

## **INHALT:**

Für wen ist das Buch  
Was ist ein Chanson  
Gute und schlechte Chansons

### **Wie wähle ich das Lied, das zu mir passt?**

Komisch und/oder ernst  
Charisma und/oder Persönlichkeit

### **Erste Schritte in das Leid, ääh ... Lied...**

Eine Figur für das Leben  
Eine Figur für das Lied  
Die Situation

### **Die Sprache**

Die gravierendsten Sprechfehler  
Und eine Hilfe dagegen  
Das „Senden“

### **Inhalt muss auch verkauft werden**

Sich den Text zu eigen machen  
Den Inhalt zu transportieren  
Subtexte, erster Teil

Wie viel weiß die Figur?  
Subtexte, zweiter Teil  
Wie viel wissen *Sie*?  
Der Gedanke vom „Großen Ganzen“

### **Die Musik**

Cabaret oder Kabarett?  
Ein paar Stimmweichmacher  
Der Umgang mit Musikern  
Der richtige Atem  
Der unterschiedliche Atem  
Das länger- und kürzer Ziehen der Worte  
Musikalische Begriffserklärungen  
Betonung des Rythmus' und Groove  
Das Zusammen-sein, das Auseinander-  
driften  
Dem Musiker Zeichen geben  
Dynamik und Musikalität

### **Die Klangwechsel**

Exkursion in die Geschichte der  
Wahrnehmung  
Der Wechsel von singen zu sprechen

### **Auf die Bühne**

Der richtige Stand  
Der Feind: Die Hände  
Machen und sein  
Fließen lassen  
Exkursion: Helmut Qualtinger  
Auftreten und Gänge  
Die hohe Schule der Bewegung

### **Gefühlentwicklung und Fallhöhe**

Einfallen lassen, langsam entwickeln  
Die Achterbahn der Fallhöhe  
Brüche  
Drei Maximen und das Geheimnis  
Ein wunderbares Vorsprechlied für Frauen

### **Mimik, Blicke, Publikum**

Die korrekte Blickhöhe und –richtung  
Augenausdruck ist die halbe Miete  
Beruhigung der Lerngemüter  
Mund und Kopfhaltung  
Kollegen auf der Bühne  
Der Gang in's Publikum

### **Pointen setzen**

Pointen muss man suchen  
Der allerwichtigste Merksatz für Pointen  
Der Umgang mit Lachpausen  
Der á part  
Der Aperçu  
Und noch mal die Pointe

### **Das Drumherum**

Die Kostümwahl  
Requisiten

### **Ein paar Tipps für Hypernervöse**

Alkohol und Drogen  
Drei Dinge gegen das Flattern  
Und das Einzige, das *immer* hilft

### **Rechte, Textadaptation und Staub**

Darf man kürzen und/oder ändern?  
*Soll* man kürzen und/oder ändern?  
Lieder anders verwerten bzw. umarrangieren  
Kunst und Geld  
Gute Lieder, schlechte Lieder

### **Dramaturgie und ein kleines Lehrerbashing**

Regisseure und Lehrer,  
Die Liedwahl bei Mix-Shows  
Wir stricken uns ein Programm  
Moderationen und Erwartungen  
Musikalische Reihungen und Abwechslung  
Die Dauer

### **Technische Warnungen und Schluss**

Licht  
Ton  
Die Veranstalter

## Ausschnitte aus dem Inhalt:

Ein altbekannter Theaterspruch sagt, Bühnenkunst sei zwanzig Prozent Inspiration und achtzig Prozent Transpiration. Das stimmt, und es fließt viel Herzblut, bis eine Rolle, ein Lied auf der Bühne wirklich gelingt.

Aber es ist ungemein erfüllend, wenn man das Ziel erreicht.

Ich schreibe dieses Buch für all jene, die sich vor einer größeren Öffentlichkeit bewegen möchten. Sänger aller Sparten, Schauspieler, Redner – ja, sogar Werbesprecher und Moderatoren haben nämlich eines gemeinsam: Sie müssen Texte interpretieren. Und wer dem Wort durch seinen Ausdruck mehr Inhalt verleihen kann, trifft genauer sein Ziel.

Ich streife auch verwandte Fragen, zum Beispiel wie man dramaturgisch sinnvoll denkt, Maske, Kostüm und andere Äußerlichkeiten einbezieht, und einiges mehr.

Natürlich schreibe ich auch subjektive Gedanken aus meinem Leben mit diesem Beruf auf. Mein Hauptaugenmerk liegt aber darauf, möglichst klar und umfassend zu beschreiben, wie man professionell ein Chanson erarbeitet. Das ist – Sie werden es merken – die Königsdisziplin im Bereich der Interpretation.

Ich muss an dieser Stelle betonen, dass Sie durch reine Lektüre niemals einen guten Lehrer ersetzen können. Natürlich bemühe ich mich, so genau wie möglich die Herangehensweise zu beschreiben, möglichst viele der typischen Anfängerfehler und Stolpersteine anzusprechen und, wie es so schön heißt, „Hilfe zur Selbsthilfe“ zu geben. Dennoch werden Sie hier kaum konkrete Übungen nachschlagen können. Erstens, weil es so etwas bei dieser Arbeit nicht gibt, nicht geben kann: Lieder sind unterschiedlich und wollen unterschiedlich ‚erkannt‘ werden. Und zweitens, weil Sie ja sowieso nicht ein Chanson erlernen können, indem Sie ein Buch vor sich auf das Klavier legen und ab und zu nachschlagen – wie bei einem Ikea-Beipackzettel.

Vielleicht haben Sie später, bei der Probe, die eine oder andere meiner Empfehlungen noch im Kopf; eventuell erleichtert das Buch auch die Auswahl des Lehrers, und es kann sicherlich helfen, wenn Sie beispielsweise in einer Schauspielschule vorsprechen wollen und keine Ahnung haben, wie Sie sich und Ihr Lied präsentieren sollen.

.....

Chansons sind, ich warne Sie lieber gleich, nicht gerade pflegeleicht im Umgang mit ihren Interpreten. Denn nur dann, wenn Sie wirklich alles gegeben haben, dann denkt das Publikum: „Für den/die – Name einfügen – ist doch Lieder singen ein Kinderspiel.“ Und genau das ist Ihr Ziel. Nur dann sind Sie nämlich als Interpret richtig gut: wenn es leicht wirkt. „Alles G'ttliche kommt auf leichten Füßen.“, sagte Nietzsche. Und es ist bei jeder Kunst so, dass sie leichtfüßig wirken sollte – und dass genau das so schwer zu erreichen ist. Interpretation ist letztlich Bühnenkunst. Und das heißt: Was man sieht, ist nicht die Wahrheit, sondern ihr Abbild. Auch und gerade wenn Sie sich um Wahrhaftigkeit bemühen. Daher ist es Ihr Ziel, mit Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit ein authentisches Abbild der Wahrheit zu schaffen – und kein Mensch hat je behauptet, dass das einfach ist.

Die klassische Chansoninterpretation zielt darauf ab, im Zuschauer und Zuhörer ein Bild zu erschaffen, einen Mikrokosmos, eine Geschichte. Denn ein Chanson ist quasi ein dehydriertes Theaterstück, in dem Stimmungen in rascher Abfolge wechseln und aufeinanderprallen, Szenenwechsel erfolgen – ganz wie in jedem Bühnenwerk, allerdings eben in eine Zeit von nur drei bis fünf Minuten komprimiert.

Es gibt also auch gewisse Herangehensweisen, die sozusagen zum Standard im Beruf gehören und sich nicht grundsätzlich von der Erarbeitung einer Rolle im Wort-Theater oder in der Oper unterscheiden.

Da ist aber noch mehr.

Es gibt eben auch ganz spezielle Kniffe und Tricks, die, wenn man sie kennt, die Interpretation eines Liedes – jedes Liedes – verbessern können, und die man weder bei reinem Schauspiel noch bei reinem Gesang benötigt. Irgendwann teilen sich eben die Wege der verschiedenen Künste.

.....

( ... )

Ich persönlich finde, ein gutes Chanson hat einen zumindest halbwegs intelligenten Text und einen tieferen Inhalt, im besten Fall einen zeit- und irgendwo auch generationslosen. Aber es gibt auch ganz normale Liebeslieder, die trotzdem schöne Chansons sind.

Das Wort stammt aus dem Französischen und bedeutet bekanntlich einfach nur „Lied“. Doch im deutschen Gebrauch hat sich der Begriff selbstständig gemacht und meint nun eine gewisse Sparte des Liedes. Welche aber, das ist mir nicht ganz klar – mir schwant, diese Definition hängt inzwischen eher damit zusammen, wer sie verwendet. Und sie hängt ursächlich damit zusammen, wie das jeweilige musikalische Werk vorgetragen wird! Man kann nämlich viele Lieder wie ein Chanson interpretieren und arrangieren und dadurch das Lied selbst zu einem Chanson umfunktionieren. Bei allen geht das aber nicht.

Allerdings kann man die Kunst der Interpretation für alle möglichen anderen Musikstile nutzen. Zum Beispiel arbeiten einige amerikanische Hiphopper mit diversen Tricks und Kniffen aus dem Bereich der Interpretation, ebenso amerikanische Musicaldarsteller und gute Opernsänger – sie alle gelangen so zu einer durchschlagenderen Kraft der inhaltlichen Darstellung.

Jeder Text bekommt durch die Kunst der Interpretation mehr Gewicht. Es kommt immer nur darauf an, wie viel Interpretationskraft – oder sagen wir es besser mit dem englischen Ausdruck, denn der ist passender – wie viel *“Acting While Singing”* man einsetzen möchte für seine musikalische Darbietung. Das ist von Genre zu Genre unterschiedlich. In der Popmusik zum Beispiel wollen viele ihre Stimme nur als weiteres musikalisches Instrument einsetzen. Nicht nur, weil oft die Texte reichlich schlicht sind und das könnte unangenehm auffallen, sondern auch, weil man durch solide Interpretation zum Zuhören fast gezwungen wird. Popmusik ist aber meist dazu gemacht, dass man sie auch angenehm einfach vorbeirauschen lassen kann. (*“easy listening”*) In Wahrheit geht es hier nämlich in weiten Teilen gar nicht so viel um Texte oder Musik. Es geht um die Show, darum, dass irgendetwas passiert. Und es geht darum, den Menschen ein Ventil zu geben und eine Projektionsfläche.

