

Singen und Tanzen mit einer Laien-Theaterbühne?

(Zur Musik in «Chrömerey – eine liebereiche Posse»)



Das Ensemble singt und tanzt gleichzeitig in «Fata-Morgana» (Akt IV).

«Chrömerey» bzw. Thornton Wilders «The matchmaker» ist vorwiegend ein Konversationsstück: Die Rede ist wichtig, und es wird viel geredet! Was jedoch 1954 gang und gäbe war und von den Zuschauern geduldig genossen wurde, entspricht 2018 nicht mehr so ganz unseren Sehgewohnheiten: Wir sind längst schnelle Filmschnitte und eine beschleunigte Aufnahme von Informationen gewohnt. Inszenierung muss diesen veränderten Publikums-Bedingungen immer Rechnung tragen – auch wenn sie vorhat, dem Autor und seiner Zeit treu zu bleiben! Und so entstand die Idee, das sprachlastige Stück mit Tanz und Musik anzureichern und damit abwechslungsreicher, unterhaltsamer und leichter zugänglich zu machen.

Vorbehalte gab es einige – und das klang etwa so:

- «Ich kann nicht singen und habe das Gefühl, dass es sehr peinlich wird, wenn ich es tun muss.»
- «Wenn ich singen oder tanzen muss, schäme ich mich. Ich bin nicht gut genug.»
- «Ich habe noch nie gesungen, meine Stimme ist hässlich und eignet sich nicht.»

- «Ich kann für den Alltagsgebrauch singen, aber auf der Bühne – nein! Wenn ich das mit den Opernsängerinnen vergleiche ...»
- «Tanz, oh Gott, nein, ich bin völlig unbegabt.»

Die Einwände kamen grösstenteils aus einer verständlichen Sorge um szenische Qualität. Eine Regie, welcher Musik und Tanz bei Stücken, die dies erlauben oder sogar fordern, wichtig ist, teilt dieses Gefühl zwar, gibt jedoch nicht so schnell auf! Schliesslich fusst «The matchmaker» auf der Wiener Posse mit ihren eingestreuten Gesangs-Couplets und war der Vorläufer des Musicals «Hello Dolly»! Das Musikalische lag also nahe und war gut begründet. Und es gab immerhin auch die Stimmen derjenigen, die sich Singen und Tanzen zutrauten oder es ausprobieren wollten.

Es war ein Wagnis – aber ich traute es der Rabenbühne zu! Eine Herausforderung für die Regie blieb das Unterfangen indes von Anfang bis Ende: Das Resultat durfte weder völlig amateurhaft noch peinlich oder gesucht wirken! Dass ein auf Theater spezialisierter Musiker Teil des kreativen Teams sein musste, war aus diesem Grund rasch klar. Ich holte Christov Rolla hinzu.

Der erste Schritt war: Die Stärken und Schwächen der Darstellenden gut zu kennen! Das war nach den ersten 4-5 Monaten Proben der Fall. Ich wusste, wer Trompete spielt, Rock n'Roll tanzt, in einem Musical mitgesungen hat, ein guter Sprecher ist oder eine potenzielle, wenn auch noch unentwickelte Singstimme besitzt.

Der zweite Schritt war der Brückenschlag von diesem unterschiedlichen Können zum Stück: An welchen Stellen konnte wer was sprechsingen, singen, tanzen oder pantomimisch darstellen? Denn die Musik kann auf den «Brettern, die die Welt bedeuten», ganz und gar mannigfaltig mitwirken: Als Untermalung eines gesprochenen Monologs, als instrumentale Begleitung von Solo-, Duo- oder Ensemblesongs oder einer Pantomime, als Basis eines tänzerisch-gestischen Ablaufs oder eines richtigen Tanzes, als illustrierende Hintergrundmusik – zur Story gehörend, oder sie als Off-Musik überlagernd.

Das individuelle Können der Hitzkircher Theaterspielerinnen/-spieler gab also vor, wo sie wie in Gesang, Musik oder Tanz «ausbrechen» sollten. Ich als Regisseurin bestimmte im Stück die schlussendlich 12 Stellen, wo dies der Fall sein sollte:

A. *Story-immanente Musik:* Wo Thornton Wilder in seiner Komödie selber schon Musik vorgesehen hat:

1. Wenn Mrs. Molloy und Minnie Fay im Harmonia-Gardens-Restaurant zum «Walzer aus dem Off» tanzen.
2. Wenn die Tanzpaare am Ende von Akt III zu Polka-Klängen zusammenstossen müssen.
3. Die ebenfalls in Akt III vorkommende, alte amerikanische Ballade «The Sidewalks of New York» wollten wir als Hommage an diese Stadt im 19. Jahrhundert beibehalten.



Während Cornelius, Barnaby, Mrs. Molloy und Minnie «The Sidewalks of New York» singen, schreitet Dolly die Treppe hinab... (Akt III)

B. Monologe: Wo Thornton Wilder die Hauptfiguren zum Publikum sprechen lässt, also die 4. Wand niederreißt – diese Stellen betonten wir einerseits durch unterlegte Pianoklänge, andererseits durch sich veränderndes Licht:

4. Wenn Vandergelder über seine Geldphilosophie referiert – als Sprecher über Musikbegleitung.
5. Wenn Dolly Levi ihre Geldphilosophie darlegt – musikuntermalt.
6. Wenn Malachi pantomimisch seinen inneren Kampf zwischen «Stehlen & Trinken» ausficht – und die Musik seine Gesten punktgenau imitierend begleitet.



