

**„Nowhere to Go But Up“?  
Die Gattungsmerkmale des Musicals**

Dissertation zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie an der Fakultät für  
Geisteswissenschaften der Universität Hamburg  
im Promotionsfach Historische Musikwissenschaft

vorgelegt von Sarah Baumhof

Hamburg, 2021

Tag der Disputation: 21.1.2021

Vorsitzende der Prüfungskommission: Prof. Dr. Ivana Rentsch

Erstgutachterin: Prof. Dr. Ivana Rentsch

Zweitgutachter: Prof. Dr. Oliver Huck

Anmerkungen zu Begrifflichkeiten, Schreibweisen und Quellenangaben.....	IV
<b>1 Einleitung .....</b>	<b>1</b>
1.1 Ziel und Titel der Dissertation.....	1
1.2 Aktueller Forschungsstand .....	2
1.2.1 Sekundärliteratur: Umfang und Publikationsart.....	2
1.2.2 Subjektivität und qualitative Mängel.....	6
1.2.3 Geographische Zentrierung .....	11
1.2.4 Fehlende Musikanalyse .....	13
1.2.5 Determiniertheit.....	15
1.3 Fragestellung und Methodik.....	18
1.3.1 Gattungsklischees versus Facettenreichtum .....	18
1.3.2 Konzeption der Arbeit .....	25
<b>2 Die fluktuierende Gestalt .....</b>	<b>37</b>
2.1 Produktionstechnische Phänomene .....	37
2.1.1 Prozesse einer Neuentwicklung.....	37
2.1.1.1 Workshops, Tryouts und Previews .....	37
2.1.1.2 Vorveröffentlichte Konzept- und Castalben .....	46
2.1.2 Umgestaltungen während einer Spielzeit .....	50
2.1.3 Bearbeitungen für neue Aufführungsserien.....	51
2.1.4 Anpassungen an Produktionsumstände .....	58
2.1.5 Inszenierungsunterschiede und Varianten des Lizenzgebers .....	67
2.1.6 Änderungen seitens neubeteiligter Künstler.....	76
2.1.7 Musikalisches „Recycling“.....	79
2.1.8 Einzigartigkeit jeder Aufführung .....	80
2.2 Mediale Phänomene .....	84
2.2.1 Tonträger und Notenmaterial .....	84
2.2.1.1 Momentaufnahmen einzelner Produktionen .....	84
2.2.1.2 Unterschiede zwischen Audioquellen .....	85

2.2.1.3	Cast Recordings versus Live-Aufführungen .....	94
2.2.1.4	Abwandlungen der Nummern durch Einzelvermarktung.....	103
2.2.1.5	Konzeptionen von Songbooks .....	108
2.2.2	Wechselwirkungen zwischen Bühnenmusical und Musicalfilm .....	112
<b>3</b>	<b>Spezifische künstlerische Parameter .....</b>	<b>118</b>
3.1	Äußere Anlagen und Dramaturgien .....	118
3.2	Ausstattungen und Technik.....	129
3.3	Thematiken und Erzählstrukturen .....	132
3.3.1	Inhaltliches Spektrum und Adaptionen.....	132
3.3.2	Symbolgehalte von Stoffen, Charakteren und Nummern .....	135
3.3.3	Kompensation des Negativen und das „Prinzip Hoffnung“.....	142
3.3.4	Unmissverständlichkeit des Plots.....	148
3.3.5	Zwischenmenschliche Beziehungen .....	151
3.3.6	Illusionsbrechung und Intertextualität .....	157
3.4	Musikalische und choreographische Wesenszüge .....	178
3.4.1	Stilistische Vielfältigkeit.....	178
3.4.2	Sprachliche und gesangstechnische Praxis .....	195
3.4.3	Verwendungen diegetischer Elemente.....	206
3.4.3.1	Integration künstlerischer Bestandteile.....	206
3.4.3.2	Rahmenhandlungen .....	211
3.4.3.3	Comic Relief sowie positive Kontraste .....	217
3.4.3.4	Handlungsorte und Szenenstimmungen .....	223
3.4.3.5	Charakterisierungen.....	228
3.4.3.6	Dramaturgische Entwicklungen.....	246
3.4.3.7	Verknüpfungen mit nondiegetischer Musik .....	254
<b>4</b>	<b>Formen der Publikumsunterhaltung und -interaktion .....</b>	<b>263</b>
4.1	Terminologien und Umsetzungen.....	263
4.2	Physisches Erleben.....	265

