System, welches das Neuhirn (und damit die Großhirnrinde, Kortex) direkt in das Rückenmark entsendet. [...] Daneben laufen extrapyramidale Bahnen, die ihren Ursprung aus subkortikalen Zentren nehmen und ebenfalls im Rückenmark endigen.“ Aderhold (1998), S. 47.

⁴⁴⁸ Das Extrapyramidale System besteht dabei aus den Stammganglien, dem Kleinhirn und den motorischen Kernen des Kleinhirns. Vgl. Habermann (2001), S. 65.

⁴⁴⁹ Vgl. Aderhold (1998), S. 47.

Der erste Schrei eines Säuglings zeigt die enge und entwicklungsgeschichtlich ältere Verflechtung von Atmung und Phonation. Die Fähigkeit, den Atmungs- und Stimmapparat in Kombination der Artikulationswerkzeuge zur Produktion von sprachlichen Zeichen zu benutzen, sind Leistungen der Großhirnrinde und phylogenetisch bzw. ontogenetisch jüngere Funktionen.⁴⁵⁰ Weder das Zwerchfell, noch die einzelnen Kehlkopfmuskeln, die zur Stimmerzeugung notwendig sind, können willentlich gesteuert oder bewusst gefühlt werden. Über afferente Bahnen werden Zustand, Lage und Bewegung der Artikulationswerkzeuge (Kiefer, Zunge, Mund, Zunge etc.) an das Großhirn weitergeleitet. „Auch die Kehlkopfstellung wird auf diese Weise kontrolliert. Die Kinästhesien sind eine wichtige Voraussetzung dafür, daß die Muskelaktivität der Artikulation mit denen der Phonation koordiniert werden können.“⁴⁵¹

Sprechentwicklung der Stimm- und Artikulationsorgane gehen mit kognitiven Prozessen des Sprachverständnisses Hand in Hand. Dabei werden bei der Erzeugung eines Stimmschalls neuromuskuläre Impulse vom Gehirn über das Rückenmark vorausgeschickt (50-100 Millisekunden), die daraufhin die Stimmlippen in die gewünschte Phonationsstellung bewegen. Über dehnungsempfindliche Rezeptoren im Kehlkopf und im Atmungssystem werden diese zusammen mit artikulatorischen und subglottischen Mechanorezeptoren kontrolliert und gesteuert.⁴⁵²

Neben diesem sensorischen, kinästhetischen Kontrollsystem mittels Druck-, Lage- und Bewegungsrezeptoren benötigt der Mensch ein weiteres Kontrollsystem für die Herausbildung eines normalen Sprach- und Lautvermögens: Den sogenannten Hör-Sprach-Kreis⁴⁵³ oder auch audiophonatorisches Kontrollsystem genannt.⁴⁵⁴ Dadurch kann das klangliche Produkt sowohl präphonatorisch als auch postphonatorisch kontrolliert und gegebenenfalls korrigierend eingegriffen werden.⁴⁵⁵

Der eigene Stimmschall trifft auf das im Ohr befindliche Hörorgan und wird in elektrische Impulse verwandelt, die wiederum an das Großhirn weitergeleitet werden. Dadurch kommt es zu einer Rückwirkung der eigenen Sprachleistung, welche dann kontrolliert und ggfs. angepasst wird. Fällt dieser Kontrollkreis aus (z.B. bei von Geburt an Gehörlosen), kann es zu keiner natürlichen Entwicklung von Sprache kommen. Durch ein besonders geübtes (musikalisches) Hörgedächtnis ist es möglich, dass ein Sänger auch nach Ertaubung immer noch singen kann.⁴⁵⁶ Vorwiegend aber „steuert [der Sänger, Anm. d. V.] seine Stimmgebung maßgeblich nach taktilen Empfindungen und erst sekundär mit dem Ohr.“⁴⁵⁷ Für den Sprecher spielen nach Habermann die „taktilen Empfindungen für die Stimmgebung keine wesentliche Rolle.“⁴⁵⁸ Dieser würde sich selbst überwiegend über den Hör-Sprach-Kreis kontrollieren, was ihm jedoch meist wenig oder nicht bewusst ist.⁴⁵⁹

⁴⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 59f.

