

# Castingshows als Musiktheater

Am Beispiel der Formate *Arab Idol*,  
*Britain's Got Talent* und *The Voice South Africa*

MARIE-ANNE KOHL

**2**007 sang sich Paul Potts mit seiner Version der Arie »Nessun Dorma« in die Herzen von Millionen Zuschauer\*innen der Castingshow *Britain's Got Talent*. Der unscheinbare Handyverkäufer überraschte mit seiner unerwarteten Stimme und überwältigte Jury und Publikum gleichermaßen. Soweit die Inszenierung. Tatsächlich ist Potts, dessen Geschichte 2013 verfilmt wurde, einer der wenigen Gewinner\*innen einer Castingshow, die daraus eine Karriere aufbauen konnten. 2013 fieberte ein großes Publikum mit dem Gesangstalent Mohammed Assaf, der so mühelos wie charmant die unterschiedlichsten Dialekte und Stile arabischer Musik beherrschte und schließlich die zweite Staffel von *Arab Idol* gewann. Die Geschichte von dem aus Gaza stammenden palästinensischen Flüchtling, der Grenzen überwand und Zäune überkletterte, um an dem Casting teilnehmen zu können, bewegte ein Millionenpublikum. Sein Sieg geriet zum Politikum. Auch seine Geschichte wurde verfilmt. 2019 erhält Siki Jo-An Standing Ovationen vom Studiopublikum bei *The Voice South Africa* für ihre Interpretation des Volkslieds »Qongqothwane«, weltweit besser bekannt als der »Click Song«. Mit Verweis auf dessen bekannteste Interpretin, die südafrikanische Ikone, Aktivistin und weltberühmte Sängerin Miriam Makeba, erklärt Jo-An den Song zur südafrikanischen Hymne. Die wohlkomponierte Zusammenstellung der Reaktionen auf ihre Blind Audition unterstützt diesen Aspekt der Identifikationsmatrix.

Drei unterschiedliche Formate, drei unterschiedliche Länder, drei Kandidat\*innen, drei sehr unterschiedliche Musikbeispiele. Ihnen gemeinsam ist, dass die persönlichen Geschichten der auftretenden Gesangstalente in einen inszenierten Kontext gesetzt werden, welcher die Matrix zur Wirkung ihrer musikalischen Auftritte bildet, und der zu einer je sehr spezifischen, ideologischen Erzählung verdichtet wird – bei Potts als eine Version der Erfolgsgeschichte vom ›Tellerwäscher zum Millionär‹, Assaf als Ikone pan-arabischer Solidarität, Jo-An als Sinnbild einer post-Apartheid Regenbogennation Südafrika. Dieser Inszenierungsaspekt ist grundlegender Bestandteil von der Funktionsweise der Musik-Castingshows, welche ich als eine moderne, multimediale, massentaugliche und vor allem global adaptierbare Form von Musiktheater bezeichne. Eine neue Musiktheater-Gattung, wenn man so will.