4.3	Interaktive Elemente.....	276
4.3.1	Konzertartige Teilnahme .....	276
4.3.2	Einflussnahme auf den Plot.....	296
4.4	Dramaturgische Konzepte .....	301
4.4.1	Unterhaltung außerhalb der Aktgrenzen.....	301
4.4.2	Audiovisuelle Eröffnung .....	307
<b>5</b>	<b>Fazit .....</b>	<b>327</b>
<b>6</b>	<b>Anhang.....</b>	<b>334</b>
6.1	Quellenverzeichnis .....	334
6.1.1	Musicalbesuche .....	334
6.1.2	Cast-Listen.....	338
6.1.3	Programmhefte .....	341
6.1.4	Tonträger .....	351
6.1.4.1	Musical-Cast Recordings, -Konzeptalben und -Soundtracks.....	351
6.1.4.2	Zusätzliche Studio- und Livealben.....	362
6.1.5	Videoaufnahmen.....	362
6.1.5.1	Theaterinterne Gesamtmitschnitte.....	362
6.1.5.2	Veröffentlichte DVDs und Blu-ray Discs .....	363
6.1.6	Noten und Schriften.....	365
6.1.6.1	Theaterinternes Aufführungsmaterial .....	365
6.1.6.2	Herausgegebene Klavierauszüge und Songbooks.....	365
6.1.6.3	Publizierte Textbücher und -sammlungen.....	365
6.1.7	Weitere Musikalien.....	366
6.1.8	TV- und Rundfunkbeiträge.....	366
6.1.9	Internetseiten .....	367
6.1.10	Literatur .....	377
6.2	Kurzfassung der Ergebnisse / Abridgment of Results.....	383
6.3	Eidesstattliche Versicherung .....	385

## Anmerkungen zu Begrifflichkeiten, Schreibweisen und Quellenangaben

Die Termini „Broadway“, „Off-Broadway“ und „Off-Off-Broadway“ werden im Sinne der Definition von William A. Everett und Paul R. Laird im *Historical Dictionary of the Broadway Musical* (2016) verwendet: Demnach besitzt ein „eligible Broadway theatre“<sup>1</sup> im New Yorker Theaterdistrikt um den Times Square – in Anbetracht der Angaben der Actors' Equity Association und dem Reglement der Tony Awards – mindestens 500 Sitzplätze.<sup>2</sup> Laut des amerikanischen Wirtschaftsdachverbands The Broadway League sind dies zur Zeit (im Dezember 2019) 41 Theaterhäuser.<sup>3</sup> Ein Off-Broadway-Theater in Manhattan wiederum umfasst 100 bis 499 Sitzplätze – Häuser mit weniger als 100 Plätzen sind dem Off-Off-Broadway zuzuordnen.<sup>4</sup>

Weiterhin ist auf die Schreibweise von Musicaltiteln zu verweisen: Stephen Banfield benennt etwa in seiner Monographie *Jerome Kern* von 2006 differierende englische Titel in veröffentlichten Notenausgaben, vornehmlich in Hinblick auf verwendete Artikel und Interpunktion.<sup>5</sup> Jene Detail-Unterschiede im Rahmen derselben Sprache – Übersetzungen und grundlegende Titeländerungen werden nachfolgend erläutert –, die auch bei späteren Musicals anderer Komponisten, beispielsweise in Hinblick auf den Vergleich von Programmheften und Cast Recordings, auftreten,<sup>6</sup> werden in vorliegender Arbeit in den Quellenangaben beachtet; im Fließtext finden im Zuge der Einheitlichkeit die Schreibweisen des jeweils ersten veröffentlichten Tonträgers Verwendung.

Zum Umgang mit übersetzungstechnischen Differenzen der Musicaltitel sei Folgendes erläutert: Aufgrund des Quellenumfangs bzw. internationalen Repertoires werden Musicalbesuche, Cast-Listen und Programmhefte im Anhang nach den Originaltiteln sortiert; die Referenz zur Berliner Produktion von Jerry Bocks *Anatevka* des Jahres 2019 ist

---

<sup>1</sup> Vgl. Tony Award Productions (Hrsg.), „Rules and Regulations“, <https://www.tonyawards.com/about/rules-and-regulations/> (26.6.2019), PDF-Datei „Tony Awards Rules 2018–2019“, S. 9. („In order to qualify as an eligible Broadway theatre, a theatre must (i) have 500 or more seats, (ii) be used principally for the presentation of legitimate theatrical productions and (iii) be deemed otherwise qualified by the Tony Awards Administration Committee.“)

<sup>2</sup> Vgl. William A. Everett und Paul R. Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, Lanham u. a. 2016, S. XI. (Eine exakt festgelegte geographischen Lokation des Broadways existiert jedoch nicht. Beispielsweise bezeichnet John Stewart den Broadway als „geographical area of Midtown Manhattan centering around the street called Broadway, within which lie a number of theatres with a seating capacity of 499 or more“.)

