



Über Sprache und Gesang hinaus - zur Rolle des Tanzes im Musical und in der Musicalausbildung

Lynnda Curry im Gespräch mit Constanze Rora

CR: Die Gattung ‚Musical‘ zeichnet sich durch die Integration der Künste Gesang, Schauspiel und Tanz aus. Das bedeutet für die Ausbildung des Musicaldarstellers, dass dort die drei Sparten gleichermaßen Berücksichtigung finden müssen. Heißt das für den Einzelnen wirklich, dass er in Gesang, Tanz und Schauspiel gleichermaßen qualifiziert ist - oder ist es eher üblich einen Schwerpunkt in einem der Bereiche zu setzen?

LC: Natürlich darf man Schwerpunkte setzen. Aber die klugen Leute *versuchen* trotzdem immer in allen drei Bereichen ein hohes Niveau zu erreichen, denn dann haben sie mehr Chancen. Hier in Deutschland setzen die Darsteller meistens auf Gesang. Das liegt nicht daran, dass Schauspiel und Tanz nicht so wichtig sind, sondern hängt mit der Tradition der Ausbildung zusammen. Musical ist immer noch neu in Deutschland. Daher ist das Konzept, von klein auf in allen drei Bereichen auszubilden, noch nicht verbreitet. Entsprechend ihrer Vorbildung wählen die meisten Studenten dann Gesang als Schwerpunkt. Die Weitblickenden sagen sich aber: Ich möchte Tanz und Schauspiel nachholen, damit ich die besten Möglichkeiten habe, um mich auszudrücken und dem Stück zu dienen.

CR: Was bedeutet das für die Ausbildung im Bereich Tanz – was müssen angehende Musicaldarsteller lernen?

LC: Viele Studenten in Deutschland haben bevor sie an die Hochschule kommen keinerlei Tanzausbildung erhalten. Innerhalb von vier Jahren muss man sie auf ein Niveau bringen, auf dem sie überzeugen können. Sie müssen alles lernen. Angefangen von den einfachsten Sachen, wie man gerade steht, wie man Präsenz hat, ohne viel zu ‚machen‘ bis dahin, wie man zwei bis drei Pirouetten dreht. Sie lernen klassisches Ballett, Steppen, Jazz, Modern Dance und Musicaltheatre-Dance.

CR: Was ist für Dich das Wichtigste in der tanzpädagogischen Arbeit mit den Studenten?

LC: Mein Hauptziel liegt darin, dass die Studenten lernen sich zu präsentieren. Authentizität und Ehrlichkeit spielen dabei eine große Rolle. Vor allem ist mir wichtig, dass sie in ihren Bewegungen und beim Tanz überzeugend sind. Sie werden nie perfekte Tänzer sein – das ist nicht das Ziel der Ausbildung – aber wenn sie irgendeine Geste machen, einen Tanz-

schritt oder einen Tanz ausführen, dann sollen sie das Publikum davon überzeugen, dass sie tanzen können.

CR: Die Frage nach dem Stellenwert des Tanzes in der Ausbildung führt mich zu der Frage nach der Rolle des Tanzes im Musical. Welche Funktionen und Aufgaben hat er?

LC: Die Aufgabe des Tanzes liegt meiner Meinung nach darin, dass er die Geschichte erzählt oder aber etwas zum Ausdruck bringt, was schwer ist, in Worte zu fassen. Ein altes Sprichwort sagt: wenn die Gefühle zu groß sind, um sie mit Worten ausdrücken zu können, dann singt man. Wenn aber die Gefühle so groß sind, dass sie nicht mit Gesang ausgedrückt werden können, dann tanzt man. Und darin liegt die Domäne des Tanzes – in dem, was Wörter, Sprache, Gesang nicht sagen können. Denken wir zum Beispiel an folgende klischeehafte Situation: Ein Mann und eine Frau stehen einander gegenüber, einer von beiden streckt die Hand aus und berührt das Gesicht des anderen. Es entsteht eine Spannung, die viel mehr sagt, als wenn die Situation durch Worte erklärt werden würde. Weil es eine Bewegung ist, hat jeder einzelne Zuschauer die Möglichkeit seine eigenen Gefühle hineinzugeben.