⁴⁵¹ Wendler/ Seidner (1987), S. 65.

⁴⁵² Vgl. Habermann (2001), S. 63.

⁴⁵³ Friedrich/ Friedrich et al. (2000), S. 25.

⁴⁵⁴ Vgl. Habermann (2001), S. 64ff.

⁴⁵⁵ Vgl. Wendler/ Seidner (1987), S. 65.

⁴⁵⁶ Vgl. Habermann (2001), S. 65f.

⁴⁵⁷ Ebenda, S. 67.

⁴⁵⁸ Ebenda, S. 68.

⁴⁵⁹ Vgl. Ebenda.

Anhang VI: Befragung der Schauspieler

VI.1 Musterfragebogen

Informationspaket 1: Musikalische Vorbildung

1.1 Wo kamen Sie im Laufe Ihres Lebens selbst mit Singen in Berührung?

	ständig	oft	selten	gar nicht
Im familiären Umfeld				
Freundeskreis				
Schule				
Ausbildung/Studium				
Beruf				
Sonstiges:				

1.2 Haben Sie eine Schauspielausbildung absolviert?

☐ Ja ☐ Nein



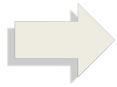
1.2.1 Wenn „Ja“: In welchem Land?

Bitte kreuzen Sie an, um welche Art von Schauspielschule es sich handelt und ob Sie einen Schwerpunkt auf Musik/Gesang gesetzt haben.

	Staatlich	Staatlich-Privat	Privat	Schwerpunkt Musik/Gesang?
Österreich				
deutschsprachiges Ausland				
Ausland				

1.3 Haben Sie privat schon Gesangsunterricht genommen?

- ☐ Ja ☐ Nein



1.4.1 Wenn „Ja“: Beschreiben Sie bitte kurz Dauer, Stilrichtung und ihre Beweggründe in Bezug auf den genossenen Gesangsunterricht.

Antwort:

1.4 Spielen Sie ein oder mehrere Instrumente?

- ☐ Ja ☐ Nein



1.4.1 Wenn „Ja“: Welche?

Bei mehr als **drei** Instrumenten nennen Sie bitte Ihre bevorzugten Instrumente und geben Sie nach Ihrer persönlichen Einschätzung Ihren Fertigungsgrad an!

Instrument:	Anfänger	Im Aufbau	Fortgeschritten	Experte

1.5 Sind Sie privat musikalischen Aktivitäten nachgegangen?

Zum Beispiel als Mitglied einer Band, eines Chors oder Gesangsvereins, etc.

- ☐ Ja ☐ Nein



1.5.1 Wenn „Ja“: Beschreiben Sie bitte kurz Dauer, Art der Mitgliedschaft und Stilrichtung!

Antwort:

Informationspaket 2: Arbeitsweise und Wissen

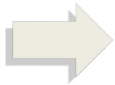
2.1 In welchem Genre liegt Ihr gesanglicher Schwerpunkt?

Wählen Sie bitte nur **ein bis zwei** Genres aus!

- ☐ Klassik ☐ Rock und Pop ☐ Jazz ☐ Chanson ☐ Folklore

2.2. Können Sie Noten lesen?

- ☐ Ja ☐ Nein



2.2.1 Wenn „Ja“: Bitte schätzen Sie Ihre Fertigkeit ein!

- ☐ Anfänger ☐ Im Aufbau ☐ Fortgeschritten ☐ Experte

2.3 Bitte betrachten Sie Ihre Methodik beim Erlernen eines neuen Gesangsstückes für das Theater und geben Sie an, inwiefern die folgenden Aussagen zutreffen:

	Trifft voll zu	trifft eher zu	trifft eher nicht zu	trifft gar nicht zu	k. Angabe/ weiß nicht
Ich lerne ein neues Stück motiviert und mit Begeisterung.					
Ich lerne ein neues Stück mit der Unterstützung anderer Personen.					
Ich verwende zum Erlernen Tonbandaufnahmen (falls vorhanden).					
Ich erarbeite mir das Stück zuerst über die Melodie.					
Ich erarbeite mir ein neues Stück zuerst über den Text.					