#### IV

Das mit der Projektionsfläche ist jetzt, da ich dieses Buch schreibe, überhaupt sehr intensiv. Viele Prominente sind prominent, weil sie sie sind und nicht, weil sie etwas Bestimmtes können oder tun. Aber einem wirklichen Interpreten sollte es nicht in erster Linie darum gehen, sich selbst glänzen zu lassen. Ebenso wie ein guter Moderator seine Gäste und nicht sich selbst in den Vordergrund stellt und erst dadurch gut wird, ist auch ein guter Chansonnier Diener seines Liedes und nicht dessen Herr. Und das Lied sagt einem auch, was es will. Man muss nur das Hinhören lernen.

Bühnenwerke sind ein eigener kleiner Kosmos, sie sind wie ein Kind: Jemand hat es geboren und erzogen, doch dann geht es seinen eigenen Weg, und wer auf es trifft, bekommt natürlich seinen persönlichen Eindruck von ihm.

Die berühmte französische Mezzosopranistin und einflussreiche Lehrerin Claire Croiza sagte, ich übersetze mal frei: „Es kann mehrere Carmens geben, alle völlig unterschiedlich voneinander, aber alle gleichermaßen wahrhaftig.“<sup>1</sup>

Mit einem Wort: Jeder Darsteller, auch wenn er völlig als Diener des Werkes arbeitet, wird automatisch anders mit jedem Text umgehen – weil es *seine* Wahrnehmung ist, die er zeigt. Und das ist nach wie vor einer der wichtigsten Grundsätze: Will man ein Publikum *auf Dauer* berühren, dann muss man sich dem Chanson, dem Text, dem Inhalt unterordnen. Man präsentiert ein *Lied*, nicht sich selbst. Nur indem man das Werk gut aussehen lässt, sieht man selbst auch gut aus.

( ... )

.....

---

<sup>1</sup> Claire Croiza, (1882 – 1946) „*The Singer as Interpreter*“, vergriffen

Dies ist mein Grundgesetz:

Wenn ein Chanson altmodisch und verstaubt wirkt, ist es schlecht interpretiert.  
Alt ist nicht gleich altmodisch.

Wenn ein Chanson langweilig wirkt oder Längen hat, ist es schlecht interpretiert.  
Langeweile entsteht nur, wenn man nicht gefesselt ist.

Und, wie schon vorher ausgeführt:  
Ein wirklich guter Interpret lässt auch den schlechtesten Text glänzen.

Also gehen wir in medias res.

.....

Um ein Lied zu erlernen, ist es zuallererst einmal wichtig, dass man dessen Text in- und auswendig, geradezu im Schlaf, reproduzieren kann. Nur so kann man sich ausreichend auf die erdachten oder erwünschten Inhalte konzentrieren. Solange man bei den Proben überlegen muss: „Huch! Was kommt jetzt?“, ist man nicht fähig, mit jeder Faser der Konzentration ein Bild zu erschaffen. Dieses Bild zu erschaffen ist aber das Ziel jeder Chansoninterpretation.

Schon beim Proben haben Sie an so vieles zu denken, dass der Text nur die geringste Ihrer Sorgen sein darf. Also zunächst: Text lernen, und zwar so lange, bis der Mund ihn automatisch sprechen kann!

Dieses „automatisch sprechen“ sage ich nicht so nebenbei!

Nur so können Sie auch später auf der Bühne spontan extemporieren<sup>2</sup>, was immer wunderbar ankommt. Nicht nur das, es geschieht ja auch immer wieder etwas Unvorhergesehenes, das Sie ablenken kann. Jemand redet rein, ein Licht fällt aus, ein Rettungswagen fährt sirenenplärrend vorbei, was auch immer. Oder Sie haben, wie es mir vor einiger Zeit passiert ist, eine heftige Grippe und die Stimme macht zunehmend nicht mehr mit. Dann müssen Sie sich überlegen, wie Sie sich am besten aus der Affäre ziehen. Kürze ich, was baue ich um, wie reagiere ich auf die Situation? Und Sie können ja nicht erst mal in Ruhe das Lied fertig singen und dann ein bisschen nachdenken, bis Sie mit dem Publikum reden. Also ist es extrem hilfreich, wenn Sie sich das während zwei oder drei Sätzen des Liedes überlegen können, ohne dabei Ihrem Chanson gegenüber allzu unaufmerksam zu werden. Denn wenn Ihre Darstellung vom Text angefangen bis zu den Bewegungen richtig sitzt, kann man auch mal ein paar Sekunden das Hirn woanders haben – nicht zu viel, Präsenz ist immer das Wichtigste! Aber eben, wenn es mal sein muss, können Sie es.

Wie meine Mutter immer sagte: „Tischmanieren muss man ganz selbstverständlich beherrschen. Es könnte ja passieren, dass man spontan bei der Queen zu Tisch geladen wird, und dann ist keine Zeit mehr, zu üben.“

Also üben, üben, üben – bis der Text auch funktioniert, wenn man Sie aus dem Tiefschlaf holt. Und während Sie üben, können Sie zugleich auch den Grundstein für die Interpretation des Textes legen.

Überlegen Sie sich zuerst, was für eine Person Sie in dem Lied darstellen – auch wenn im Text keine Person konkret angesprochen oder gezeichnet wird.

Erste Frage ist also: *Wer singt das Lied?*

Bin ich jung oder alt, böse oder mild, was bin ich für eine *Figur*? Wo komme ich her, wie ist mein Zugang zu dem, was ich in dem Lied sage?

Die nächsten Fragen sind: Singe ich es *zu* einer anwesenden Person oder singe ich es *über* eine abwesende? Erzähle ich Tatsachen oder Möglichkeiten – oder beides? In welchem Zustand wird das Lied gesungen? Bin ich gerade im Streit mit jemandem, bin ich müde oder

---

<sup>2</sup> Extemporieren = nicht im Text stehendes spontan aussprechen

traurig, bin ich aufmüßig oder sarkastisch gesonnen?  
Bin ich zwei Personen? Oder noch mehr? Und wie sind diese Personen beschaffen?

( ... )

Zum Beispiel bei einem der bekanntesten Chansons der Geschichte: „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“. Marlene Dietrich kreierte diesen zum Schlager gewordenen Song von Friedrich Hollaender in dem Film „Der blaue Engel“; ein Film, der übrigens zum Abgesang des Genres der Dirnenlieder den Takt schlug.<sup>3</sup>

Sie war eine Frau, die es als selbstverständlich annahm, es mochte und damit lustvoll spielte, wenn Männer ihr reihenweise zu Füßen lagen. Das heißt: Ihre Figur war so gewählt. Sie hätte aber auch eine Frau sein können, die es als bitter empfindet, dass die Männer sie umschwirren „wie Motten das Licht“, dass es also keiner wirklich ernst meint, eine Frau, die es, vielleicht aus Rache, *betreibt*, dass diese Männer „verbrennen“. Dann hätte sie allerdings den Text ganz anders gesungen. Sie hätte in sich andere Bilder erzeugt, sie hätte ihren Tonfall anders gewählt.

Selbstverständlich hätte sie dieses Chanson auch persiflieren können, also zum Beispiel die Figur des männermordenden Vamps entlarven, indem sie ein lustiges, ungeschicktes Mädels hätte spielen können, das nur *glaubt*, sie sei ein Vamp, ähnlich wie in dem alten Schlager „Ich brech die Herzen der stolzesten Frau'n (weil ich so stürmisch und so leidenschaftlich bin)“. All das und vermutlich mehr sind die Möglichkeiten, die dieses Lied bietet.

Marlene Dietrich hat allerdings die schwierigste Variante gewählt. Dieses laszive Nichtstun, welches die Figur einer selbstverständlichen Femme fatale verlangt, ist wesentlich schwerer, als Bitterkeit oder böse Lust am Wehtun in sich zu erzeugen oder ein ungelinktes Mädchen in sich aufleben zu lassen. Denn die letztgenannten Figuren bedingen eine Geschichte, die man nacherleben kann. Einfach nur lasziv-erotisch zu sein, bedingt ein tieferes *Sein*.

Diese Figur, die die Dietrich dann ein Leben lang beibehielt, verlangte ein selbstverständliches Wissen um die eigene erotische Wirkung, eine tiefe innere Überzeugung, der erotischste Mensch auf der Welt zu sein. So eine Figur muss man in sich erschaffen. Niemand ist von Natur aus so.

Bei Marlene war vielleicht auch der Wunsch, genau so eine Person zu sein, Vater des Gedankens. Und sie hat die Mittel zur Unterstützung ihres Ziels genau gekannt, beziehungsweise Josef Sternberg, der Regisseur des Films, hat sie ihr in die Hand gegeben: Kleidung, Make-up, Haare, wenige und langsame Bewegungen, gezielt gesetzte tiefe Blicke, etc. Aus ihrer Biografie ist bekannt, dass sie höchsten Wert auf diese Dinge legte. Und wenn man ältere Fotos – vor jenem Film entstanden – von ihr sieht, merkt man sofort: Josef Sternberg hat die Dietrich geschaffen, davor war sie nur ein häufig übersehenes Mädels, das unbedingt berühmt werden wollte.

Das klingt jetzt sicher bissiger, als ich es meine! Denn man darf keinesfalls die Arbeit unterschätzen, die es verlangt, um so schnell und so umfassend zu kapieren, was der Regisseur ihr da „geschenkt“ hatte, und das dann so perfekt auszubauen und ein Leben lang zu benutzen. Auch das ist eine Kunst, und keine geringe.

