

**Thema:** Das Singen-Lernen versus „Regietheater“.  
Problemstellung und ein Rhythmik-Modell für die Sängerausbildung.

**Teil1:**

**Beruf OPERNSÄNGER im Kontext der VERÄNDERUNGEN IM “OPERN-BETRIEB”.**

Obwohl *die Oper* auf eine über 400 jährige **Historie** zurück blickt und als Gattung eine Ur-Enkelin des antiken Theaters ist, spiegeln ihre Stoffe (Sujets) und die Form ihrer Vermittlung ihre jeweils zeitgenössische Aktualität. „Die Oper“ spiegelt den **Zeitgeist**. Gerade die Art *wie* sie erzählt wird, entspricht der jeweiligen sozialen Umgebung - der Gesellschaft. Das Repertoire der Opern-Häuser balanciert zwischen „Ritual“ und „Selbst-Erfindung“, zwischen der gerade alternden und der gerade sich etablierenden Konvention. Ob ein „Opern-Klassiker“, eine seltene „Ausgrabung“ oder eine Uraufführung – der Spielplan spiegelt die gegenläufigen Bestrebungen wider.

Pierre Boulez erhob in den 60-er Jahren die radikale Forderung „Sprengt die Opernhäuser in die Luft“!! Waren sie für ihn nicht mehr spannend? Standen sie abseits der gesellschaftlichen Entwicklungen? Die europäische Gesellschaft stand nach dem 2. Weltkrieg im Umbruch, eine neue Generation fragte nach der Verantwortung. Die Suche nach der „eigentlichen“ Substanz der Werke begann. Auf den großen Bühnen des Sprechtheaters tobte jedenfalls zum Teil ein sehr heftiger Streit - auf und hinter der Bühne. Seitdem stehen sich der Anspruch von „**Werktreue**“ und die aktuelle, individuelle **Deutung** oftmals im Diskurs gegenüber. Dabei werden ästhetische Grenzen getestet und auch da und dort überschritten. Die Aufgabe der Regisseure gegenüber dem Werk, der Theaterinstitution und dem Publikum hat an Gewicht zugenommen. Der Begriff „**Regietheater**“ macht seitdem die Runde.

In Deutschland, dem Sprechtheater folgend, zwar mit einiger Verspätung, engagieren auch Opernhäuser immer öfter Persönlichkeiten, die die Stoffe nicht nur „vor-“, bzw. „darstellen“, sondern einer konzeptionellen Interpretation unterziehen. Das macht Opern aus dem gängigen Repertoire wieder zum echten Abenteuer!!

Dieser Umstand jedoch fordert einen neuen Typus von Interpreten – nicht **Sänger**, sondern **Sänger-Darsteller**. Ob im Sprech- oder Musiktheater, der **Körper der Darsteller** hat neben der **(Aus-)Sprache/Stimme** starke, narrative Bedeutung erhalten. Der Prozess der zunehmenden „*Verkörperung*“ der *Bühnenfigur* begann schon in der Zeit der „Körperbefreiung“, zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Hierzu wären zum Beispiel die Verbreitung der Stanislavsky-Methode und die Gründung einiger wegweisender Schauspielschulen, wie die vom Max-Reinhard in Berlin (der übrigens auch einem der berühmten Sommerfeste in Hellerau beiwohnte) zu nennen.

Über die Fortentwicklung der Gattung „Oper“ entscheiden sowohl Intendanten und Regisseure als auch - durch den Kartenkauf - das Publikum. Tatsache ist, die Opernhäuser werben um das junge Publikum. Dieses aber entscheidet sich für oder gegen einen Besuch in der Oper vor dem **Hintergrund der eigenen medialen und Kommunikationserfahrung**.

Es ist aufgewachsen mit

- dem *Spielfilm* – mit Gefühlen in Nahaufnahme,
- dem *Computerspiel* – mit Nervenkitzel, Geschwindigkeit und „Aktion“,
- dem „*world wide web*“ und „*social Media*“ – als allgegenwärtige Kommunikationswege,
- dem *MP3-player* – also mit ästhetischer, weltweiter Klangvielfalt in akustischer Perfektion.