2.4 Singen Sie sich vor einer Sprechrolle ein?

☐ Regelmäßig ☐ Oft ☐ Manchmal ☐ Selten ☐ Nie

2.5 Befassen Sie sich mit vertiefender Literatur zum Thema „Singen“?

☐ Ja ☐ Nein

2.6 Beschreiben Sie bitte kurz den Erlernprozess und die Art Ihres letzten Gesangsstückes (z. B. Stil, einstimmig/mehrstimmig, bekannt/unbekannt, Schwierigkeitsgrad, etc.)

Antwort:

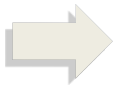
Infopaket 3: Einstellungen und Erfahrungen

3.1 Rückblickend: Hat Ihnen die musikalische Stimmbildung in Ihrer Schauspielausbildung im Beruf geholfen?

- | | |
|--|--|
| ☐ Empfinde ich als sehr hilfreich | ☐ Empfinde ich als nicht hilfreich |
| ☐ Empfinde ich als hilfreich | ☐ Kann ich nicht einschätzen |
| ☐ Empfinde ich als wenig hilfreich | ☐ Ich hatte keine |

3.2 Hat Ihnen Ihre musikalische Stimmbildung in Bezug auf Ihre Sprechfertigkeiten Vorteile gebracht?

- ☐ Ja ☐ Nein

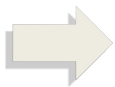


3.2.1 Wenn „Ja“: Welche Aspekte Ihres Sprechens haben sich durch die musikalische Stimmbildung verbessert? Mehrfachnennungen möglich!

- | | |
|---|---|
| ☐ Atmung und Haltung | ☐ Artikulation |
| ☐ Stimmbelastungsfähigkeit | ☐ Stimmumfang |
| ☐ Klangbildung und Durchschlagskraft | ☐ Lautstärke |
| ☐ Textinterpretationsfähigkeiten und Gestaltung | ☐ Selbstbewusstsein/ sicherer Umgang mit der Stimme |
| ☐ Sonstiges: _____ | |

3.3 Haben Sie umgekehrt beim Singen von Ihrer Sprecherfahrung profitiert?

- ☐ Ja ☐ Nein



3.3.1 Wenn „Ja“: Welche Aspekte Ihrer Sprecherfahrung haben Ihnen beim Singen geholfen? Mehrfachnennungen möglich!

- | | |
|---|---|
| ☐ Atmung und Haltung | ☐ Artikulation |
| ☐ Stimmbelastungsfähigkeit | ☐ Stimmumfang |
| ☐ Klangbildung und Tragfähigkeit | ☐ Lautstärke |
| ☐ Interpretationsfähigkeiten und Gestaltung | ☐ Selbstbewusstsein/ sicherer Umgang mit der Stimme |
| ☐ Sonstiges: _____ | |

3.4 Wie zufrieden Sind Sie mit dem Angebot der musikalischen Betreuung am Haus?

- | | |
|---|---|
| ☐ Sehr zufriedenstellend | ☐ wenig zufriedenstellend |
| ☐ Eher zufriedenstellend | ☐ nicht zufriedenstellend |
| ☐ Kann ich nicht beurteilen | |

3.5 Viele Schauspieler haben im Laufe Ihrer Karriere Stimmprobleme. Wo würden Sie sich ein stärkeres Bewusstsein für diese Problematik wünschen?

Bitte wählen Sie nur **ein bis zwei** Möglichkeiten aus!

- | | |
|---|--|
| ☐ Schauspielerkollegen/-innen untereinander | ☐ Ausbildungsstätten |
| ☐ Regisseure/Verantwortliche | ☐ Politik des Hauses |
| ☐ Gesellschaft/Öffentlichkeit | ☐ Sonstiges: _____ |

4. Zusatzfrage (optional): Ist Ihnen zur Thematik des schauspielerischen Singens am Burgtheater noch etwas besonders wichtig?