Wie dem auch sei, jedenfalls musste auch die Dietrich zuerst wissen, welche Figur sie ist – sonst wäre das Chanson langweilig und simpel geworden. Wenn man es nur liest, ist es ein eher schlichter Text. Aber sieht und hört man es, dann erwacht das Stück zum Leben.

(...)

---

<sup>3</sup> Mehr zu diesem hochspannenden Genre finden Sie zum Beispiel in Roger Steins Standardwerk „Das deutsche Dirnenlied – literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht.“

.....  
( ... )

Das Erste, was man sich also einfallen lassen muss, ist die Figur.

Natürlich gibt es jede Menge Chansons – zum Beispiel politische Lieder oder Liebeslieder – bei denen Sie sich denken werden: Da gibt es doch keine Figur! Das Chanson singe *ich* und basta.

Stimmt.

Dieses Lied singen Sie.

Aber auch Sie sind eine Figur. Und vor allem: Auch Sie können verschiedene Figuren sein, denn jeder Mensch hat viele Facetten. Denken Sie nur mal daran, wie sich Ihre Stimme, ja Ihr ganzes Gebaren verändert, je nachdem, ob Sie mit Ihren Eltern sprechen oder mit guten Freunden, mit Fremden oder mit Respektspersonen. Also ist es hilfreich, wenn Sie auch bei solchen Chansons einen Gedanken daran verschwenden, wer Sie jetzt konkret sind, wo Sie sind und warum Sie sagen, was Sie in dem Lied zu sagen haben. Einfach so drauflos, ohne nachzudenken – ja, es gibt Lieder, bei denen das auch funktioniert, aber es kann in jedem Fall mit einer bewussten Basis „Figur/Situation“ *noch besser* funktionieren. Und Sie wollen doch das Beste aus sich herausholen, oder?

Natürlich können Sie auch entscheiden, dass Sie als Interpret die im Chanson erzählte Figur quasi dem Publikum *vorstellen*. Aber auch das bedingt, dass Sie sich vorher Gedanken machen: Wer bin ich, wo bin ich, warum bin ich hier? Glauben Sie mir, wenn Sie diesen Schritt bewusst setzen, gewinnt das Chanson – und damit Sie – an Ausstrahlung, es wird konkreter und schlüssiger.

Und nicht nur beim Chanson ist das so, möchte ich anfügen: Jedes Lied, jedes Stück, jede Lesung wird stimmiger, wenn Sie sich Gedanken über die *Figur* machen, die es vorträgt.

Das Publikum muss beileibe nicht immer erkennen können, was Sie sich gedacht haben!

Aber denken sollten Sie trotzdem.

Ich garantiere den Erfolg.

## II

Lesen Sie also zunächst den Text und überprüfen Sie bei jedem Wort, ob es so, wie Sie es sich vorstellen, auch zur Figur passt. Würde die jeweilige Figur das auch genau so sagen?

Wie würde sie es betonen, empfinden? Wie meint sie es genau?

Lesen Sie am besten laut, und versuchen Sie, ganz neu zu *empfinden*, was Sie lesen. Ja, am Anfang scheint es irgendwie sonderbar, wenn man sich selbst etwas laut vorliest – aber Sie werden merken, dass es einen Unterschied macht!

Analysieren Sie die Sätze: Warum steht das so da und nicht anders? Ist das wirklich nur um des Reimes willen?

Es kann passieren, dass Sie dann plötzlich ins Stocken geraten, weil sich die Figur im Rahmen des Textes nicht mehr logisch fortsetzen lässt. Plötzlich geht Ihnen ein Satz, ein Wort gegen den Strich. Dann kann man immer noch die gesamte Figur modifizieren oder auch nur ein paar Sätze vorher die Figur beziehungsweise ihren jeweiligen psychologischen und situativen Status ummodellieren. Jedenfalls brauchen Sie zunächst einmal ein ganz konkretes Bild, das Sie in sich entstehen lassen können. Erst eine bewusst erlebte Figur ermöglicht es, Ihre Aussage psychologisch stringent und wahrhaftig zu belegen.

Die großartige US-Schauspielerin Meryl Streep sagte einmal: „Erst wenn ich alle Gedanken zu einer Figur zu Ende gedacht habe, ist der Weg für die Intuition frei.“

Das ist es, was ich meine!

Das bisher Gesagte verhält sich übrigens auch nicht viel anders, wenn Sie vor Publikum eine Rede halten müssen. Seien Sie sich auch da stets bewusst, wer Sie sind, wen das Publikum erwartet, warum Sie diese Rede halten möchten. Kurz: Status, Begründung und Situation, und schon wird das Publikum Ihren Worten viel eher gespannt zuhören, als wenn Sie einfach rausgehen und denken: Oh, da sind aber viele Menschen. Na, hoffentlich verspreche ich mich nicht!

## III

Haben Sie Ihre Figur gefunden, und scheint Sie Ihnen stimmig, brauchen Sie als nächstes, wie schon angedroht, die *Situation*. Sie brauchen also nicht nur das Wissen, der Mensch zu

sein, der zu sein Sie sich entschieden haben, sondern auch einen klaren Blick darauf, woher Sie kommen, wo Sie stehen, wo Sie hingehen und nicht zuletzt: mit wem Sie reden!

Sie können die verschiedensten Situationen auswählen.

Der „Surabaya-Johnny“ von Brecht zum Beispiel ist stringent, egal ob Sie das Lied in der Situation des akuten Streits mit Johnny singen, ob Sie quasi ein Selbstgespräch führen und Johnny bereits saufen gegangen ist, oder ob er gerade erst hinausgeht, während Sie das Lied singen. Aber Sie müssen wissen, welche der Situationen bei Ihnen vorliegt, sonst wirkt der Text nicht authentisch.

Wenn er während des Streits geht, ist es wichtig zu wissen, wann genau er geht. Wenn er schon fort ist, wann ist er gegangen? Vor einer Minute oder einer Stunde? Oder schon vor Tagen?

Das ist übrigens leichter als es klingt, denn mit der nötigen Hingabe spüren Sie meistens automatisch genau den richtigen Moment für Änderungen in der Situation. Es wäre nur gut, wenn das nicht erst bei der Vorstellung, sondern schon bei den Proben klar würde.

Daher möchte ich hier wieder einmal betonen, dass man Texte und Lieder nicht im Stillen „mit sich ausmachen“ kann. Man muss sie sich selbst laut vortragen.

#### IV

Die Situation, für die Sie sich entscheiden, muss nicht notwendigerweise schon im Text festgelegt sein. Es kann sogar sehr spannend sein, wenn Sie die Situation ganz unabhängig vom Text wählen. Aber das birgt naturgemäß auch Gefahren, denn es muss sich im weiteren Verlauf der Arbeit stets als stimmig herausstellen, sonst machen Sie Regietheater in der schlechtesten Bedeutung des Wortes.

Natürlich können Sie zum Beispiel den Tantenmörder in einer völlig skurrilen Situation spielen, sagen wir beim Einkaufen. Er erzählt an der Kasse so nebenbei von seinem Mord. Da stellt sich dann zwar die schon erwähnte Frage, wie Sie die letzte Zeile des Liedes stringent rüberbringen, und vor allem wie und warum Sie dahin kommen, dass Sie die Richter direkt ansprechen. Aber ansonsten kann es, gut gemacht, dem Lied enorm viel Komik oder „Pulp-Fiction“-Grauen geben.

Ich warne allerdings vor zu viel Fantasie. Gerade dem Anfänger ist anzuraten, sich lieber an das zu halten, was im Text vorgegeben ist. Dann sind Sie zwar vielleicht nicht so außergewöhnlich in der Darstellung, aber es kann auch nicht ganz so viel schief gehen, denn: Ein Lied in eine völlig andere Situation zu versetzen, das setzt schon sehr viel Konzentration und Erfahrung voraus. Zumal, wenn Sie alleine auf der Bühne stehen. Ebenso sollte die Situation nicht zu komplex geraten. Sie können sich, während Sie komplizierte Zungenbrecher in anstrengender Koloratur singen, gerade mal ‚innen‘ oder ‚außen‘, ‚zu Hause‘ oder ‚unter fremden Leuten‘, ‚kalt‘ oder ‚warm‘ vorstellen. Aber: ‚Ich bin in einem Wald im Herbst, die Vöglein zwitschern und von Ferne hört man die Autobahn‘ – das übersteigt ganz sicher Ihre Möglichkeiten.

Es hat vor einiger Zeit ein Theaterstück gegeben, „Die Sekretärinnen“, das spielte mit großem Erfolg genau mit dieser Methode: In der vorgegebenen Situation des Büroalltags wurden bekannte Lieder und Radiohits in einen anderen Kontext gesetzt und damit eine ganze Geschichte von Liebe, Ablehnung und Bürostreitigkeiten erzählt.

Die Idee war schon bei der Uraufführung nicht neu, so etwas wurde in den verschiedensten Varianten bereits früher auf die Bühne gestellt. Aber der Nachteil liegt auf der Hand: Es funktioniert am leichtesten, wenn man viele Lieder hintereinander bringt, sie häufig auch um die Strophen, die sich nicht in das gewollte Bild einfügen können, kürzen muss und möglichst mit mehreren Darstellern in einem passenden Bühnenbild arbeiten kann.

Trotzdem kommt so eine Umdeutung meist gut an – zumal, wenn das Publikum die Lieder in ihrem Original kennt, und durch den neuen Kontext überrascht wird. „Die Sekretärinnen“ waren dementsprechend auch der Hit der Saison, sie erfuhren einige Fortsetzungen, immer nach dem gleichen Schema: Ein Haufen Leute auf der Bühne erzählte eine witzige Geschichte ausschließlich mit bekannten Liedern, die ursprünglich eine andere Bedeutung hatten.

( ... )

.....