Diese Medien sind überall und fast gleichzeitig verfügbar - alles scheinbar komplett. Es fehlen nur noch die leibhaftigen Akteure. Und das ist die **Chance der Live-Performance**. Denn alle technischen Medien bieten viel, aber nicht die *fragile, intime Begegnung* zwischen dem singenden Protagonisten und dem Zuschauer *im gemeinsamen Raum*.

Es sind die Sänger-Darsteller und ihre **szenisch-körperliche Verfügbarkeit**, die das intensive Miterleben ermöglichen. Denn durch

- die *in der Stimme vibrierenden Gefühle*,
- die *emotionale Körpersprache*,
- die „*Echtzeit*“ der *Handlung zwischen den Protagonisten*

entsteht das *Mitempfinden*, das voyeuristische „*Beteiligt-sein*“ bei den Zuschauern.

Der **Arbeitsprozess der Neuinszenierung** findet in der Regel innerhalb von 6-8 Wochen statt. Ein Sänger hat bis dahin den Studierauftrag erhalten, mit dem Korrepetitor studiert und kennt seine **Partie**. Im Unterschied zum **Konzertbetrieb**, beginnt jetzt für die **Theater-Sänger** die eigentliche Aufgabe. In wenigen Wochen *addieren sich* zuerst folgende Aspekte der Bühnenaktion, dann *verschmelzen* sie zu einer Einheit:

1. Optisch-akustische Kommunikation mit dem Dirigenten, später dem Instrumentalensemble,
2. Räumlich-akustische Kenntnis des Bühnenbildes (Wege und Orte, Resonanzen, Hörbarkeit),
3. *Interaktion* mit den Bühnenpartnern, Umgang mit Gegenständen und Bühnenelementen,
4. Darstellerische *Intraaktion* - im Sinne der Entstehung einer selbstmotivierten Bühnenfigur, ihrer emotionalen Entwicklung und der Entsprechung körperlicher Spannungszustände und charakteristischer Geschwindigkeiten ihrer Bewegung.

Nicht nur die **Beherrschung der Gesangspartie** also, sondern auch die **Komplexität der Bühnenaktion** fordert die Sänger im „Opernbetrieb“ heraus. Vor dem Bühnenanfänger türmt sich eine hohe Hürde. Sie wird desto intensiver empfunden, je weniger schon während der Hochschulausbildung **die musikalische und die darstellerische Ausdrucksweise als ein körperlicher Akt mit vielen Variablen** zusammen gewachsen sind.

Für nicht wenige berufstätige Sänger gibt es später keine große Chance an den **körperlich-stimmlichen Konvergenzen** weiter zu arbeiten. Denn je breiter die Autobahn der Synapsen, also eine bestimmte Art den Körper beim Singen zu gebrauchen, sich gefestigt hat, desto deutlicher wird die darstellerische Verfügbarkeit eingeschränkt bleiben. Die Regisseure hören dann folgende Aussage: „So kann ich nicht singen“. Womit oftmals Bewegungsabläufe gemeint sind, die bei einem anderen Kollegen durchaus funktionieren.

Jede plötzliche Veränderung der **körperlich-sängerischen Gewohnheiten** kann zum späteren Zeitpunkt Scham, Ratlosigkeit und hohes Angstpotential mit sich bringen. Diese Problematik verträgt sich schwer mit der Absicht der heutigen Theater, offene, flexible Darsteller engagieren zu wollen.

Wenn man obige Beschreibung der Komplexität betrachtet, so wird die Notwendigkeit eines **methodisch vernetzten Aufbaus von Kompetenzen eines Sänger-Darstellers** deutlich. Es wäre eine der möglichen Konsequenzen für die Ausbildung, anstatt einer ADDITIVEN Fächer-Häufung von Körper- und Schauspielmethoden, einen INTEGRATIVEN Kompetenzaufbau zu entwerfen. Hochschulen verlassen sich darauf, dass die Studierenden selber die Integration der Inhalte vollziehen. Nur warum nennen wir das Ausbildung?