Antwort:

Abschließend noch zwei Fragen zur Statistik:

5.1 Sind Sie männlichen oder weiblichen Geschlechts?

- ☐ männlich ☐ weiblich

5.2 Zu welcher Alterskategorie gehören Sie an?

- ☐ 18 – 29 Jahre ☐ 30 – 49 Jahre ☐ 50 Jahre und älter

VI.2 Liste der angefragten Schauspieler

Damen	Gäste Damen	Herren	Gäste Herren
Liliane Amuat*	Yohanna Schwertfeger	Detlev Eckstein	Simon Kirsch
Elisabeth Augustin	Sona McDonald	Michael Heltau	Gerhard König
Kirsten Dene*	Pauline Knof	Tino Hillebrand	Cornelius Obonya*
Sarah Viktoria Frick*		Roland Koch	Moritz Vierboom
Regina Fritsch		Dietmar König*	
Maria Happel*		Michael Maertens	
Dorothee Hartinger		Markus Meyer*	
Sabine Haupt*		Tilo Nest*	
Mavie Hörbiger		Robert Reinagl	
Birgit Minichmayr		Hermann	
Sylvie Rohrer		Scheidleder*	
Jasna Fritzi Bauer*		Peter Wolfsberger	
Stefanie Dvorak*		Sven Dolinski	
Petra Morzé		Hans Dieter	
Alexandra Henkel*		Knebel	
Brigitta Furgler		Johannes Krisch*	
Stefanie Reinsperger		Michael Masula*	
Aenne Schwarz		Laurence Rupp*	
Adina Vetter		Daniel Sträßer	

Die mit *-versehenen Schauspieler wurden persönlich vom Autor angeschrieben.

VI.3 Fragebogen-Auswertung

			1.1 Wo kamen Sie selbst im Laufe Ihres Lebens mit Singen in Berührung?					
			Familie	Freunde	Schule	Ausbildung / Studium	Beruf	
#Schauspieler	Geschlecht	Alter	7	7	9	9	9	Gesamtwert
1	m	2	3		1	1	3	8
2	m	2	3	1	2	3	2	11
3	m	3	3	1	2	2	3	11
4	m	3						
5	w	1	1	1	2	2	1	7
6	w	2	2	2	3	3	2	12
7	w	2	2	1	2	3	2	10
8	w	2			1	2	3	6
9	w	3	3	1	1	2	2	9
10	w	3		2	2	2	2	8
Männlich:	4x							
Weiblich:	6x		4	0	1	3	3	3=ständig
Alter:	1=18-29:	1x	2	2	5	5	5	2=oft
	2=30-49:	5x	1	5	3	1	1	1=selten
	3=50+:	4x						

		1.2 Haben Sie eine Schauspielausbildung absolviert?		1.2.1 In welchem Land?		
		JA	NEIN	Österreich	deutschsprachiges Ausland	Ausland
Nr.		10	0	6	4	0
1	1			2		
2	1				3	
3	1				3	
4	1			3		
5	1			3		
6	1				3	
7	1				3	
8	1			3		
9	1			3		
10	1			3		
	1=ja	3=staatlich		5	4	0
	0=nein, k.Angabe.	2=staatlich privat		1	0	0
		1=privat		0	0	0

1.3 Haben Sie privat Gesangsunterricht genommen?			1.3.1 Beschreiben Sie kurz Dauer, Stil und Beweggründe
	JA	NEIN	Antwort
Nr.	9	1	9
1	1		Wollte Stimme testen lassen und sängerisches Atmen lernen
2	1		2-3 Jahre, klassischer Gesang, Chor. Interesse Lust, Weiterbildung, Atemtechnik erlernen
3	1		Immer mal wieder, auch wegen der psychotherapeutischen Wirkung
4		1	
5	1		In der Jugend, während der Schulzeit. Jazz und Improvisation im Einzelunterricht. Gospelchor. Aus Interesse und Spaß. Am Haus bei Vera berufsbegleitend, klassisch.
6	1		klassischer Gesangsunterricht ab 17 Jahren. Berufsbegleitend, wollte ursprünglich Musicaldarstellerin werden
7	1		Über 10 Jahre, nicht regelmäßig. Klassisch oder auch projektbegleitend Musical, Jazz, Song. Lust auf Singen, Stimmentwicklung neben Sprechtraining. Stimme als Instrument schulen.
8	1		1 Jahr auf Anraten des musik. Leiters im Zuge eines Seminars am Ende der Ausbildung. Wollte/musste Töne innerlich spüren lernen (vor hören), um sie dann zu treffen. Musicalgesangsunterricht. Bewusst nicht "schönes" Singen gewählt.
9	1		Als Kind mit Oma Opernarien einstudiert. Immer im Zusammenhang mit Rollen. Insgesamt vier Lehrerinnen. Klassisch und Chanson. Interesse und persönlicher Bezug
10	1		mehrere Jahre, immer wieder aus beruflichen Gründen