#### Die Sprache

I

Es scheint, als bekäme man immer seltener musikalische Darsteller vorgestellt, deren Inhalte man auch wirklich wahrnehmen kann. Man hört bei den ersten ein, zwei Zeilen des Liedes zu und dann ein paar Takte später vielleicht noch mal ein bisschen. Der Weg vom Ohr zum Hirn wird irgendwie nicht benötigt, hat man den Eindruck. Also schweifen die Gedanken des Zuschauers umher, man beguckt das Kostüm, die Bewegungen, die anderen Zuschauer, die Musiker. Man lässt sich von den Tönen berieseln und genießt eine Show mit allerlei Bühnenzauber, bunt und abwechslungsreich – nur ohne wesentlichen Inhalt. Das liegt aber nicht immer daran, dass diese Inhalte nicht da wären! Manchmal ist Hören einfach nur angenehmer als Zuhören, denn das wird mit der Zeit irgendwie anstrengend. Die Konzentration lässt nach.

Bei mir liegt das in erster Linie daran, dass ich es vorziehe, wenn mir diese Inhalte mit gekonntem Handwerk aufs Tablett gelegt werden. Aber allgemein ist es meiner Meinung nach wohl auch deshalb zu dieser Haltung gekommen, weil viele gar nicht mehr erwarten, auf irgendeinen Inhalt achten zu müssen.

Vielleicht, weil sie im Radio und Fernsehen fast nur noch Musik hören, deren Texte sie mangels Fremdsprachenkenntnis nicht automatisch verstehen?

Vielleicht rechnet man inzwischen damit, dass der Refrain eines Liedes sowieso den Inhalt transportiert, und dieser Refrain wird eh tausendunddrei Mal wortgleich wiederholt, wozu also immer aufpassen?

Vielleicht vertrauen auch immer weniger Darsteller auf die Qualität ihrer Inhalte und arbeiten statt an der Darstellung lieber an Make-up, Kostüm, Stimme und Schönheit? Und vielleicht ist ja etwas Wahres dran an dem Befund, dass die heutige Zeit mit ihren Überfrachtungen dem Menschen längere Konzentrationsfähigkeit einfach abtrainiert.

Ich weiß es nicht.

Ich gebe zu, es bietet sich an, in den allgemeinen Schwanengesang auf den bösenbösen Kulturverlust einzustimmen. Angesichts einer gefühlten Übermacht an Mehr-Schein-als-Sein, die uns allerorten präsentiert wird, macht es sich ja nett, wenn man ein bisschen lästert.

Ich habe keine Ahnung, ob es heute wirklich weniger Inhalte gibt als noch vor, sagen wir mal, dreißig oder fünfzig Jahren. Vielleicht glaubt man das nur, weil man heute umfassender informiert sein kann und daher auch mehr über die laut schreienden Seichtigkeiten dieser Welt erfährt. Sei dem, wie es sei, ich jedenfalls kann mit Überzeugung und aus eigener Erfahrung sagen, dass es verblüffenderweise in Wahrheit nicht schwerer ist als früher, ein Publikum für Inhalte zu begeistern.

Man muss es nur wollen.

Ich möchte unbedingt davor warnen, das Publikum aus Prinzip zu unterschätzen. Die Menschen, die in ein Theater gehen, sind nicht blöder geworden. Manchmal sind sie vielleicht anfangs aus Gewohnheit etwas denkfauler. Aber wenn man sein Publikum ernst nimmt und ein Anliegen hat, dann sind Menschen jeglichen Alters und jeglicher Herkunft aufmerksam, zugewandt und dankbar für Ihre Hingabe. Ich habe selbst erlebt, wie bei einer Vorstellung in einem kleinen Dorf mein Vorurteil „Oje – *die* werden das sicher nicht verstehen!“ am Ende nur mich als Deppen dastehen ließ.

Wenn Sie also das Publikum für blöd halten, sollten Sie nicht Chansonsänger werden, sondern Musikchef beim Rundfunk oder A&R<sup>4</sup> bei einer großen Plattenfirma. Die werden aufgrund dieser Fähigkeit engagiert.

Keine Sorge: Wenn Sie wirklich etwas zu sagen haben, dann werden Sie auch gehört und verstanden. Allerdings nur, wenn man Ihnen auch zuhören *möchte*, und dazu müssen Sie Ihren Text gut verkaufen! Wenn Sie das können, dann hängt man an Ihren Lippen. Vor allem: Man denkt gerne mit.

Wenn Sie gut sind, geht das gar nicht anders.

Den Unterschied zwischen zuhören müssen und vorbeirieseln lassen können Sie übrigens bei jeder anspruchsvollen Radiosendung überprüfen: Ein halbwegs guter Sprecher wird Sie *mitnehmen*, bei mangelhafter Interpretation müssen *Sie* sich anstrengen, um dem Inhalt zu

---

<sup>4</sup> Gesprochen: Äh-änd-Ar, kurz für: „Artist and Repertoire“. Das sind diejenigen, die bei den multinationalen Plattenfirmen die Künstler auswählen.



folgen.

## II

Wenn Sie Ihr Publikum mitnehmen wollen, dann ist vor allem anderen die Verständlichkeit der Sprache wichtig. Ich hatte schon etliche Schüler, die mir erzählten, sie hätten Sprechunterricht genommen.

Hm.

Ich will mal aus der erdrückenden Fülle der rein sprechtechnischen Fehler, die einem den lieben langen Tag so begegnen, die gravierendsten und häufigsten herausnehmen:

- Die verschluckten Endsilben
- Die D/T-, B/P-, G/K- und W/V-Angleichungen oder Verwechslungen
- In Österreich alle Zwielaute (AU, EI, EU), die „As“
- Die Satzanfänge. Manche sprechen Ihre Sätze wie auf kleinen Rampen: Nur die letzten Worte der Zeile sind wirklich zu verstehen.
- Die Satzenden. Da ist dann die Rampe andersrum, und der Schluss des Satzes liegt auf dem Boden.
- Die Satzmitte. Manche binden einzelne Worte aneinander, „gehins“ *liest* sich schon nicht wie „geh ins“, wie sollte man es dann beim *Hören* verstehen? Am liebsten bei zwei aufeinanderfolgenden Selbstlauten: „Zu unartig“ wird „zuhnartig“.
- Und nicht zu vergessen, das grundsätzliche Nuscheln: die Unfähigkeit, den Mund beim Sprechen wirklich zu öffnen und zu schließen.

Und so könnte es noch weiter gehen, denn die Liste der Verständlichkeitsmörder ist länger, als ich es hier angeben kann und will.

Auf einer Bühne muss man die Sprache leicht übertreiben.

Zarah Leander war berüchtigt dafür, dass sie sang: „Ich weiiissssss, ess wirrrrrd eiiiinmall eiii Wunderrrr geschehnnnn“. So weit muss man es heute nicht mehr treiben. Außerdem haben die meisten Sänger ein Mikrofon, das hilft natürlich ungemein.

Trotzdem muss unbedingt jedes D am Ende eines Wortes ein T sein, ein G wird zu einem K und jedes B am Ende fast schon ein P.

Weib muss also zu „Weip“ werden, Trug zu „Truk“ und Kind zu „Kint“.

Unbedingt!

Sonst hört das Publikum unweigerlich „Weih“, „Truh“, „Kinn“ und „unbedinn“.

Und schon muss man mitdenken .

Die Mitdenkkapazität eines Publikums sollte aber tunlichst nicht schon beim bloßen akustischen Verständnis der Worte verbraucht werden.

Ein ganz gravierender Fehler ist immer und immer wieder das Fallenlassen der letzten Silben und der Enden der Sätze.

Eine Schülerin von mir sang:

*Mich jug schon wieder so  
Wie soll ich sa,  
Im Ma, im Ma, im Ma  
Ach, wie mich das auf  
Ach wie mich das auf  
Ich kann nicht seh wewowasteh  
Ich muss es ha ha ha ha*

Das ist das Lied „Die Kleptomanin“ von Friedrich Hollaender.

Und der Text geht so:

*Mich juckt's schon wieder so  
Wie soll ich sagen,  
Im Magen, im Magen, im Magen  
Ach, wie mich das aufregt  
Ach wie mich das aufregt  
Ich kann nicht seh'n wenn wo was steht  
Ich muss es haben haben haben haben*

Weil sie das aber nicht sang, verstand das Publikum überhaupt nicht, was sie da für sonderbare Verrenkungen auf der Bühne machte, und war vorwiegend mit zugucken und sich wundern beschäftigt. Keiner lachte und das Lied, eines der berühmtesten heiteren Chansons der Geschichte, fiel durch. Die Sängerin natürlich auch.

Fast alle Anfänger verschlucken die Enden der Silben, sie ‚lassen sie fallen‘. Dabei gehören gerade diese besonders betont. Auch wenn man Sie privat versteht und nie jemand „Wie bitte?“ fragt – wenn Sie auf einer Bühne stehen, haben Ihre Zuhörer so vieles gleichzeitig wahrzunehmen, dass es eine Zumutung wäre, wenn sie noch genau aufpassen müssten, um Ihre Worte zu verstehen. Denn während der Zuhörer noch denkt: „Was hat er/sie jetzt gesagt?“ – sind Sie mit Ihrem Lied ja schon zwei Sätze weiter, und der Zuhörer hat genau nichts mitgekriegt. Das ermüdet ihn zusehends und er driftet weg. Und dann bemerkt er, dass Ihre Nase zu lang ist, oder dass Sie doch mehr schwitzen, als schön ist, oder dass Sie eine Laufmasche haben. Und dann sind Sie schlecht.

Wenn Sie gut sind, kann der Zuschauer solche Kleinigkeiten gar nicht richtig wahrnehmen, weil er nämlich mit zuhören, mitfühlen und vor allem mitdenken beschäftigt ist. Vielleicht sieht er sogar irgendwann Ihre Laufmasche oder den blöden Schminkfleck auf Ihrem Ärmel, aber er vergisst es sofort wieder. Er hat Wichtigeres mit seinen grauen Zellen anzustellen. Und das heißt also im Umkehrschluss: Je besser Sie sind, desto weniger wichtig werden Dinge wie Kostüm, Schminke, Requisiten und Ähnliches. Wie schon gesagt.