Wenn es möglich ist, dem „guten Stimmmaterial“ durch *verlässliche Technik* zur Qualität zu verhelfen, so sollte das Lernen der Bühnenverfügbarkeit nicht aus *Zufallskomponenten* bestehen. Ist es vielleicht doch eine Frage der Technik!??

## **Teil 2: Beobachtungen innerhalb der SÄNGERAUSBILDUNG.**

Seit 2004 unterrichte ich direkt innerhalb der Sängerausbildung. Meine Tätigkeit basiert nicht nur auf meinem speziellen Interesse, sondern auch auf vertiefter Auseinandersetzung mit Stimme während des Chorleitungsstudiums, auf methodischer Denkweise aus dem Rhythmik-Studium und auf der Fähigkeit zur Analyse der Bewegungsqualität, erworben in der Berufsbegleitenden Ausbildung zur Bewegungs- und Tanzpädagogin im Chladek®-System.

Während einer 10-jähriger Unterrichtstätigkeit an einer privaten, staatlich anerkannten Schauspielschule in Berlin (West) lernte ich die Mühen der Entfaltung zum „Bühnendarsteller“ kennen, gleichzeitig als Dozentin der Rhythmik-Ausbildung an der Universität der Künste Berlin betreute ich über 15 Jahre das Fach „Stimm- und Bewegungsimprovisation“. Beide Tätigkeiten stellten ein reichhaltiges Laboratorium für Folgeengagements dar.

Eines meiner gegenwärtigen beruflichen Arbeitsfelder widmet sich der Begleitung junger Sänger im ersten Engagement bei der szenischen Probenarbeit. Die meisten von ihnen standen schon mal in Hochschul- oder freien Projekten auf der Bühne. Wenn ich Rückschlüsse aus dem Beobachteten hier ziehe, so gehe ich von der Annahme aus, dass die Lern-Prozesse gewisse allgemeine Gültigkeit haben. Weil sie zum einen dem quasi normalen Weg der wachsenden „Bühnenerfahrung“ folgen, zum anderen aus der Vergleichbarkeit der Ausbildung an den deutschen Hochschulen im Bachelor-Systems resultieren.

Um die Erfassung einer neuen Bühnenrolle zu unterstützen, sollten nach meiner Beobachtung folgende **Fähigkeiten der Koordination von Körperfunktionen und Handlungsebenen** ausgebildet werden.

#### **A. Fähigkeiten von Stimme und Körper als Ausdrucksmedien:**

1. Variable, aber wiederherstellbare **Spannungszustände** im Körper während der (Gesangs-)Handlung,
2. **Wechselnde Fokussierung** der Wahrnehmungsmodalitäten (entweder Hören, - oder Sehen, - oder Spüren, oder ...) - ohne die Gesangs-/Handlung zu unterbrechen,
3. Vielfältige Erfahrung beim **Gesang in unterschiedlichen Körperlagen**, sowie
4. Selbstverständlichkeit des Singens **während unterschiedlicher Fortbewegungsarten**.

#### **B. Fähigkeiten von Körper und Stimme in unterschiedlichen Handlungsparametern:**

1. **Bewegungsqualität:** von der Improvisation über Analyse zur szenischen Wiederholbarkeit, oder angebotene Bewegungsstrukturen nachvollziehen und reproduzieren,
2. **Sängerische Aufgaben:** Rückkoppelung zu den Körperprozessen (Atmung – Stimmgebrauch – Körperanspannung) außerhalb und innerhalb des musikalischen Ablaufs,
3. **Emotionalität:** Koppelung funktionaler Bewegungen mit emotionalen Zuständen,
4. **Zeit-räumliche Abläufe:** Koordination/Isolation gleichzeitiger Handlungen,
5. **Szenische Aussage:** Variable Handlung; Abstraktion der Bühnenaktion vom emotionalen Inhalt.