1.4 Spielen Sie ein oder mehrere Instrumente?			1.4.1 Wenn „Ja“: Welche?			
	JA	NEIN				
Nr.	7	3	Anfänger	Im Aufbau	Fortgeschritten	Experte
1		1				
2	1			Akkordeon		
3	1		Klavier	Gitarre, Trompete		
4	1		Flöte		Keyboard	
5	1		Klavier, Schlagzeug	Gitarre		
6	1				Flöte, Geige	
7	1		Flöte		Klavier	
8		1				
9		1				
10	1		Klavier			
	Anfänger	5				
	Im Aufbau	3			1 Nennung	2x
	Fortgeschritten	3			2 Nennungen	3x
	Experte	0			3 Nennungen	2x

1.5 Sind Sie privat musikalischen Aktivitäten nachgegangen?			1.5.1 Beschreiben Sie kurz Dauer, Stilrichtung und Art der Mitgliedschaft
	JA	NEIN	Antwort
Nr.	7	3	7
1		1	
2	1		3 Jahre Kirchenchor
3	1		Knabenmusik. Bläserbegleitung 2 Jahre
4	1		Während des Studiums im Männergesangsverein
5	1		Band. E-Gitarre, z.T. Gesang. Von Funk bis Psychedelic Rock. 16-18
6	1		Gesang und verstärkte Geige in einer Cover Band ca. 3 Jahre innerhalb der 20er und 30er Jahre
7	1		Chor während der Schulzeit mit entsprechenden Konzerten. Verschiedene Stilrichtungen
8		1	
9	1		Gemeinsam Abende mit Musikern veranstaltet. Musik + Lesung
10		1	

2.1 In welchem Genre liegt Ihr gesanglicher Schwerpunkt?				
Klassik	Rock/ Pop	Jazz	Chanson	Folklore
5	1	1	9	2
			1	
1			1	
1			1	
1				
	1		1	
		1	1	
1			1	
			1	1
			1	1
1			1	
Klassik & Chanson:		4		
Chansons & Folklore:		2		
Jazz & Chansons:		1		
Rock & Chanson:		1		

		2.2 Können Sie Noten lesen?		2.2.1 Einschätzung der Fertigkeiten	
		JA	NEIN	Antwort	
Nr.	9	1			
1		1			
2	1			3	
3	1			3	
4	1			4	
5	1			1	
6	1			3	
7	1			3	1=Anfänger
8	1			2	2=Im Aufbau
9	1			2	3=Fortgeschritten
10	1			3	4=Experte

2.3 Methodik beim Erlernen eines neuen Gesangsstückes für das Theater					
Nr.	Motivation / Begeisterung	Unterstützung durch andere	mit Tonband	zuerst Melodie	zuerst Text
1	3	4	3	4	3
2	4	3	3	4	2
3	4	4	1	4	2
4	4	1	1	1	4
5	4	4	4	4	2
6	4	2	4	3	2
7	4	3	2	3	2
8	4	4	4	4	2
9	4	4	4	4	2
10	2	3	3	4	1
0=k. A.	0	0	0	0	0
1=gar nicht	0	1	2	1	1
2=eher nicht	1	1	1	0	7
3=eher ja	1	3	3	2	1
4=voll	8	5	4	7	1