( ... )

.....

( ... )

Ja, klar, Sie haben den Inhalt gelesen, und Sie verstehen die Geschichte. Aber das Publikum liest das Lied nicht, es hört es, vielleicht sogar zum ersten Mal. Und es sieht. Und es fühlt.

Alles gleichzeitig.

Und daneben sitzt dann auch noch einer, der wackelt oder riecht oder sich ständig kratzt. Bei so einer Fülle an Input kann es schon mal vorkommen, dass einzelne Worte unbeachtet vorbeifliegen. Dann aber sieht sich das Publikum plötzlich mitten drin in einer Geschichte, ohne zu wissen, warum und wieso es dorthin gelangt ist, und vor allem, was es da soll. So wird dann unweigerlich die Geschichte, die Sie erzählen wollen, zu irgendeinem Zeugs. Und, schwupps: Sie berühren nicht mehr.

Obwohl genau das doch Ihr Job ist.

Also müssen Sie lernen, nicht nur den Text, sondern auch den Inhalt zu verkaufen.

Und nein, das ist nicht immer dasselbe. Ein Inhalt ist nämlich – fragen sie die Philosophen – Text, Sinn und Bedeutung. Also drei verschiedene Dinge. Und dann – fragen Sie die Psychiater – kommen da noch Hintergedanken dazu.

Wenn Sie nur kurz darüber nachdenken, merken Sie sicherlich sofort: Text und Inhalt sind nicht nur nicht immer das selbe – sie können sogar völlig gegensätzlich sein.

Sie möchten als Interpret Ihr Publikum geradezu dazu zwingen, sich mit Ihnen, mit Ihrer Figur zu identifizieren oder auseinanderzusetzen, und das geht nur, wenn Sie ihre Herzen fesseln, denn Sie haben leider keine Peitsche. Also ist es wichtig, nicht nur die einzelnen Worte, sondern auch deren Inhalt so deutlich zu transportieren, dass an Wahrnehmung und vor allem Verständnis kein Weg vorbei führt.

Sprechen Sie Ihren Text zunächst laut und ohne auf Rhythmik, Zeilenumbruch und Musik zu achten, so, als erzählten Sie die Sätze ganz spontan einem Freund oder sonst einem imaginierten Ansprechpartner. Jeder Satz muss spontan wirken, *als fielen er Ihnen gerade ein*, nichts darf nach Aufsagen oder nach Papier klingen. Machen Sie Pausen, die nichts mit der musikalischen Vorlage, sehr wohl aber mit dem jeweiligen Satz zu tun haben.

Wohlgemerkt alles im Zustand der Figur, die Sie sind.

Wenn Sie das Lied ausgewählt haben, weil Sie es kennen und schätzen, kennen und schätzen Sie die Musik vermutlich auch. Und dann müssen Sie sich jetzt für einige Zeit von diesem Wissen verabschieden. Das ist gar nicht so leicht.

Wenn Sie keinen Regisseur oder liebenden und vor allem geduldigen Partner haben, kann es helfen, sich selbst auf Tonband aufzunehmen. So können Sie überprüfen, ob Sie auch

ganz natürlich klingen. Nichts sollte jetzt daran erinnern, dass der Text, den Sie sagen, eigentlich zu einem Lied gehört. Man sollte beim Zuhören den Eindruck bekommen, dass Sie einfach nur einen Inhalt weitergeben, dass Sie etwas *frisch und völlig unvorbereitet* erzählen.

Bei einem Text wie:

*Und wenn ein Freier kam, kroch ich aus unser 'm Bett  
Und drückte mich zu meinem Kirsch und war sehr nett  
Und wenn er blechte sprach ich zu ihm: „Herr,  
Wenn Sie mal wieder wollen, bitte sehr“  
(„Zuhälterballade“, Text: Bertolt Brecht, Musik: Kurt Weill)*

ist das natürlich Gesprochene allerdings gar nicht so einfach zu erreichen. Denn das bedeutet ja auch, dass Sie so sonderbares Deutsch immer und ganz selbstverständlich sprechen.

Denken Sie nicht mehr an Musik und Rhythmik des originalen Liedes, denken Sie nur an den Inhalt und wie Sie ihn spontan sagen würden.

Wenn Sie sich, was vorkommen kann, einfach nicht ausreichend von der Musik, von dem originalen Rhythmus entfernen können, dann nehmen Sie zuerst einen Satz, und sprechen Sie ihn mehrmals, indem Sie jedes Mal ein anderes Wort betonen, völlig unabhängig vom Inhalt, einfach akademisch. Bei dem oben angegebenen Satz wird also einmal „und“ betont, dann sprechen Sie ihn noch einmal und betonen Sie „wenn“, beim nächsten Mal „ein“ und so fort.

Es kann auch helfen, das Lied noch mal abzuschreiben, dabei den Zeilenumbruch anders zu gestalten, und es sich dann vorzulesen. (Das hilft auch beim reinen Text lernen, ist also ein Mehrwert.)

## II

Hinterfragen Sie bei jedem Satz, was er *eigentlich* bedeutet.

Wenn Sie einen altmodischen Text haben, wählen Sie zunächst andere Worte, zum Beispiel so:

*Wenn ein Kunde kam, bin ich raus aus dem Bett und hab mich verzogen. Erst hab ich mir'n Schnaps reingepfiffen. Klar hab ich mich ihm gegenüber ausgesprochen freundlich gegeben. Beim Bezahlen hab ich immer geschleimt: „Sehr geehrter Herr, ich hoffe, Sie waren zufrieden, bitte beehren Sie uns bald wieder“.*

So denken Sie sich den Text modern, und wenn Sie ihn später in der Originalfassung vortragen, wird er durch diese Übung nicht mehr veraltet klingen. Außerdem erreichen Sie, dass Sie den Inhalt zu *Ihrem* Inhalt machen, und dass Sie, auch wenn Sie später den Satz der Musik entsprechend betonen müssen, trotzdem unterbewusst den Impetus auf den natürlichen Inhalt legen.

( ... )

.....

( ... )

Es sollte sich echt anfühlen.

Und das heißt: Wenn Sie in einer Situation sind, die Ihnen als Privatperson fremd ist, dann versuchen Sie etwas aus Ihrem Leben zu finden, das sich an das gewünschte Gefühl zumindest anlehnt.

Der Typ in der „Zuhälterballade“ von Brecht ist zum Beispiel eine ziemlich krasse Figur und ich gehe jetzt mal davon aus, dass Sie noch nicht wirklich erlebt haben, wie man sich so als Zuhälter fühlt. Aber Sie haben vielleicht schon mal eine Situation erlebt, in der Sie sich als stärker, schlauer oder besser wahrgenommen haben als Ihr Gegenüber. Nehmen Sie sich diese Situation zum Vorbild. Denn wenn Sie – ohne es zu kennen - versuchen, das zu produzieren, was ein Zuhälter fühlt, dann wird es unweigerlich zu einer Karikatur. Dann fließt nämlich Ihre persönliche Meinung ein.

Aber wenn Sie sich überlegen, wann und warum Sie sich einmal so gefühlt haben, wie sich die Figur Ihrer Meinung nach fühlen soll, und dann genau dieses Gefühl reproduzieren, dann kommen Sie auf einen grünen Zweig.

Um eine Figur authentisch zu erfühlen, braucht man Beobachtungsgabe und Empathie. Hat man einen Zuhälter tatsächlich live und im Normalbetrieb erlebt, kann man diese Figur natürlich nachspielen. Aber meist hat man das ja nicht, und dann spielen Sie Kintopp. Es sei denn, Sie hinterfragen geradezu psychologisch: Wie wird man wirklich zum Zuhälter? Es braucht vermutlich eine gewisse Grundsituation im Leben, damit man sich daran gewöhnt oder damit sich das Leben in eine Richtung entwickelt, in der das Zuhältersein zum Normalbetrieb wird.

Aber wie fühlt man sich dann?

Ist man sich seiner Gewissenlosigkeit bewusst? Oder doch eher nicht? Aus der subjektiven Sicht ist es ja vielleicht genau das Normale. Man könnte auch überlegen: Ist man natürlicher Sadist oder doch nur ein vom Leben Gebeutelter, der das ausnutzt, was für ihn am praktischsten ist? Oder: Ist man Zuhälter aufgrund des Wunsches der Frau? Denn auch das soll ja vorkommen.

Es hilft also sehr, zu abstrahieren und nachzudenken über das Leben Ihrer Figur, bis sie Ihnen nicht mehr fremd ist.

Das Prinzip gilt natürlich ebenso, wenn Sie ein Chanson wählen, in dem Sie eine geldgierige Frau sind oder ein unbedarftes Mädchen oder ein armer Irrer – ganz egal. Selbst bei einem scharfen politischen Lied, das Sie singen wollen, weil Sie sich voll und ganz mit dem Inhalt identifizieren, hilft es, sich zu überlegen, wer dieses Lied singt, was genau gesagt wird, was Sie im Zuschauer erzeugen wollen und wie Sie das erreichen.

## V

Und hier kommen wir zum nächsten Punkt: Als Interpret denken Sie natürlich quasi mehrdimensional, aber die Figur darf das nicht. Die Figur muss sich selbst immer ernst nehmen und darf nie merken, was sie für Gedanken evoziert. Nur dann kann das Publikum über sie lachen oder weinen.

Im Klartext: Wenn das Publikum zum Beispiel einen geldgierigen und kalten Manager sieht, den es wirklich abgrundtief hassen soll, dann darf der Manager natürlich nicht wissen, dass er geldgierig und hassenswert ist. Er muss im Gegenteil von seiner Klugheit, seiner Gerissenheit und seinem zu erwartenden Reichtum völlig beglückt sein, und einfach keinen Gedanken daran verschwenden, dass er jemanden quält.