Siehe John Stewart, *Broadway-Musicals. 1943–2004*, Jefferson und London 2006, S. 2.)

<sup>3</sup> Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „Broadway-Theater in New York City“, <https://www.broadway.org/de/broadway-theatres> (20.12.2019).

<sup>4</sup> Vgl. The Off-Broadway League (Hrsg.), „The Off-Broadway League“, <http://www.offbroadway.org/index.html> (26.6.2019).

<sup>5</sup> Vgl. Stephen Banfield, *Jerome Kern*, New Haven und London 2006. S. XIII.

<sup>6</sup> Man vergleiche etwa die erste (Londoner) Cast Recording von Richard O'Briens *The Rocky Horror Show* mit dem Programmheft der Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2017/2018: Richard O'Brien, LP *The Rocky Horror Show. Original London Cast*, UK Records 1973; Programm zur *Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: Richard O'Brien), Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2017/2018, hrsg. von der BB Promotion GmbH, Ausgabe aus dem Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt von November 2017.

beispielsweise unter *Fiddler on the Roof* – mit einem Verweis auf den deutschen Titel in Klammern – zu finden. Die jeweiligen Fußnoten enthalten – sofern eine Inszenierung unter einem übersetzten oder veränderten Titel präsentiert wurde – den ursprünglichen Namen des Bühnenwerks mit der Bezeichnung „Originaltitel“ („OT“).<sup>7</sup> Somit sind sämtliche Quellen zu einem bestimmten Musical im Anhang unter einem Stichwort zusammengefasst; ferner werden veränderte Nennungen von importierten Stücken deutlich: So führte das Stadttheater Hildesheim in der Spielzeit 2014/2015 etwa Brad Carrolls *Lend Me a Tenor* unter dem deutschen Titel *Otello darf nicht platzen* auf.<sup>8</sup> Auch ist – im Zuge der fluktuierenden Gestalt des Musicals, die in vorliegender Arbeit in Kapitel 2 ausführlich erläutert wird – darauf hinzuweisen, dass Bühnenwerke mehrere Titel aufweisen können: Beispielsweise vermarktete Andrew Lloyd Webber sein Musical *The Beautiful Game*, dessen Londoner Original Cast Recording im Jahr 2000 erschien,<sup>9</sup> auch unter dem Titel *The Boys in the Photograph*, u. a. 2009 in Toronto.<sup>10</sup>

Im Bewusstsein, dass Musicals in der Regel stets Ergebnisse enger Kooperation verschiedener Beteiligter darstellen, sind Audio- und Videoquellen sowie Klavierauszüge und Songbooks in Anbetracht praktikabel anführbarer Referenzen nur mit den Namen der Komponisten angegeben; Ähnliches gilt für Textbücher, die durch Autorennamen angezeigt werden. Auch im Fließtext werden zur Benennung von Musicals – aufgrund des musikwissenschaftlichen Ansatzes – die Komponistennamen genannt; zu vergleichen ist dies mit Marc A. Bauchs literaturwissenschaftlicher Analyse des Jahres 2013, die Textautoren in den Fokus stellt.<sup>11</sup> Die Referenzen zu spezifischen Vorstellungen von Bühnenwerken, ebenso wie jene zu TV- und Rundfunkbeiträgen, die Uhrzeiten inkludieren, beziehen sich auf die Zeitzonen des jeweiligen Landes.

Da zu einzelnen Musicals eine Vielzahl an unterschiedlichen Tonaufnahmen existiert und die Tonträgervermarktung im Bereich Musical im Allgemeinen diverse Produktformen umfasst, werden bei Verweisen in Fußnoten sowie im Quellenverzeichnis gegebenenfalls Angaben zum Produktionsort (bei einer Cast Recording zu einer Ensuite- oder Tourneeinszenierung),

---

<sup>7</sup> Ich besuchte *Anatevka* (OT: *Fiddler on the Roof*; Musik: Jerry Bock; Lyrics: Sheldon Harnick; Buch: Joseph Stein) in der Komischen Oper Berlin am 15.12.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>8</sup> Vgl. das Programm zu *Otello darf nicht platzen* (OT: *Lend Me a Tenor*; Musik: Brad Carroll; Lyrics/Buch: Peter Sham), Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2014/2015.