2.4 Singen Sie sich vor einer Sprechrolle ein?	
Nr.	Antwort
1	3
2	3
3	4
4	0
5	3
6	2
7	3
8	0
9	2
10	4
0=Nie	2
1=Selten	0
2=Manchmal	2
3=Oft	4
4=Regelmäßig	2
Median	3

2.5 Befassen Sie sich mit vertiefender Literatur zum "Singen"?	
JA	NEIN
1	9
	1
	1
1	
	1
	1
	1
	1
	1
	1
	1

2.6 Beschreiben Sie Erlernprozess und Art Ihres letzten Gesangsstückes	
Nr.	Antwort
1	siehe obige Punkte für Erlernen...da ändere ich selten was, also zuerst Melodie dann Text.
2	Tonbandaufnahme, Noten. Einstimmig, klassisches Lied, unbekannt, einfach - mittel
3	Ein Volkslied zusammen mit Gesangslehrerin
4	einstimmig mit live Musik. Sehr bekannt. Leicht zu singen, da Text im Vordergrund
5	In <i>Maß der Dinge</i> : „Almost Paradise“ (Duett). Mit CD & Musiker erlernt. Mit Freude. Z.T. Schwierigkeiten bei den Höhen. <i>Alpenkönig</i> : Mit Eva von Gustav-Ballade a capella.
6	Popsong eigens arrangiert von einem bekannten zeitgenössischen Komponisten. Mit Tonbandaufnahme: Klavier spielt Melodie und Klavier spielt mit Begleitung. War gut zu bewältigen
7	Portishead "Roads". Popsong. Einstimmig. Selbst am Klavier begleitet über Hören der CD und besorgte Noten einstudiert. Nicht besonders kompliziert.
8	Wiener Lieder neu interpretiert, mit Korrepetitor am Haus. Zuerst die Töne & Rhythmus, dann mit Text, Stück für Stück. Am Schluss dann das ganze Stück mit der Figur verbinden bzw. sie auch musikalisch zu spielen. Einstimmig war relativ leicht. Mehrstimmig größere Schwierigkeiten
9	bekannte Lieder, daher selbstständig erlernt. In kleinen Schritten, von Ton zu Ton. Dann zum Text übergegangen und am Schluss in immer größeren Sinneinheiten bzw. Bögen, bis alles saß.
10	frz. Chanson, zusammen mit Elektropiano und Komponist, technische Übungen für das Lied, einstimmig und mehrstimmig, neue Komposition. Mäßig schwer

3.1 Hat Ihnen die musikalische Stimmbildung in der Ausbildung geholfen?			
Antwort			
Nr.			
1	2		
2	5		
3	5		
4	2		
5	4		
6	5		
7	4		
8	5		
9	5		
10	4		
		0=hatte keine	0
		1=k. A.	0
		2=nicht hilfreich	2
		3=wenig	0
		4=hilfreich	3
		5=sehr	5

3.2 Hat Ihre musikalischen Stimmbildung Ihnen Vorteile beim Sprechen gebracht?		3.2.1 Welche Aspekte Ihres Sprechens haben sich durch das Singen verbessert?									
JA	NEIN	Atmung & Haltung	Artikulation	Belastungs-fähigkeit	Umfang	Klangbildung & Tragfähigkeit	Lautstärke	Gestaltung & Interpretation	Selbst-bewusstsein	Sonstiges	
Nr.	7	3	5	2	7	5	5	3	2	5	1
1		1									
2	1		1	1	1	1		1	1		
3	1			1			1		1		
4		1									
5	1			1	1	1					
6	1		1	1	1	1				Rhythmusgefühl	
7	1		1	1	1				1		
8		1									
9	1		1	1	1	1	1	1	1		
10	1		1	1	1	1	1		1		
	7=100%		71%	29%	100%	71%	71%	43%	29%	71%	