Eine der Chansonfiguren, die für mich am schwierigsten waren, war die achtjährige Sonja. Ein Mädchen aus einem sogenannten Unterschichtenhaushalt. Der Vater Alkoholiker, die Mutter Prostituierte. Das Publikum muss natürlich merken, dass das eine traurige Situation ist. Aber Kinder wissen das von sich selbst nicht. Kinder sind auf natürliche Weise naiv, auch wenn sie nicht dumm sind. (Und auch Dumme wissen nicht, dass sie dumm sind.) Und zwar nicht großäugig: „Ohhh ich weiß das nicht?!“, sondern ganz selbstverständlich. Das heißt, bei Sätzen wie:

*Mama kommt oft später, in dem anderen Kostüm  
Bringt mir etwas Süßes und riecht so komisch nach Parfüm*

oder:

*Wenn Papa viel getrunken hat, sitzt er abends still im Eck  
Dann sag ich lieber gar nichts und bring die leeren Flaschen weg  
(„Sonja“, Text & Musik: Roger Stein)*

darf ich gar nicht wissen, wie tragisch das ist.

Ich denke mir eher: „Boah, das ‚andere‘ Kostüm! Das ist echt was Besonderes, sicher was Tolles!“, und: „Das ist aber irgendwie ungewohnt und peinlich mit dem Geruch“, und: „Jöö, etwas Süßes, wie toll!“, und dann, stolz, in den nächsten Zeilen: „Was bin ich schon erwachsen, weil ich weiß, wie man leere Flaschen wegbringt“, und so fort.

Ich musste mich erinnern, wie ich mir unbekannte Worte als Kind nachgeplappert habe und überzeugt war, etwas Großartiges gesagt zu haben, obwohl ich überhaupt keine Ahnung hatte, was es bedeutet. Ich musste vergessen, dass ich zum Beispiel Worte wie

Unterschicht kenne, verstehe und eine Meinung dazu habe, und sie stattdessen in aller Unschuld aussprechen. Unschuld – das war echt schwer. Aber in dem Moment, wo ich auf der Bühne weiß, dass ich als Kind keine Zukunft habe, muss dieser Gedanke nicht mehr im Publikum entstehen. Das ist es aber, was ich erreichen möchte: Das Publikum muss berührt sein, ich muss nur wahrhaftig sein. In diesem Fall muss ich also das Kind sein. Und nicht mein Gefühl dazu.

( ... )

Es ist ein häufiger Fehler, dass Sänger und Schauspieler lächeln, wenn Sie „ich liebe dich“ sagen müssen.

Ja, Liebe ist etwas Schönes. Aber sie ist nicht zum Lächeln. Denn wenn man verliebt ist, ist das eine überaus ernste Sache. Man gibt sich voll in die Hand eines anderen Menschen. Liebe ist (neben dem Tod) die hilfloseste Sache der Welt. Also sollten Sie ein „ich liebe dich/ihn/sie“ auch in völliger Hilflosigkeit empfinden. Wenn Sie quasi als Interpret neben sich als Figur stehen, und von außen kommentieren oder herauspressen, was Ihre Figur spürt, dann spürt es Ihre Figur nicht mehr. So kann das Publikum auch nicht sehen, was Ihre Figur ausmacht.

Und so ist es bei vielem.

Sie haben sich ein Lied ausgesucht wie „I will survive“, weil Sie endlich einmal alle Kraft und alle Power rauslassen wollen, die Sie in sich fühlen.

Tja – schade.

Denn wenn Sie das tun, dann bleibt nichts mehr, was das Publikum erfahren kann. Das Lied hat weniger Kraft, als wenn Sie sich zurückhalten, und zwar mit Begründung zurückhalten. Im konkreten Fall wäre eine mögliche Lösung, dass Sie um eine innere Kraft kämpfen, sich selbst quasi überreden, zu ‚surviven‘.

Oder: Jemand, der gerade etwas Furchtbares erlebt hat, wird nicht laut und ausdrucksstark sagen „Das war *schrecklich!*“ Er wird viel eher noch von der Situation tief berührt sein, keine Kraft haben, laut zu sein, und sehr deutlich fühlen, wie wenig dieses Wort „schrecklich“ in Wahrheit ausdrücken kann. Probieren Sie es aus! Wenn Sie laut und verzweifelt sagen: „Schrecklich“ – Sie werden es sich selbst nicht glauben.

Weil Sie dann nämlich *outrieren*.

Es wird mit „u“ ausgesprochen, und so heißt das, wenn man alles aus sich herauspresst, drückt, wenn man ‚macht‘ anstatt zu ‚sein‘, wenn man die tollsten Grimassen schneidet, übertreibt und sich gebärdet – und es tört jeden auch nur halbwegs intelligenten Zuschauer ziemlich ab.

Übrigens, auch das ist wichtig: Mit aller Kraft brüllen ist nur sehr, sehr selten wirklich opportun. Ganz egal, wie viel Tiefe Sie in Ihre Darstellung legen, Sie sollten immer noch zehn oder fünfzehn Prozent Ihrer Möglichkeiten quasi nach oben offen halten. Auch beim Singen, obwohl das ja jetzt noch gar nicht dran ist, bei allem gilt: *Niemals mit letzter Kraft, immer noch einen Trumpf in der Hinterhand haben, nie pressen.*

Wenn Sie alles rauslassen, wirkt es meist uncharmant, grobschlächtig und es macht Sie kleiner. Wenn das Publikum irgendwie spüren kann, dass Sie noch viel mehr könnten, wirkt das spannender. Außerdem brauchen Sie Ihre Kraft. Bei einem Ausbruch alles zu geben, heißt auch, für die Zeit danach kaum noch was auftischen zu können. Also gehen Sie sparsam mit der völligen Erschöpfung um.

Man kann letztlich nur mit der Zeit lernen, wann am besten was zu spielen, oder besser: zu fühlen ist, um damit im Zuschauer ein bestimmtes Gefühl hervorzurufen. Denn manchmal sind Sie traurig und machen dadurch das Publikum traurig, manchmal jedoch ist es sinnvoller, lustig zu sein, um das traurige Moment zu betonen, und umgekehrt. Wann aber welche Variante passt, ist immer wieder ein neuer Lernprozess. Und es ist nicht immer so klar wie bei dem Zuhälter oder dem kleinen Mädchen. Es gibt Lieder, die davon leben, dass die Figur sich selbst völlig ernst nimmt und nur dadurch entsteht die Komik, genauso gibt es aber auch – ganz im Gegensatz zu dem, was ich weiter oben sagte – Situationen, in denen der Protagonist durchaus wissen darf, dass er komisch ist. (Aber selten.) Manchmal kann man ein Gefühl im Zuschauer nur entstehen lassen, indem man es selbst eben *nicht* hat, und manchmal muss man es sozusagen „vor-produzieren“.

(...)

.....

## Die Musik

I

Es ist meine unumstößliche Überzeugung, dass bei einem guten Chanson die Musik ebenso viel Aufmerksamkeit verdient wie der Text. Nicht nur von Ihnen, das ist ja wohl selbstverständlich, sondern auch vom Publikum. Und das, obwohl ich ganz genau weiß, dass gerade das im deutschsprachigen Raum fast nie der Fall ist.

Im Angelsächsischen und Französischen ist man es gewohnt, dass Texte bei Liedern auch inhaltlich eine etwas tiefer gehende Bedeutung haben können, ohne dass deswegen die Musik an Wahrnehmung einbüßt. Vielleicht, weil das politische Kabarett in diesen Ländern nicht so eine Wertschätzung erlangt hat? Ich weiß es nicht.

Aber ich weiß, sobald im Deutschen ein Text mit Worten von mehr als drei Silben ausgestattet ist, oder gar mit einem intelligenten und vielschichtigen Inhalt, sagen alle: „Das ist Kabarett!“, und die Musiker können froh sein, wenn ihre Namen in den Rezensionen überhaupt genannt werden.

Wobei dieser Punkt leider auch schlicht an der heute allzu oft mangelnden Kompetenz der Rezensenten liegt.

Bei jeder Vorstellung nenne ich auf der Bühne ungefähr fünf Mal deutlich den Namen des Pianisten und gebe ein paar Informationen, woher er kommt oder wo er sonst noch spielt – irgendetwas über seine Person, von dem ich denke, dass es die Aufmerksamkeit erhöht. Trotzdem steht in der Kritik dann oft genug nix, nada, niente. Manchmal steht schon was da. Nämlich ein völlig anderer Name, vielleicht der des Begleiters, mit dem ich im vorvorigen Jahr unterwegs gewesen war. Der Journalist soll doch angeblich bei der Vorstellung dabei gewesen sein? Aber das kommt ebenso regelmäßig vor wie Schreiberlinge, die Cello und Bratsche verwechseln und dergleichen Blödheiten mehr.

Einmal – das handelt jetzt etwas mehr vom aktuellen deutschen ‚Kulturjournalismus‘ als von der Musik, aber ich erzähle es trotzdem – hatte ich im Anschluss an ein Konzert mit dem Titel „Kreisler singt Kreisler – die unbekanntes Chansons von Georg Kreisler“ in der Garderobe ein Interview vereinbart. Eine Vertreterin einer großen deutschen Tageszeitung hatte sich angekündigt. Nachdem wir schon eine Weile geplaudert hatten, stellte sie mir ganz nebenbei die Frage: „Woher kennen Sie eigentlich diesen Georg Kreisler und wer war das?“ (Notabene: Die Journalistin war von einer als gehoben wahrgenommenen Zeitung, nicht von der mit dem B-Wort.)

Den für die Rezensentin beruflich sicher hochinteressanten Hinweis auf so tolle und brandneue Erfindungen wie Wikipedia und Google habe ich aber unterlassen: Man muss Journalisten gegenüber freundlich sein, das ist Teil des Berufs, wenn auch manchmal ungeliebter.