Alle diese Fähigkeiten sind nicht absolut voneinander zu trennen, viel mehr benennen sie einen jeweils speziellen Fokus innerhalb der Bühnenhandlungen und ermöglichen ihre Analyse, wenn nicht „Alles glatt läuft“. Sie basieren auf vertiefter **kinästhetischer Eigenwahrnehmung**. Sie müssen jedoch zielgerichtet als *Eigenwert* und nicht als Beiwerk der Schauspielaufgaben erfahren und gelernt werden, denn diese werden vornehmlich auf einer schon höheren Ebene von Bedeutungen und Sinngehalt getragen. Erst die Beherrschung dieser **szenischen Handlungs-Funktionen** scheint dem Sänger-Darsteller die nötige Souveränität im Probenablauf zu verschaffen. Vor allem erst dadurch werden Handlungen in unterschiedlichen Erzählkonventionen („abstrakt“, symbolisch oder konkret) möglich. Auch mehrere Subtexte derselben Handlung können vermittelt werden. Die stets vorhandene Mehrdeutigkeit der textlichen und musikalischen Vorlage kann dann durch „kongruente“ bzw. „nicht kongruente“ Umsetzung verdeutlicht werden.

### **Teil 3: Vorschläge aus dem Rhythmik-Unterricht: ein KOOPERIERENDES MODELL.**

Meine Beobachtungen aus dem Zuschauerraum, aus dem Unterrichtsraum und aus der eigenen Praxis als Sängerin und Performerin haben sich in einer **methodischen Idee** verdichtet. Wie eine Gliederung der Grunderfahrung für den Sängerberuf ablaufen könnte, habe ich in einem **Konzept eines komplementären**

**Fächerkanons unter dem Namen „Stimme-Bewegung“ zusammengefasst**. Vor über 6 Jahren habe ich das Konzept dem Kollegium der Akademie für Tonkunst in Darmstadt vorgestellt. Mittlerweile ist dieses Fächerangebot in den Modulen für das künstlerische und pädagogische Bachelor-Studium verankert. Wenige Stunden, die ich innerhalb der Gesangsabteilung/Opernschule als Rhythmik-Dozentin dort unterrichtete, habe ich wie folgt gegliedert:

1. Rhythmik I – Gruppe/Grundkurs (50')
2. Rhythmik II – Gruppe/Aufbaukurs (50')
3. Rhythmik III – Individuelle Studentenbetreuung – pro Gesangspädagogen, bzw. -Klasse (25'),
4. Rhythmik IV – Ensemble/Tänzerische Szenengestaltung – (75')

Inhaltlich werden im **Gruppenunterricht (Rhythmik I und II)** folgende Inhalte nach Schwierigkeitsgrad fortentwickelt, bzw. gestuft:

- Erfahrung in Körperspannung und Bewegungslehre/Aktivität <->Passivität (nach Chladek®),
  - Koordination funktioneller Bewegungsabläufe mit Atem-Stimme (Impulslehre),
  - freie Bewegungsimprovisation, -Analyse und -Kombination (Wahrnehmungs-Fokus),
  - Stimmimprovisation: Begleitung eigener Bewegung/Stimulation (Stimm-<->Körperkoppelung),
  - Zeitorganisation von Spannungszuständen/Sprache/Dingen/Partnern (Koordination/Isolation)
  - Erkundung Musikwerke; parallel und gegenläufig interpretiert (Nachvollzug emotional/abstrakt),
  - Gestaltung musikalischer Parameter innerhalb der Bewegungsqualität (variables Verhalten).
- Die Stimme als Atem-/Laut und Geräusch ist (fast) immer dabei. Sie wird hinzugefügt bei der Bewegungserkundung, oder „ausgeschaltet“ durch spezifische Aufgabenstellung.

Der **Einzelunterricht/Bewegungs-Coaching (Rhythmik III)** findet in enger Absprache mit den GesangspädagogInnen statt. Die erste Stunde ist immer (!!!) eine gemeinsame zu dritt – mit dem/der Studierenden und dem leitenden Gesangspädagogen. Diese Art von Kommunikation unter den Pädagogen unterschiedlicher Fächer ist von fundamentaler Bedeutung, da dadurch

1. eine gemeinsame Definition der jedem Gesangsstudenten eigenen „Hindernisse“ entsteht,
2. wir eine gemeinsame Sprache gegenüber den individuellen Entwicklungsprozessen entwickeln,
3. die Studierenden die Erfahrungen vom Bewegungsraum zum Gesangsraum und zurück direkt übertragen können,
4. keine widersprüchliche Informationen entstehen, dagegen ein positiver Zugang zum eigenen, singenden Körper erfahren wird.