Sicher, Castingshows, die gerade in Deutschland gerne noch als Trash-TV verschrien werden, als Musiktheater zu bezeichnen, mag einigen als Ketzerei erscheinen. Dabei ist diese Lesart, aufgrund vielerlei Aspekte, geradezu naheliegend. So hat der Ablauf beispielsweise eine klare musik-szenische Form und musiktheatrale Dramaturgie und lässt sich ohne weiteres in einzelne Akte (Auditions, Live-Shows, Finale u.ä.) unterteilen, diese wiederum in einzelne Szenen (wie Kurzportraits der Kandidat\*innen, Backstage-Interviews und die eigentlichen Performances, die häufig auf einer konventionellen Guckkastenbühne stattfinden). Die Dialoge, Songtexte und Kommentare verdichten sich zu einzelnen Erzählsträngen, zu einer musiktheatralen Handlung, die durch multimediale Bearbeitungen konstruiert und in Szene gesetzt werden, und die stets zu einem übergeordneten Narrativ in Beziehung stehen. Dieser Aspekt der Meta-Narrative ist formatabhängig unterschiedlich stark ausgeprägt und offensichtlich. Am deutlichsten nachvollziehbar sind die Narrative beim Idol-Format, das als sowohl gefeiertes als auch verhasstes Deutschland sucht den Superstar seit fast zwei Jahrzehnten einen festen Sendeplatz im deutschen Fernsehen hat. Das neuere Format *The Voice*, welches seit 2011 ebenfalls Erfolge in Deutschland feiert, hat sich nun gerade die Skepsis gegenüber den häufig als herabwürdigend und voyeuristisch kritisierten Idol-Narrativen zunutze gemacht, um ein weniger plakatives Narrativ zu etablieren, nämlich dass bei *The Voice* der Fokus primär auf die Gesangsstimme sowie auf einen wertschätzenden Umgang mit den Kandidat\*innen gelegt wird, die auch schneller als Künstler\*innen, als Musiker\*innen adressiert werden. Musik, und zwar sowohl als diegetische als auch als extradiegetische Musik, nimmt im Musiktheater Castingshow eine Mehrfachfunktion ein, sie spielt sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Darstellungsebene eine Rolle, denn es geht mit Musik um Musik. Musik ist Mittel und Zweck, Sujet und Medium zugleich. Nun wird aber bei der Castingshow nicht so getan, als ob sie ein Musikwettbewerb sei (wie etwa bei einer Aufführung des Wettgesangs in Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*), sie ist ein Musikwettbewerb. Sie ist in dieser Hinsicht also weniger klassisches Theater im repräsentativen Sinne als Darstellung von etwas, als vielmehr

performativ im Sinne etwa der Performancekunst, des post-dramatischen Theaters oder eben des Reality TV. Es zeichnet sich also ein ambivalentes Verhältnis von Sein und Schein ab. Eine klare Unterscheidung von Situation und Illusion, von Präsenz und Repräsentation, ist nun auch im zeitgenössischem Theater längst obsolet, wie es z.B. Erika Fischer-Lichte in ihrer einflussreichen *Ästhetik des Performativen*<sup>1</sup> oder der Theaterwissenschaftler Jens Roselt in seiner *Phänomenologie des Theaters* hervorheben.<sup>2</sup> So zeichnet sich u.a. das postdramatische Theater durch eine Ambivalenz zwischen Spontaneität und Programm aus.<sup>3</sup> Neben der Struktur und der Musik am vielleicht deutlichsten zeigt sich diese theatertypische Ambivalenz und Gleichzeitigkeit von Präsenz und Repräsentation bei Castingshows anhand der Akteur\*innen. Anstatt mit ausdefinierten Rollen haben wir es bei Castingshows mit Selbst-Darstellungen von

»Musik ist Mittel und Zweck, Sujet  
und Medium zugleich.«

Kandidat\*innen zu tun, die durch Strategien der medialen Bearbeitung zu genretypischen ›Charakteren‹ und in die Handlungs-dramaturgie hinein-inszeniert werden. Die Handlung des Musiktheaters Castingshow wird anhand tatsächlich erlebter Situationen der Kandidat\*innen entwickelt und einem streng vorgegebenen Raster angepasst, welches als eine Art Schablone oder Folie bereits vorher existiert. Während Castingshows also anhand diverser Aspekte eine Musik-Theatralität zugesprochen werden kann, kann die komplexe Rolle der Kandidat\*innen als inszenierte Selbst-Darsteller\*innen in dem dramaturgischen Gefüge der Castingshow interpretiert werden.