Auch die Tatsache, dass oft wirklich gute literarische Chansons durch die allzu rasche Einordnung als Kabarett oder gar Musikkabarett marginalisiert werden, ist mir ein stetes Ärgernis. In der Wahrnehmung der meisten Menschen ist Musikkabarett nämlich gleichbedeutend mit: „Kommen Sie, lachen Sie, nehmen Sie nichts wichtig, machen Sie sich einfach mal über alles lustig!“

Mit einem Wort: Oberfläche.

Natürlich ist das nicht per se etwas Schlimmes. Natürlich gehören in jedes abendfüllende Programm auch lustige und einfach nur leichtfüßige Lieder. Wenn Sie den ganzen Abend die große Bedeutungskeule schwingen, hat auch der Wohlmeinendste irgendwann die Schnauze voll.

Aber wenn Sie etwas zu sagen haben und alle immer nur erwarten, dass Sie lustig sind, wenn Sie die Musik lieben und das Publikum den Musiker nur haben möchte, damit es nicht heißt, man hörte Gedichte, dann ist das schon manchmal frustig.

Vor allem aber: Weil Chansons im deutschsprachigen Raum selten als Musik wahrgenommen werden, werden sie auch selten im Radio gespielt. Nur spätnachts in irgendeinem Spezialprogramm mit genau zwei Hörern.

Heutzutage kann man sich ein Publikum aber nicht mehr so leicht durch das berühmte „Tingeln“ erspielen, denn Sie werden selten ein paar Wochen *en suite*<sup>5</sup> in einer Stadt sein, sodass sich Ihre Show herumsprechen könnte. Heute spielt man in den meisten Fällen eine, höchstens zwei Vorstellungen in einer Stadt, und vielleicht darf man dann ein oder zwei

---

<sup>7</sup> Der Fachausdruck für „dasselbe Stück im selben Haus mehr als zwei oder drei Tage hintereinander spielen“.

Jahre später wieder dort gastieren. Aber auch das häufig nur, wenn man schon beim ersten Mal halbwegs gut besucht war.

Man kann also nur noch durch die Massenmedien ein größeres Publikum erreichen.

Leider haben die meisten Menschen, die nicht durch Zufall mit diesem Metier in Verbindung kamen, das Vorurteil, dass das literarische Chanson ein furchtbar anstrengendes und langweiliges Genre ist. Und zwar eben nicht nur potenzielles Publikum, sondern auch jene, die Ihnen helfen könnten, Ihre Arbeit bekannt zu machen. Die begründen dann gerne ihre Nichtberichterstattung mit den Worten: „Ja, *mir* würde es ja gefallen, aber das ist ja nichts für die breite Masse!“

Damit negieren sie natürlich nicht nur, dass das Genre schon einmal einer breiteren Masse gefallen hat, sondern sonnen sich zudem in dem irrigen Gefühl, dass sie selbst so viel anders sind als alle anderen.

Kulturvermittler (Journalisten, Agenten, Radiomacher etc.) denken heute fast nur in Sparten – und die Sparte Chanson wird eben kaum bedient.

Erst, wenn Sie völlig aus eigener Kraft eine größere Gruppe von Menschen – und ich spreche hier von mindestens fünfhundert Zuschauern pro Vorstellung – in ein Theater locken können, besteht die Möglichkeit, dass man mit Ihnen auch Geld verdienen könnte. Und dann bekommen Sie Hilfe von Medien, Plattenfirmen, Bookern etc. und können von Ihrem Beruf wirklich leben.

(Glauben Sie mir: Die zurzeit viel beschworenen YouTube-Superstars à la „Nur durch Klicks zum Weltstar“ kommen in Wirklichkeit kaum vor: Die haben eine Armada von Helferleins, die für ebendiese Klicks gesorgt haben. Es nennt sich: Marketing. Und das kostet Geld.)

Und zu all dem kommt dann noch dazu, dass sich immer mehr Menschen Chansonsänger oder -sängerinnen nennen, die in Wahrheit ohne jede Befähigung selbstgebrauten Schwachsinn präsentieren, der nur süßlich dahinsäuselt, aber kaum Substanz hat – und so den „von-vornherein-Verweigerern“ auch noch recht geben.

Alleine kann ich das nicht ändern – aber Sie können mir helfen! Denn je mehr begabte Menschen wirklich gute Chansons mit wirklich guter Musik auf Bühnen und auf Tonträger bringen, desto eher bildet sich vielleicht wieder eine neue und umfassendere Aufmerksamkeit für dieses Genre.

Also hören wir auf zu jammern und machen uns wieder an die Arbeit.

## II

Ein gutes Chanson lebt nicht nur vom Text. Es ist *gerade* die intelligent gestaltete Einheit von Inhalt, Aussage und Musik, die das Genre Chanson so besonders macht.

Durch die Musik – das Arrangement und die Spielweise – können Sie Chansons zeitlos modern wirken lassen, auch wenn der Text in einer ältlichen Sprache abgefasst ist. Mit der Musik können Sie also ebenso viel gestalten wie mit Ihrem Text.

Natürlich gibt es auch Lieder, die musikalisch ganz deutlich sogenannte Cabaret- oder Kabarettchansons sind.

Und hier braucht es zunächst noch einen kurzen Einschub von wegen „Cabaret“ oder „Kabarett“. In Deutschland hat sich da mit den Jahren eine Unterscheidung herausgebildet, die allerdings nicht immer allen klar ist. Das Kabarett ist das witzige, boshafte und in den meisten Fällen explizit politische Programm. Es ist etwas härter, deswegen spricht es sich vielleicht auch Kabaretttttttt.

Cabaret indes – da ist das T am Ende stumm – ist die Urform des Wortes, und die bezeichnete einst einen Teller, der bereits für verschiedene Speisen unterteilt war, so wie man ihn manchmal noch in Mensen oder, aus Kunststoff, beim Lieferservice vom Inder am Eck findet. Cabaretprogramme sind bunter, oft mit Travestieshow oder Sexy-Kram, sie haben häufig auch eine Band und nicht „nur“ einen Pianisten. Flitterglitter, Tanzgirls, solches Zeug. Heute wird das auch manchmal als Varieté bezeichnet, was dann auch wieder nicht so ganz stimmt, denn das klassische Varieté beinhaltet unbedingt auch Artisten.

Die Frage, ob es den größeren kulturellen Wert hat, wenn ältere Herrschaften etwas politisches erzählen oder jüngere Herrschaften nackend herumtanzen, werden wir hier nicht

erörtern.

Ein typisches Kabarettchanson ist jedenfalls politisch, bissig, aktuell. Ein Cabarettchanson ist im Gegensatz dazu fast immer komisch und pointiert, meist hat es als Hauptfigur einen Menschen mit einem Problem, und es geht um den Umgang mit diesem Problem.

In beiden Formen finden sich zuhauf Lieder, deren Musik in erster Linie *Vamp* (m-za, m-za, m-za) ist. Aber wenn Sie einen einfallsreichen Musiker haben, kann auch das langweiligste *Ostinato* (das ist mehr oder weniger dasselbe, nur nobler ausgedrückt) zu einem aufrührenden musikalischen Kammerstück werden.

Und schon sind wir wieder beim Thema gelandet.

Wenn Sie also dann diese ursprünglich etwas gleichförmige Musik gut bedienen und den Inhalt auch berührend darstellen können, kommen bei vielen dieser Lieder auch unerwartete Tiefen zum Vorschein. Außerdem ist es wie schon gesagt völlig okay, ab und zu auch einfach mal seicht zu sein.

Das Handwerk muss aber in jedem Fall stimmen.

Ich finde, wenn ein Chanson wirklich rundherum gut und stimmig interpretiert ist, sollten Zuhörer, die vielleicht die jeweilige Sprache gar nicht verstehen, die Darbietung ebenso genießen können wie jene Zuhörer, die komplett unmusikalisch sind und nur auf die Worte achten. Mit einem Wort: Musik und Text sind gleichwertig. Das bedeutet, dass Sie beim Erarbeiten eines Liedes der Musik ebenso viel Augenmerk schenken müssen wie dem Text.

( ... )

#### IV

Wir wollen hier stets davon ausgehen, dass Sie noch nie ein Chanson auf einer Bühne gesungen haben. In diesem Fall gibt es neben dem Singen noch ganz andere Hürden, mit denen Sie konfrontiert werden, und die ich daher ansprechen möchte.

Nicht nur die Musik.

Auch der Musiker.

Musiker sind – daran sollte man immer denken – die letzten wahren Diven. Behandeln Sie sie pfleglich, denn wenn Ihnen Ihr Musiker nicht wohl gesonnen ist, wenn er oder sie keine Geduld mit Ihnen oder kein Interesse hat – dann haben Sie verloren.

Also hören Sie auf Ihren Musiker, nehmen Sie ihn ernst.

Dazu kommt, dass natürlich auch der Musiker ein Interpret ist, warum also sollte immer alles nach Ihrer Pfeife tanzen?

Vor allem anderen aber: Der Musiker kann Ihre Interpretation auf wunderbare Weise unterstützen oder ihr wirklich schaden. Ein guter Pianist kann durch verschiedene Arten des Anschlags die Stimmung eines Liedes hervorheben oder konterkarieren. Indem er kurze, trockene Anschläge spielt, oder weiche, lange, sanfte. Oder indem er hackt, oder indem er einzelne Töne stärker hervorholt und so fort.

Was ein Musiker – und in den meisten Fällen werden Sie wohl mit einem Pianisten arbeiten – alles tun *könnte*, erkennen Sie leicht, wenn Sie sich viele klassische Klavierwerke anhören. Es ist ziemlich unglaublich, wie unterschiedlich so eine Note klingen kann! Je mehr Sie sich angehört haben, bewusst angehört haben, desto leichter können Sie natürlich auch erkennen, ob Ihr Pianist der Richtige für Sie ist.

Denn – hatte ich das schon erwähnt? – beim Singen ist das Hören das Allerwichtigste. Man hört seine eigenen Töne, man hört aber natürlich auch den Musiker.

Und so soll es auch sein.