Die individuellen Stunden gehen in der Regel über ein Semester, manchmal im 2-wöchigen Wechsel mit einem weiteren Studierenden. Die individuelle Betreuung ist ein begleitendes Angebot und kann auf Wunsch der Studierenden oder der Gesangspädagogen zustande kommen. Die Schwerpunkte betreffen sowohl die Körper- als auch die mentale Haltung, Probleme in der Koordination von Atmung-/Stimme-Körper-Funktionen, oder im Falle der Abgänger - „der letzte Schliff“ – die Vorbereitung der tänzerischen Aspekte der Abschlussprüfung oder einer weiteren Bewerbung.

Der **Ensemble/„Tänzerische Szenengestaltung“- Unterricht (Rhythmik IV)** – findet mit zwei Zielsetzungen statt. Zum ersten werden dort unterstützend Themen gearbeitet, die inhaltlich mit der Arbeit an der Opernschule kommunizieren. Der Leiter der Opernschule formuliert die Themen, die er innerhalb der szenischen Arbeit mit den jeweiligen Studenten beobachtet – sie sind zum Einen als bestimmtes „Verhalten“ - so z.B. das „Fallen“, „Schlagen“, „Berühren“, die „Gangarten“ definiert, zum Anderen als Auftrag, bestimmte choreographische Themen aus der Opernliteratur zu erarbeiten.

Die andere Zielsetzung ergibt sich aus der spezifischen performativen Zielsetzung der Rhythmik, es entstehen Performances mit unterschiedlichen Themengebungen, die die Studierenden zu eigener Erprobung und unkonventioneller Programmgestaltung anregen. Diese Projekte finden mit einem Ensemble von Instrumentalstudierenden statt und erforschen mediale Überschneidungen und ästhetische Grenzgebiete.

#### **Teil 4: Eine IDEE ZUM NACHAHMEN?**

Wie aus den Ausführungen zu ersehen ist – und jede Rhythmik-Fachkraft erkennt dies an der Art der Problemstellung und der vorgeschlagenen pädagogischen Herangehensweise - unterrichte ich **eindeutig das Fach Rhythmik**. Meinen methodischen Blick verdanke ich meiner polnischen Mentorin Monika Skazińska und meiner österreichischen Meisterin Rosalia Chladek – beide unzertrennlich mit den Wurzeln der Hellerauer Bildungsanstalt verbunden.

Und dennoch weiß ich, dass nicht jeder/jedem Rhythmik-AbsolventIn eine solche Aufgabe zuzumuten ist. **Der Gesang und der Opernbetrieb haben eigene Gesetze**. Diese müssen kennengelernt werden.

Ich fände es sehr lohnend, sich auf dieser „Bühne“ umzuschauen. Wir Rhythmiker hätten Einiges zu bieten. Bis auf einige wenige Ausnahmen ist dieses Spektrum in der rhythmischen Praxis nicht mehr präsent.

Ein weiteres Problem stellt sich auf der anderen Seite: die „alte“ Rhythmik ist so gut wie nicht mehr im „Bewusstsein“ der heutigen Ausbildungsgänge für den Bühnengesang vorhanden. In einem Studien-Ratgeber der Deutschen Musikhochschulen vom Ende der 1990er Jahre – darin speziell für den Gesang – wurde die Rhythmik im verpflichtenden Fächerkomplex noch erwähnt. Inzwischen ist sie so selten, wie das Fach „Bühnenfechten“. Die Anfang des neuen Jahrtausends entstandenen Bachelor-Studiengänge für Sänger haben diesbezüglich eine unifizierende Tendenz gezeigt.

Es wäre die Aufgabe der RhythmikpädagogInnen, den Hochschulen eine diesbezüglich **zeitgemäße Ausprägung des Faches** anzubieten und miteinander über die **Grundqualifikation der Lehrenden** nachzudenken.