CR: Liegt darin nicht ein Widerspruch, dass der Tanz einerseits die Geschichte erzählen soll andererseits aber offen für die Interpretation durch die Zuschauer ist? Sind dadurch nicht Missverständnisse oder Nicht-Verstehen vorprogrammiert?

LC: Garantiert wird nicht jeder das Gleiche verstehen - weil die Menschen so unterschiedlich sind. Aber ich finde gerade die Aufgabe spannend, etwas zu entwickeln, was in der Grundaussage von allen verstanden wird. Sicher hängt es auch davon ab, wie die Zuschauer aufgelegt sind, wie es ihnen geht. Manche kommen müde herein, schlafen halb ein und *können* die Botschaft nicht empfangen. Aber selbst in dem Fall ist es schön, dass sie sich ihre eigene Interpretation machen dürfen. Wir können nicht fordern: ihr müsst das so und so verstehen. Das wäre keine Kunst – sondern Programmierung von Robotern oder so was. Wir müssen akzeptieren, dass jeder die Freiheit hat zu interpretieren wie er es möchte.

CR: ...aber trotzdem versucht der Tanz, die Geschichte verständlich zu machen...

LC: Ja, das ist die Absicht. Und es gibt ja auch auf der anderen Seite recht eindeutige Tanzszenen. Zum Beispiel kommt in *Guys and Dolls* ein Tanz in einem Café vor und der Grund dieses Tanzes ist einfach zu zeigen, wieviel Spass die Leute am Tanzen haben. Und das kommt auch ziemlich klar und unmissverständlich rüber.

CR: Und wie kann die Story im Tanz sichtbar gemacht werden?

LC: Jeder Tanz hat normalerweise eine Dramaturgie und die sollte mit der Dramaturgie des Stückes zusammenpassen. Bleiben wir bei einem Klischee: Boy meets Girl - aber sie hasst ihn. Das heißt, es ist eine Spannung da und wenn jetzt ein Tanz kommt, muss auf der

Grundlage des Stückes geklärt werden, was gezeigt werden soll: Hasst sie ihn eigentlich nur, weil sie ihn liebt oder hasst sie ihn, weil er ein böser Mensch ist oder wie auch immer. Ich darf nicht plötzlich einen Pas-de-deux mit der Aussage: „Hier ist eine große Liebe“, tanzen lassen. – Außer vielleicht, wenn die Frau ihn eigentlich liebt, und vielleicht in einer Art Traum-Tanz ihre Liebe zeigt; dazu würde aber gehören, dass man im Anschluss an den Traum sieht, dass sie ihn immer noch hasst und wir nur vorübergehend das Innere in ihr gesehen haben. Ob dieser Blick ins Innere zeigt, dass sie Probleme mit Gefühlen hat oder ob er andere Gründe sichtbar macht, das hängt vom Stück ab. Die Choreografin muss also wirklich wissen, worum es geht. Sonst wird der Tanz so sein wie in den Anfängen des Musical, wo es Gesang gab und ein bisschen Spiel und dann, weil es vielleicht zu langweilig war, der Ruf nach den Dancing Girls: Sie traten auf, zeigten ihre schönen Körper und gingen wieder ab - ohne Bezug zur Handlung.

CR: Wie gehst Du bei der Entwicklung einer Choreografie vor. Womit beginnst Du?