Ich hatte allerdings auch schon Begleiter am Klavier, da habe ich lieber nicht hingehört. Die gibt es nämlich zuhauf. Musiker, die einfach runterklopfen, was da in den Noten steht, irgendwie. Musiker, von denen Sie beim besten Willen nichts lernen können, weil sie nur des Geldes wegen da sind und eigentlich besser Wurstverkäufer geworden wären.

Es gibt eine kleine Faustregel. Wie das bei Faustregeln so ist, ist sie nicht immer und bedingungslos anzuwenden, aber doch immerhin in den meisten Fällen.

Und die geht so: Wenn Ihr Musiker einfach immer problemlos alles mitspielt, wenn Sie drauflossingen, spielt er drauflos und wird mit Ihnen langsamer oder schneller schon bei der ersten Probe, und er ist immer da und bricht nie ab, weil er etwas korrigieren möchte – das ist der Falsche.

Wenn Ihr Musiker Sie mit Änderungswünschen quält, wenn er ständig irgendwelche eigenen



Ideen einbringt und Sie schilt, weil Sie irgendwo nicht so einsteigen, wie er sich das vorstellt, oder weil Sie ihm zu langsam, zu schnell oder zu sonst was sind – wenn es also Diskussionen gibt, die von *ihm* ausgehen und er Sie furchtbar nervt – das ist der Richtige. Wenn Ihr Musiker aber, sobald er das Lied nur ein wenig kennt, jedes Mal ein bisschen etwas anderes spielt und Sie Töne, *Arpeggi* und *Fills*<sup>6</sup> hören, die Sie erst mal ordentlich verwirren, und bei denen Sie ziemlich sicher sind, dass das nicht mal ansatzweise in den Noten steht (aber passt!) – das ist ein Lottosechser, lassen Sie den nie wieder los! So lernen Sie Musik.

Der richtige Begleiter ist auch ein Sparringpartner. Einer, der um ein Lied ringt – so wie Sie um den Text gerungen haben – einer, mit dem Sie auch über den Inhalt und den Geschmack des Liedes sprechen und gemeinsam überlegen, warum der Komponist so komponiert hat und nicht anders.

Leider sind solche Musiker in unserem Genre seltener als vierblättrige Kleeblätter.

In den meisten Fällen, das als kleiner Tipp, findet man solche Musiker unter den Klassikern. Das Problem dabei ist, dass es nur sehr wenige Klassiker gibt, die sich auch für etwas anderes außer Klassik.

( ... )

.....

( ... )

Kopfstimme ist allerdings nur sehr selten angesagt, wenn man einen Inhalt interpretieren will. Mit klarem, reinen Stimmchen können Sie weder heiter noch gebrochen noch zynisch noch sonst irgendwie klingen – außer: klar und rein.

Natürlich kann es Chansons geben, bei denen es schön ist, einen hohen Ton zu treffen. Ich möchte auch nicht verhehlen, dass Brecht zum Beispiel gerade hohe Stimmen schätzte. Aber ich finde, dass das erstens eine andere Zeit mit anderen Geschmacksvorgaben war und dass man eben zweitens ein Chanson wie ein Theaterstück spielen können muss. Dafür braucht man eine Stimme, die nicht nur verschiedene Töne, sondern vor allem verschiedene emotionelle Färbungen produzieren kann. Außerdem, wie gesagt: Die Zeiten haben sich seit Brecht geändert.

## II

Brecht revolutionierte das Theater mit seinen Stücken.

Bis dahin war Theaterspielen künstlich im Sinne von *outriert*, also übertrieben. Bertolt Brecht aber wollte nicht, dass seine Schauspieler romantisch überzeichnete Realität auf die Bühne stellen, mit Heulen und Schluchzen und Augenrollen. So wie in Filmen, in denen einer, der erschossen wird, erst mal zehn Minuten lang stirbt und sich windet. Er wollte, dass jedermann sieht, dass es eine Parabel ist. Er wollte es künstlich im Sinne von: völlig anders als die Realität.

Klar *gemacht*. Wie Plastik. Das war revolutionär und veränderte die Wahrnehmung des Publikums erstaunlicherweise gerade ins Gegenteil: Damit wurde es für die Menschen wahrhaftiger.

Ich glaube, das ist nur aus der Zeit und den damaligen Hör- und Sehgewohnheiten heraus zu verstehen. Wenn man sich heute die Aufnahmen von Brechts Lieblingskünstlerin, Lotte Lenya, anhört, so kann man kaum verstehen, warum sie damals so ein Star war. Und das, obwohl auch sie das Credo hatte:

*Wenn es ein Gedicht von Brecht oder ein Song von Weill ist, singe ich so, wie es da steht. Ich versuche zu verstehen, was sie ausdrücken wollen, und das mit äußerster Aufrichtigkeit. Mehr kann ich nicht tun. Ob nun die Art meines Vortrags zu einem persönlichen Stil wird, ist wieder etwas anderes.*

---

<sup>9</sup> Ein *Arpeggio* (Plural *Arpeggi*) ist ein in Einzeltöne zerlegter Akkord, oder auch zwei: ein Lauf zum Beispiel. Ein *Fill* ist, wie der Name sagt, eine Füllung: Eine kleine Verzierung zwischen zwei Akkorden.

*Doch man wird immer wissen, worüber ich singe. Das ist klar, kristallklar.  
Man muss es nur fühlen. Ganz ohne Tricks. So ehrlich wie möglich.  
(Aus der Autobiografie von Lotte Lenya)*

Aber damals wurde eben als wahrhaftig empfunden, was heute künstlich wirkt. Die Hör- und Sehgewohnheiten, die Schnelligkeit in der Wahrnehmung der Menschen, das alles verändert sich, wie schon mal gesagt, ständig. Das einzige, das bleibt ist: Der Künstler sollte so „nackt“ wie möglich sein – also: offen und ehrlich und wahrhaftig. Nach Brecht änderte sich jedenfalls vor allem durch das Kino (und die von Marlon Brando und James Dean ausgelöste absolute Realitätsnähe im Sprechen) das Verständnis von Authentizität ein weiteres Mal und inzwischen nehmen die Menschen – vorwiegend durch das TV inspiriert – theatralische Aussagen wieder ganz anders wahr. Die Menschen hören und sehen heute nicht nur anders als noch vor dreißig oder gar fünfzig Jahren, sie können auch mehr Dinge gleichzeitig wahrnehmen. Laut manchen Wissenschaftlern werden heute sogar tatsächlich mehr Farben als vor dreihundert oder vierhundert Jahren gesehen. Ob das stimmt, weiß ich natürlich nicht. Aber es ist klar, dass auch Farben mit der jeweiligen Zeit unterschiedlich wahrgenommen werden: Achten Sie mal drauf, wie heute im Unterschied zu früher Farbfilter in Film und Fernsehen eingesetzt werden. Das liegt nicht allein an der technischen Fähigkeit. Das ist Zeitgeschmack und Wahrnehmung. Der geniale Autor, Philosoph und Kulturkritiker Arthur Köstler behauptete im Übrigen sogar, dass es die Künste sind, die unsere Zukunft *bestimmen*.<sup>7</sup> Und zwar nicht nur im Sinne von: Der Science-Fiction-Film von gestern ist unsere Realität von heute. Sondern er meint, dass sich tatsächlich menschliche *Gesichtsformen* in die Richtung, in der Maler es vorgezeichnet haben, verändern. Das halte ich für einen interessanten Gedanken, der Beobachtung verdient. In jedem Fall entwickeln sich Musik, Theater und Film ebenso wie die Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer immer weiter, und also – damit kommen wir zum Schluss dieser kleinen Exkursion – sollte auch der Chansoninterpret seine Darbietung so gestalten, dass sie jeweils die Herzen eines *heutigen* Publikums berührt.

### III

Meiner Überzeugung nach ist das nämlich die einzige Aufgabe des reproduzierenden (vielleicht sogar jedes) Künstlers: Herzen berühren und so Hirne erreichen. Beim Singen eines Chansons bedeutet das: Inhalt, Inhalt, Inhalt. Und ergo kann man einen Satz wie:

*Du gehst jetzt weg, Johnny  
Sag mir den Grund  
Ich liebe Dich doch, Johnny  
Wie am ersten Tag, Johnny  
Nimm doch die Pfeife aus dem Maul, Du Hund  
(„Surabaya–Johnny“, Text: Bertolt Brecht, Musik: Kurt Weill)*

heute nicht einfach schön singen. Man muss schreien und weinen und flüstern – und *auch* singen. Dazu sollte also die Bruststimme verwendet werden, damit die Stimme leichter und ohne Bruch in Flüstern, Reden, etc. umschlagen kann. Das ist anstrengend und man sollte aufpassen, dass man sich nicht zu viele Lieder mit derartigen Ausbrüchen in ein Programm legt. Sonst kann es leicht passieren, dass man spätestens nach der dritten Vorstellung – zumal wenn man ungeübt ist – heiser wird. Bei den meisten Chansons ist aber ‚nur‘ der glatte Wechsel zwischen Sprechen und Singen erforderlich. Große Dynamik (Sie erinnern sich: der Wechsel zwischen laut und leise) ist in der modernen Popmusik vollkommen unerwünscht. Das ist verständlich, denn sonst müssten Sie beim Autoradio ständig die Lautstärke nachregeln. Musikalisch wird heute gern alles glattgebügelt. Doch in der Chansoninterpretation auf einer Bühne ist der Wechsel zwischen laut und leise im Gegenteil ein wichtiges Stilmittel, um Emotionen stimmig zu erzeugen. Hier ist das

---

<sup>18</sup> In seinem sehr lesenswerten Buch „Kulturgeschichte der Neuzeit“.

Mikrofon natürlich eine Hilfe (bei starken dynamischen Schwankungen kann man noch einen leichten Kompressor vorschalten). Aber wenn man den Klang *sendet* (siehe oben), geht es meist auch ohne. Denn natürlich ist es wichtig, dass auch die leisen Stellen vom Publikum ohne Anstrengung gehört und verstanden werden

( ... )