Genau die Selbst-Darstellungen und die Präsenz ›realer‹ Personen machen einen großen Teil der Anziehungskraft von Castingshows aus, da sie einen gewissen Grad an ›Authentizität‹ herstellen.<sup>4</sup> Philip Auslander spricht in Bezug auf das Theater von einer »unmatrixed representation«, bei der Schauspieler\*innen keinen fiktionalen Charakter darstellen, sondern einfach Aktionen ausführen,<sup>5</sup> bekannt aus der Performancekunst oder dem post-dramatischen Theater. Ein Ansatz, der Auslander zufolge »originally meant to differentiate ›performing‹ from conventional acting«.<sup>6</sup> Interessanterweise, so Auslander, sei gerade diese »unmatrixed representation« Grundlage geworden für einen Darstellungsstil im massenmedialen Kontext, in der sie durch die mediale Aufarbeitung eben doch wieder repräsentative Bedeutung erhält.<sup>7</sup> Genau so verhält es sich für die Selbst-Darstellungen von Castingshow-Kandidat\*innen. Sie agieren als sie selbst, wohl wissend, dabei ›Performer vor den Augen Fremder‹<sup>8</sup> zu sein. Wie es Andy Lavender für seine theaterwissenschaftliche Untersuchung von Big Brother festhält, sei für das Publikum gerade die Entscheidung darüber faszinierend, wie stark eine Teilnehmer\*in schauspielert und sich zwischen »role, type and performance« bewegt.<sup>9</sup> Diese Zusammenhänge gestalten

1 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp 2004, insbesondere S.255–261

2 Siehe Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, München: Fink 2008, u.a. S.39

3 Siehe ebd., S.132

4 Vgl. A. Lavender: *Pleasure, performance and the Big Brother experience*, S.21f

5 Siehe P. Auslander: *Liveness*, S.32

6 Siehe ebd., S.34.

7 Siehe ebd.

8 Vgl. A. Lavender: *Pleasure, performance and the Big Brother experience*, S.22

9 Siehe ebd., S.22



Paul Potts bei *Britain's Got Talent* © Britain's Got Talent, ITV

sich bei Musik-Castingshows noch komplexer als bei Lavenders Beispiel. Über die reine Selbst-Darstellung hinausgehend kommt hier zusätzlich der Anspruch hinzu, die für den Wettbewerb vorgetragene Musiktitel überzeugend zu präsentieren, also auch eine Interpretations- und Darstellungsleistung zu erbringen, zu der zugleich eine gewisse ›Authentizität‹ hinsichtlich des Ausdrucks, der Emotionalität und der Identifizierung gehört sowie eine glaubhafte Bühnen-Persona. Aus den unterschiedlichen Ebenen der (Selbst-)Dar-

stellungen der Kandidat\*innen wird eine bereits zuvor gerahmte Erzählung konzipiert. Diese Erzählung verbindet die Privatperson der Kandidatin, ihre Handlungen und ihre persönliche Geschichte mit ihren Auftritten und den Reaktionen der Jury, der Hosts und des Publikums – also verschiedene Medientexte – um eine spezifische Persona zu konstruieren. Diese Bühnen-Persona oszilliert genau zwischen der Präsenz des Teilnehmers, der Repräsentation eines (Stereo-)Typs und einer Position in der Folie des Meta-Narrativs.

Bei seiner letzten Performance,<sup>10</sup> nachdem er zum Gewinner der zweiten Staffel von Arab Idol 2013 gekürt worden war, ist Mohammed Assaf mit palästinensischer Flagge auf der Studiobühne zu sehen. Andere Kandidat\*innen kommen zu ihm auf die Bühne, um ihn und mit ihm zu feiern. Im Hintergrund erscheinen Visuals mit Friedenstauben, zwischen-drin werden Live-Übertragungen von Screenings des Finales in Gaza und der Westbank mit einer feiernden Menge gezeigt. Arab Idol ist eine pan-arabische Adaption des Idol Formats, das alle MENA-Staaten umfasst. Wie hier beim Gewinner-Song hatte Assafs Repertoire im Verlauf der langen Staffel immer wieder auch patriotische Lieder beinhaltet. Über die Staffel aufgebaut und in dieser letzten Performance zugespitzt lässt sich ein patriotisches Narrativ festmachen, dass jedoch zugleich als pan-arabisches Narrativ funktioniert, auf Basis der pan-arabischen Solidarität mit Palästina.