LC: Ich stelle mir zum einen die Frage: „Was will ich ausdrücken?“, und zum anderen frage ich: „Was für eine Musik ist da im Stück?“. Und das sagt schon viel bzw. gibt in gewisser Weise vor, was ich benutzen kann. Zum Beispiel in Bezug auf die Stilrichtung, ob ich mich eher im Bereich Modern Dance, Jazz Dance, Klassisches Ballett oder einem anderen Stilbereich bewege. Das Musical wie *Kiss me, Kate* zum Beispiel, lässt sich in vielerlei Hinsicht mit einer Operette vergleichen. Für viele Lieder darin kann ich den Tanzstil benutzen, den die Musik nahelegt, das heißt klassische Tänze wie Walzer, usw. Aber es enthält auch mehrere Lieder, die in Richtung Jazz gehen, und da choreographiere ich dann keine Walzer, sondern benutze andere Tanzstile. Andererseits kann ich aber auch bewusst einen Gegensatz zwischen Tanz und Musik herstellen. Es hängt davon ab, was ich erzählen möchte und was mein Ziel ist; was ich mit diesem Tanz ausdrücken möchte. Wenn ich Verwirrung zeigen möchte, dann nehme ich eigentlich keine klassische Bewegung, sondern etwas Frenetisches Hektisches – um die Unruhe darzustellen. Ich muss fragen, wie der Tanz in die Dramaturgie des Stückes eingepasst ist.

CR: Die Wahl der Stilistik des Tanzes gibt also zugleich eine Atmosphäre vor, die sich auf die Handlung beziehen lässt. Dabei ist das Verhältnis zwischen Musik und Tanzstil aber offen, d.h. es gibt keine Verpflichtung stilistisch auf die Musik einzugehen. Gibt es denn eine Verpflichtung, auf den formalen Ablauf der Musik Bezug zu nehmen?

LC: Natürlich muss ich hören, was die Musik sagt. Aber es ist meine Entscheidung, ob ich mit der Musik mitgehe oder ob ich einen eigenen Weg – vielleicht sogar gegen den musikalischen Verlauf – gehe.

CR: Mich würde interessieren, wie sich das Ineinander von Tanzstil, Atmosphäre und musikalischer Form im Arbeitsprozess auswirkt. Wenn Du mit den Studenten eine Choreografie erarbeitest – sprichst Du mit ihnen auch über die Musik?

LC: Ich lege Wert darauf, dass sie auf die Musik achten. Gerade weil es oft um sehr unterschiedliche Musik geht - von Jazz bis Gospel, Hip-hop, Pop, manchmal Klassik – finde ich es wichtig zu fragen: „Was sagt euch die Musik, was für eine Farbe hat sie, was für ein Gefühl verbindet ihr mit ihr?“ Sie sollen es mit Adjektiven beschreiben und sagen, ob es hektisch, zurückhaltend, aufreizend oder so klingt. - Damit sie beginnen darauf zu achten, was sie empfinden, wenn sie diese Musik anhören. Und eigentlich gibt es keine falsche Antwort außer: „Ich weiß nicht“

CR: Das wäre die falscheste Antwort....?

LC: „Ich hab nicht zugehört“ – das ist noch schlimmer. (lacht) Das kommt schon mal vor, am Anfang, bis sie sich dran gewöhnt haben. Am Anfang ist es für sie ungewohnt, weil so etwas normalerweise im Tanzsaal nicht gefragt wird. Aber sie lernen dadurch ihre Bewegungen auf die Musik abzustimmen. Wenn ich sage, dass es coole Musik ist, dann wirkt sich das auf meine Haltung aus. Ich bewege mich dann nicht als ob ich zehn Tassen Kaffee getrunken hätte oder so, wenn ich cool sein soll.

CR: Und sprecht ihr auch über die formale Ebene der Musik und darüber wie die Choreografie damit umgeht? Da muss doch sicher sehr genau zwischen Musik und Tanz abgestimmt werden.

LC: Das spielt im Unterricht eigentlich keine Rolle. Wir wiederholen Figuren und die Musik läuft weiter. Das heißt, wir unterbrechen nicht jedesmal die Musik und spielen sie wieder von vorn, sondern die Musik läuft weiter, damit sich ein Gefühl entwickeln kann und der Beat gehalten wird. Das ist anders als bei der detaillierten Arbeit an der Choreografie. Im Unterricht kann ich ein ganzes Lied spielen mit seinen Höhen und Tiefen aber die Choreografie als Folge von Bewegungsabläufen geht durch.

CR: Du hast jetzt schon den Bereich der Vermittlung angesprochen. Zu dem gehört ja neben der Arbeit mit den Darstellern auch die Zusammenarbeit zwischen Choreograf, Regisseur und musikalischer Leitung. Auch hier müssen doch Vermittlungsprozesse erfolgen, um die jeweils auf ein spezifisches Medium bezogenen Ideen zusammenzubringen. Wer legt denn das dramaturgische Konzept des Stückes fest?