3.3 Haben Sie beim Singen von Ihrer Sprecherfahrung profitiert?		3.3.1 Welche Aspekte Ihrer Sprecherfahrung haben Ihnen beim Singen geholfen?									
JA	NEIN	Atmung & Haltung	Artikulation	Belastungs-fähigkeit	Umfang	Klangbildung & Tragfähigkeit	Lautstärke	Gestaltung & Interpretation	Selbst-bewusstsein	Sonstiges	
Nr.	9	1	4	5	1	1	2	1	7	5	0
1	1		1					1	1	1	
2	1		1					1	1		
3	1		1					1	1		
4	1		1		1	1		1	1		
5	1	1									
6	1							1			
7	1		1					1	1		
8	1	1		1							
9	1	1	1			1		1			
10		1									
	9=100%		44%	56%	11%	11%	22%	11%	78%	56%	

3.4 Wie zufrieden sind Sie mit dem Angebot der musikalischen Betreuung am Haus?			
Antwort			
Nr.	10		
1	5		
2	4		
3	5		
4	5		
5	4		
6	5	1=k. A.	0
7	5	2=nicht zufrieden	0
8	5	3=wenig	0
9	5	4=eher	2
10	5	5=sehr	8

3.5 Wo wäre ein größeres Bewusstsein für Stimmprobleme wünschenswert?						
	Schauspielerkollegen	Ausbildungsstätten	Regisseure / Verantwortliche	Politik d. Hauses	Gesellschaft / Öffentlichkeit	Sonstiges
Nr.	1	3	5	3	1	1
1						Muss jeder selber damit umgehen
2		1	1			
3		1				
4			1			
5			1	1		
6		1	1			
7				1		
8	1			1		
9						
10			1		1	

4. Zusatzfrage: Ist Ihnen noch etwas besonders wichtig?	
Antwort	
Nr.	5
1	Es könnten mehr musikalische Produktionen auf dem Spielplan sein.
2	Die selbstverständliche Voraussetzung, dass man es kann, das Singen als Mensch.
3	An der Burg gibt es ein sehr großes Potential bei Schauspielern, die sich auch singend gut/ adäquat ausdrücken können sowie über Möglichkeiten verfügen, verschiedene Sachen zu singen.
4	
5	
6	
7	Mir ist es besonders wichtig, dass beim Singen und auch beim Einüben die praxisbezogene Umsetzung von Anfang an dabei ist.
8	Erstens: Ich finde es sehr wichtig, dass die Tradition der Verschmelzung von Musik und Stück, wie bei Nestroy oder Raimund, nicht verloren geht. Es darf natürlich Neues komponiert werden, aber dann bitte als Einheit von Text und Musik. Zweitens: Es sollte mehr Geld für die Pflege der Qualität von Bühnenmusiken und Kompositionen zur Verfügung gestellt werden und drittens sollten Schauspieler und Schauspielerinnen mit schönen Stimmen öfters die Gelegenheit bekommen, auch zu singen.
9	
10	

Abstract

Die Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek nahm das 200-jährige Bestehen des Burgtheaters zum Anlass, eine Ausstellung zum Gesamtthemenkomplex „Musik am Burgtheater“ zu kuratieren, in welcher die wichtigsten musikalischen Stationen seit dessen Erhebung zum Nationaltheater präsentiert wurden. Im 18. Jahrhundert war es Usus, an Theatern auch Schauspieler in Opern und Singspielen einzusetzen auch wenn deren gesangliches Können oftmals nicht jenem der professionell ausgebildeten italienischen Opernsänger mithalten konnte. 1810 wurde auf kaiserlichen Erlass hin das Burgtheater zum reinen Sprechtheater und das Kärntnertortheater zur Opernbühne erklärt. Die große Epoche der Opern und Singspiele fand damit am Burgtheater ein jähes Ende.

Die Tradition des schauspielerischen Singens jedoch verschwand nie ganz von der Burgtheaterbühne und soll anhand von Betrachtungen der Spielplanprogrammatisik ab 1976 bis 2014 aufgezeigt werden. Vor allem dominieren Werke von Nestroy das musikalisch-sängerische Geschehen in den letzten vier Direktionszeiten.

Basierend auf den Analysen der Spielpläne wurden drei musikalische Leiter des Hauses sowie die Stimmbildnerin Vera Blaha interviewt, wodurch erste wichtige Erkenntnisse über Art und Weise des Arbeitsprozesses mit den Schauspielern gewonnen werden konnten. Dies war für die nachfolgende Befragung der Schauspieler unerlässlich.