Nun ist es interessant zu sehen, dass dieses Narrativ (ein nationalistisches Narrativ mit dem Potenzial für pan-arabische Solidarität) auch bei anderen Kandidat\*innen der gleichen Staffel zu finden ist: Der Syrer Abdulkarim Shirtan sang einen Mawwal für Syrien, worauf Publikum und Jury mit Sympathie und Tränen reagierten und dann gemeinsam »Syria, Syria« skandierten. Sherin Abdulwahab, eine ägyptische Sängerin, sang ihr eigenes Lied »Mashrebtsh men Nilha« (»Hast du nicht vom Nil getrunken?«) und betete dann für Ägypten, das schwierige Zeiten durch-mache. Auch die libanesischen Kandidat\*innen Assi El Hellani und Ziad

10 Die Performance ist zu sehen unter Arab Idol: - محمد أساف - فاسع في نغمة - زوفال [YouTube], 2013, <http://y2u.be/fh6Vhrr5nS8>, letzter Zugriff 10.01.2021



Die Jury in Arab Idol © Arab Idol

El Khouri sangen ein Lied über ihr Heimatland, genau wie Assaf aus Palästina, Ahmed Gamal aus Ägypten und Ziad El Khouri aus dem Libanon bei einem gemeinsamen Auftritt, genau wie die letzten drei Kandidat\*innen beim Finale: Das Lied der Syrerin Farah Youssef »Baktb esmk ya blady« handelt von der Liebe und Sehnsucht nach der Heimat. Der Beitrag von Mohamed Gamal, »Sora«, stammt von dem 1977 verstorbenen ägyptischen Sänger Abdel Halim Hafez, der als Sohn der Revolution bezeichnet und bis heute weit über Ägypten hinaus in der arabischen Welt verehrt wird, und dessen Lieder fester Bestandteil des Soundtracks der Revolution in Ägypten 2011 im Rahmen des sogenannten Arabischen Frühlings waren. Und Assafs Gewinner-Song ist ein palästinensisches Volkslied über den Stolz der Palästinenser\*innen auf ihre Identität. Diese Beispiele zeigen deutlich, wie sich das Narrativ, das am Ende bei Assaf hervorragend funktioniert, durch die ganze Staffel der Sendung zog, als ob es nach der richtigen »Folie« suchte, welche es repräsentieren könne.

Auch wenn also augenscheinlich mittels Assaf und seiner konkreten Person und Geschichte ein vorentworfenes Narrativ von *Arab Idol* bedient wurde, so hatte sein Sieg durchaus reale Wirkmächtigkeit. Was vielen vor ihm nicht gelang, gelang ihm, indem er Menschen aus Gaza und der Westbank in ihrer Begeisterung für ihn einte, indem er zur Identifikationsfigur wurde und zum von Hamas, Fatah und UN gleichermaßen umworbenen Hoffnungsträger. Seinem Sieg war es zu verdanken, dass im Folgejahr erstmalig die Teilnahme an Auditions in Ramallah, mitten in der Westbank, möglich wurden. Die Verschränkung des Casting-show-Narrativs nationaler Identität und pan-arabischer Solidarität mit Assafs persönlicher Geschichte wirkte über das Ende der Staffel von *Arab Idol* hinaus. Diese Form der Wirkmächtigkeit, Reichweite und Partizipation ist für ein Musiktheater sicherlich ungewöhnlich. ■

Marie-Anne Kohl ist seit 2015 Geschäftsführerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Zuvor hatte sie die Co-Leitung des feministischen Berliner Kunstraums alpha nova & galerie futura inne.



Die Bühne von *The Voice South Africa*