LC: Im guten Falle ist es Ergebnis einer Teamarbeit. Natürlich hat der Regisseur sein Konzept – aber auch die Choreografin hat eines. Weil so oft Tanz gemeinsam mit Gesang erscheint, viele Tänze sind gleichzeitig gesungen, wird der Liedtext viel sagen. Man tauscht

sich darüber aus, probiert das eine und das andere und allmählich entsteht das, was wirklich gemacht werden soll.

CR: Die Konzeption entsteht als Ergebnis eines Kommunikationsprozesses. Gibt es dabei auch konträre, unvereinbare Auffassungen?

LC: (lacht): Öfter mal. Es kann schön und ein sehr kreativer Prozess sein. Aber wenn es nicht von gegenseitigem Respekt getragen ist, kann es sich auch unangenehm anfühlen.

CR: Die Frage der gelungenen Zusammenarbeit hängt sicher auch mit der Zusammensetzung des Teams zusammen. Wer bestimmt das denn und nach welchen Gesichtspunkten?

LC: Der Intendant hat die Möglichkeit einen Regisseur einzuladen und ihm freie Hand zu lassen, welchen Choreografen er mitbringen möchte. Oder auch umgekehrt ist es möglich: dass erst der Choreograf bestimmt wird und dieser einen Vorschlag für die Besetzung der Regie macht. Das hängt vom jeweiligen Haus ab, dafür gibt es keine allgemeine Regel. Oft ist es so, dass der musikalische Leiter fest am Haus ist.- Es sei denn, man macht eins von den großen Musicals, wo das ganze Team von irgendwo anders kommt.

CR: Und wieweit wird die musikalische Leitung bei der Entwicklung des dramaturgischen Konzepts einbezogen?

LC: Das ist eine gute Frage, die nicht ganz leicht zu beantworten ist. Eigentlich hat der Komponist schon viel Dramaturgisches in das Lied eingebaut, so dass sich die musikalische Umsetzung daran orientieren kann. Aber die musikalische Leitung muss sich auch mit dem Regisseur und der Choreografin abstimmen. Und das kann gut laufen oder es kann katastrophal laufen. Für mich als Choreografin ist es das Wichtigste, dass ich von Anfang an die Tempi kenne. Wenn mir der musikalische Leiter sagt, wie er die Tempi haben möchte, kann ich choreografieren. Was aber nicht passieren darf ist, dass er sie später verändert. Auch das habe ich schon erlebt: Ich hatte einen schnellen Tanz choreografiert und in der ersten Hauptprobe wurde der plötzlich viel langsamer gespielt - das war nicht schön. Am Ende musste der musikalische Leiter wieder das ursprüngliche Tempo nehmen.

CR: Du hast zwischen Produktionen, bei denen das Team aus Leuten vom Haus und Gästen zusammengesetzt ist, und der Übernahme von großen Produktionen, bei denen das ganze Team von auswärts kommt, unterschieden. Macht es einen Unterschied in der Arbeitsweise, ob es sich um die Übernahme eines großen Musicals handelt oder eine kleinere Produktion?

LC: wenn man in einer Stadt ist und ein Musical inszeniert, dann wird diese Inszenierung eigentlich dort bleiben und nicht genauso an einem anderen Ort wiederholt. Es sei denn ein anderes Theater sagt, ich möchte die gesamte Produktion kaufen. Nehmen wir z.B. *Little Shop of Horror*. Das Stück wird überall in Deutschland gemacht, und jeder darf es inszenieren wie er will. Wenn wir aber von großen Broadway-Produktionen wie z.B. *Phantom der*

Oper die Rechte kaufen wollen, dann muss die Produktion so gemacht werden wie das Original. Es werden nicht die Rechte am Stück allein weitergegeben, sondern nur in Kombination mit der Inszenierung. Egal ob das Stück in Australien, Deutschland oder irgendwo in Amerika aufgeführt wird, immer muss es genauso gemacht werden wie das Original.