Neben Überlegungen zu Musikalität und Begabung stand vor allem die Stimme des Schauspielers als künstlerisches Phänomen im wissenschaftlichen Fokus, welche sich an bestimmten physiologischen und physikalischen Gesetzmäßigkeiten orientiert. Die Gegenüberstellung von künstlerisch gebrauchter Sprech- und Singstimme ließ erkennen, dass sich die Leistungen der beiden Ausdrucksformen zwar annähern, jedoch nicht gleichen.

Inwieweit verfügen Schauspieler nach eigener Einschätzung über genügend musikalische Vorbildung und wie gestaltet sich der Arbeitsprozess beim Erlernen eines Gesangsstückes für das Theater unter den Schauspielern? Können sie auf bestehende (stimmtechnische) Mittel zurückgreifen und welche möglichen produktiven Synergien können sich aus der Beschäftigung mit dem Singen für den Schauspieler ergeben? Hierfür wurde vom Autor ein Fragebogen erstellt, der es ermöglichen sollte, die Antworten der zehn befragten Schauspieler und Schauspielerinnen miteinander in Bezug setzen zu können.

English abstract

On the occasion of the Burgtheater's bicentenary the Music Department of the Austrian National Library curated an exhibition, in which the tradition of music at the Burgtheater was the central theme.

The Burgtheater, one of the largest and most famous theatres in the world, is mostly known for its long tradition as a speaking theatre. It was founded under Maria Theresa, Archduchess of Austria in 1741. In its origins, mostly French comedies and Italian operas were performed on its stage. In 1776 Emperor Joseph II upgraded the Imperial Court Theatre: it became Austria's first "German National Theatre". Two years later he additionally established a "German Musical Comedy" in the same location. It was common practice in the 18th century for actors to sing in operas and musical plays, due to a lack of skilled German-speaking singers. In 1810 Emperor Franz I made the Burgtheater an exclusively speaking theatre.

Nevertheless, the tradition of singing actors never vanished completely from the Burgtheater stage. This thesis examines singing in its repertoire from 1976 to 2014. Works by Nestroy with singing interludes were especially dominant under the last four directors.

Based on this analysis musical directors of the Burgtheater as well as vocal coach Vera Blaha were interviewed on their musical education and working methods with actors. The results were very useful for follow-up-questions.

In addition to considerations of musicality and talent, especially the artistic use of the actor's voice in speaking and singing on stage turned out to be an interesting topic. Which effects of singing can be regarded as helpful for an actor to help him/her in speaking and vice versa? Which musical education do they have and how do they learn a new song? Which problems are they confronted with in today's plays? The author created a special questionnaire in order to obtain some comparable answers of singing actors and actresses currently working at the Burgtheater.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Christian Fleisch
Geboren am: 17. Juli 1985
Ort: Öhringen (Baden-Württemberg), Deutschland

Akademische Ausbildung

Seit Oktober 2006 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.
Schwerpunkte: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Musikwissenschaft

Schulische Ausbildung

1996 – 2005 Hohenlohe Gymnasium Öhringen
1992 – 1996 Grundschule

Arbeitsstellen und künstlerische Tätigkeiten

Seit 1. Januar 2013 kaufmännischer Angestellter bei Mjam GmbH
2008-2011 Diverse Statisterie- und Chorprojekte am Burgtheater:
- Sprechchor in Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe* (Regie: Michael Thalheimer)
- Chor in Christoph Schlingensiefs *Ready-Made-Oper Mea Culpa* (Regie: Christoph Schlingensief) *Culpa* (Regie: Christoph Schlingensief)
- Statisterie in Schillers *Don Carlos* (Wiederaufnahme. Regie: Andrea Breth)
- Chor und Statisterie in Schillers *Wallenstein* (Regie: Thomas Langhoff)
- Schlusschor in Shakespeares *Rosenkriege 2: Richard III.* (Regie: Stephan Kimmig)

Januar/Februar 2008 Praktikum in der Presseabteilung der Wiener Staatsoper