Vandergelder referiert über sein Verhältnis zum Geld – darunter erklingt das Piano. (Akt I)



«Geld muss fließen – wie Regenwasser!» Und die Musik fließt auch, unter dem Text. (Akt I)



Der pantomimisch begabte «Malachi» stellt gestisch seinen Konflikt zwischen zwei Lasten dar – dem Whiskey und dem Diebstahl. Das Piano imitiert «mickey-mousing» seine Bewegungen. (Akt III)

- C. Eigentliche Lieder:** Weiter gibt es im Stück stark emotionale Stellen, welche durch Musik hervorgehoben und singend vertieft werden können – von der Regie bestimmt, wurden sie dramaturgisch begründet ins Stück eingeflochten:
7. Wenn Vandergelders Angestellte Cornelius und Barnaby zu ihrem New-York-Abenteuer aufbrechen – die lustvolle Aufregung über ihre bevorstehende Grossstadt-«Aventüre»!

8. Wenn die Hutmacherinnen ihre Hüte «mit langen Bändern über dem Rücken» vorstellen, die den Zukünftigen anlocken und binden sollen – wenn sie also ihre Sehnsucht nach Liebe ausdrücken.



Mrs. Molloy und Minnie Fay besingen ihre «Hüte mit Bändern über den Rücken». Und tanzen dabei! (Akt II)

D. Mischung aus B. (musikuntermaltem Sprechen) und C. (eigentlichen Songs):

9. Wenn Vandergelders Angestellter die «Schmetterlinge im Bauch» zu beschreiben versucht, die er zum ersten Mal im Leben spürt – in «Cornelius und die Liebe».
10. Wenn Dolly Levi sich von ihrem geliebten, aber schon lange verstorbenen Mann verabschiedet, um wieder zu heiraten, und dabei dem Publikum von ihrer langen Trauerzeit und ihrer Rückkehr ins Leben erzählt.



Das gefühlvoll-innige «Cornelius und die Liebe», abwechselnd gesprochen und gesungen. (Akt II)



Dolly Levis Abschieds- und Aufbruchslid ist zum Teil musikuntermahtes Narrativ, zum Teil Song. (Akt IV)

E. Tänze: Als letztes Element wollte ich eigentliche Tänze einfügen. Bereits 7./8. waren Choreografien, die entlang des Liedes entwickelt wurden. Hinzu kamen Ensemble-Tänze gegen Stückende:

11. Das zunehmende Chaos turbulenter Verwechslungen in Akt IV sollte in eine «Illusions- oder Fata-Morgana»-Choreografie münden: Plötzlich wird alles surreal, der Kutscher spielt Trompete, die Figuren beginnen aus dem Nichts zu tanzen – allen voran Köchin Martha.
12. Das Money-Love-Medley am Ende von Akt IV sollte die beiden Grundthemen Geld und Liebe nochmals humorig gegeneinander ausspielen, und der Schluss-Tanz die Auflösung des Tohuwabohus «zu guter Letzt» besiegeln.



Das Ensemble singt den Kanon «Fata Morgana» - Köchin Martha legt ein Tanz-Solo ein. (Akt IV)

In einem komplexen Entstehungsprozess war die Arbeit an Musik und Tanz eine, die zwischen mir als Regisseurin-Choreografin und Theatermusiker-Komponist Christov Rolla wie ein Pingpong-Ball hin und herging: Die dramaturgischen, inhaltlich-emotionalen, spielerabhängigen Basis-Entscheidungen begannen bei der Regie, worauf die Kompositionsaufträge sich konkretisierten und der Theatermusiker seine Ideen und Einfälle dazulegte und damit das Stück bereicherte. Da Rolla nicht nur ein Musik-, sondern auch ein Sprach- und Theaterspieler ist, textete er seine Songkompositionen höchstpersönlich auf hohem poetischem Liedermacher-Niveau und – ergänzte damit auf ungeahnt kreative und sensible Weise jedes Mal die Vorstellungen der Regie. Eine weitere seiner Fähigkeiten war das pragmatische Einschätzen dessen, was den Laienspielern möglich war: So entstanden Lieder, die einerseits genügend einfach, andererseits doch sehr theaterwirksam waren, weil voll Sprachwitz und/oder tiefer Gefühle. Melodien und Rhythmen wiederum waren die Grundlage für mich als Choreografin, um Duette (Aventüre, Hutmacherinnen) oder Ensemblesongs (Fata Morgana, Schlusslied) auch Tanz werden zu lassen.

Im endgültigen Stück, an den Vorstellungsabenden, wirkt Christov Rolla persönlich mit – indem er – nebst Liedern und Tänzen - emotionale, körperlich-visuelle und Bewegungsrhythmen der Spieler illustrativ, öfters richtiggehend «micky-mousing» begleitet, was die Theaterszenen teilweise beinahe zu Filmszenen macht. Der Reiz ist gegeben.

Den tänzerisch unerfahrenen Laienspielern tanzbare Choreografien auf den Leib zu schneiden, war ein längerer tanzpädagogischer Prozess, der zwischen zwei Polen oszillierte: der Suche nach zugänglicher Einfachheit und dem Bestreben, dennoch einen optisch und rhythmisch spannenden und ästhetischen Ablauf zu kreieren. Ich denke, der Spagat ist gelungen.

Und das Wichtigste: Alle Mitwirkenden waren am Ende überzeugt und voll Begeisterung dabei! Sie entdeckten während des Prozesses neue Möglichkeiten des Selbstausdrucks. Und sind nun – so scheint es mir – stolz auf das eingegangene Wagnis und sein Resultat!

Dorotea M. Bitterli, Regie & Choreografie, 16.11.2018



Cornelius und Barnaby tanzen und singen in ihre New-York-Aventüre! (Akt I)