CR: In dem Fall ist Deine gestalterische Freiheit als Choreografin sehr eingeschränkt, oder?

LC: In solchen Fällen ist es so, dass nur solche Leute für die Inszenierung eingeladen werden, die an dem Original beteiligt waren, die machen es dann weiter. Wenn ich als Choreografin das Stück nie zuvor gemacht hätte, würde ich nicht einladen werden, um es zu reproduzieren.

CR: Warum? Wäre es zu riskant?

LC: Es wäre zuviel Arbeit. Ich müsste die ganze Show lernen, wäre aber nicht mit der originalen Besetzung da. Bevor ich als Assistant Choreographin und Resident Director für *Cats* in Hamburg engagiert wurde, war ich die erste Besetzung in der Wiener Produktion von *Cats* und anschließend Supervisor. Dort haben wir mit dem ganzen ersten kreativen Team gearbeitet haben; d.h. mit denen, die das Stück in London uraufgeführt haben und die dann in New York die nächste Einstudierung gemacht haben, mit Trevor Nunn (Regisseur) von der Royal Shakespeare Company in London und Gillian Lynne (Choreographin). Wien war der dritte Ort, an dem es aufgeführt wurde. D.h ich habe alles von denen gelernt, die es kreiert haben, und war damit ganz nah an der Quelle. Bevor ich von dort weggegangen bin, habe ich in meiner Funktion als Supervisor die Leute ausgebildet, die als nächste diese Funktion übernehmen sollten. Damit waren die auch noch ziemlich nah an der Quelle, aber nicht mehr ganz so nah. Die die ich ausgebildet habe, haben irgendwann ihrerseits jemand ausgebildet und so geht weiter und das Original ist immer etwas weiter weg. Um den Abstand zu verringern, wird immer wieder versucht bei diesen Reproduktionen überall in der Welt, entweder jemand von der originalen Besetzung zu gewinnen oder jemand, der mit dem originalen Regisseur oder Choreographen gearbeitet hat - damit es wirklich originalgetreu bleiben kann.

CR: und wenn du die Wahl hättest zwischen so einer Reproduktion oder einem Stück, bei dem du mehr Freiheiten hast, welcher Arbeit würdest du den Vorzug geben?

LC: Das hängt vom Stück ab. (lacht) Und mit jemanden wie Trevor Nunn, oder Hal Prince von *Phantom of the Opera* zu arbeiten ist ...meine Güte, diese Chance kommt nicht jeden Tag im Leben! Aber man kann auch mit einem unbekanntem Regisseur arbeiten, der ein Genie ist, und das macht auch Spaß.

CR: ..nur weiß man das vorher vielleicht noch nicht so...

LC: Genau!

Prof. Lynnda Curry, Die gebürtige US-Amerikanerin Lynnda Curry ist Professorin für Tanz & Musical an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Als **Darstellerin** ist sie am Broadway (Lincoln Center, New York City) aufgetreten, war in Musicals wie z.B. „SWEET CHARITY“, „MEET ME IN ST. LOUIS“ und „WEST SIDE STORY“ zu sehen, kreierte als Darstellerin die Rolle der „Tantomile“ für die Uraufführung der Wiener Produktion von „CATS“ und trat als Solistin in zahlreichen Fernseh- sendungen in USA, Deutschland, und Österreich auf. Als **Choreographin** ist sie sehr gefragt, kreierte Choreographien in Theater und Schauspielhäuser im In- und Ausland, (u. a. Düsseldorfer Schauspielhaus, Deutschen Schauspielhaus im Hamburg, Theatre Royal Plymouth, England.) Sie ist als Gast weltweit zur Leitung von Master-Klassen gerufen u.a. an die Beijing Dance Academy (Volksrepublik China) und die Centro De Formacao Artistica De Musica, Danca E Teatro, Rio de Janiero, Brasil.

Dr. Constanze Rora, Professorin für Musikpädagogik und -didaktik an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Forschungsschwerpunkte in den Bereichen Ästhetische Grundlagen des Musikunterrichts und Qualitative Forschung in der Musikpädagogik.