<sup>9</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, CD *The Beautiful Game. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Telstar Records 2000.

<sup>10</sup> Vgl. Andrew Gans, „Lloyd Webber’s *Boys in the Photograph* Will Have Workshop Run in U. K.“, in: *Playbill*, 19.2.2008, <http://www.playbill.com/article/lloyd-webbers-boys-in-the-photograph-will-have-workshop-run-in-uk-com-147766> (19.10.2019); Really Useful Group Ltd. (Hrsg.), „Bono Is One of ,The Boys in the Photograph““, <https://www.andrewlloydwebber.com/bono-is-one-of-the-boys-in-the-photograph/> (19.10.2019).

<sup>11</sup> Vgl. Marc A. Bauch, *Das amerikanische Meta-Musical. Studie zu einem literarischen Phänomen im amerikanischen Musical mit Werkanalysen zu „Sally“, „Kiss Me, Kate“ und „Follies“*, Köln und Duisburg 2013, u. a. S. VII und 3.

der Tonträgerart („Studio“ für produktionsunabhängige Studioaufnahmen,<sup>12</sup> „Konzeptalbum“<sup>13</sup> oder „Soundtrack“<sup>14</sup> für Musicalfilm-Tonträger) und dem Produktionsjahr (bei Neuauflagen oder „remastered versions“)<sup>15</sup> in Klammern ergänzt, sofern diese nicht Teil des Titels sind. Kurzverweise setzen sich entsprechen wie folgt zusammen: „Nachname des Komponisten, *Musicaltitel* (Ort [oder] Tonträgerart, Jahr der Erstveröffentlichung); so erhält etwa die erstmalige Fußnote „Andrew Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera. Original Cast Recording. Digitally Remastered* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1987“ den Kurzverweis „Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 1987)“.

---

<sup>12</sup> Z. B. „Jason Robert Brown, CD *Die letzten fünf Jahre* (Studio), Anything Goes Records 2008.“

<sup>13</sup> Z. B. „Andrew Lloyd Webber, LP *Evita. An Opera* (Konzeptalbum), MCA Records 1976.“

<sup>14</sup> Z. B. „Nacio Herb Brown, CD *Singin' in the Rain. What a Glorious Feeling* (Soundtrack, 1952), Hallmark 2004.“

<sup>15</sup> Z. B. „Stephen Schwartz, Doppel-CD *Godspell. 40th Anniversary Celebration. Original Cast Recording* (Off-Broadway, 1971) *plus Motion Picture Soundtrack. Newly Remastered* (1973), Masterworks Broadway 2011.“

# 1 Einleitung

## 1.1 Ziel und Titel der Dissertation

Das Musical, die „populärste Theaterform der Gegenwart“,<sup>1</sup> steht im Zentrum der vorliegenden Dissertationsschrift. Auf internationaler Ebene werden die wesentlichen Gattungsmerkmale seit den 1920er Jahren dargelegt. Durch zurückgehaltene Partituren seitens der Urheber und der geringen editorischen Qualität von sogenannten „Songbooks“ nimmt die Methodik der Transkription einen besonderen Stellenwert ein. Hinsichtlich bisheriger Forschungsarbeit wird den zentralen Problematiken entgegengewirkt: positive und negative Subjektivität<sup>2</sup> – oft verknüpft mit der Intention bzw. Zielgruppe der Veröffentlichung<sup>3</sup> –, qualitative Mängel,<sup>4</sup> Gattungsklischees<sup>5</sup> und der Vorwurf fehlenden Kunstanspruchs,<sup>6</sup> geographische Zentrierung,<sup>7</sup> gänzlich fehlende oder oberflächliche Musikanalyse<sup>8</sup> sowie die determinierte Vorstellung des Bühnenwerks.<sup>9</sup>

Der Obertitel „Nowhere to Go But Up?“ bezieht sich auf das Finale des Musicalfilm-Sequels *Mary Poppins Returns* (2018) mit Musik von Marc Shaiman, in dem die Hauptcharaktere Jane und Michael Banks ein glückliches Ende erfahren und der Antagonist William Weatherall Wilkins in höflicher Form auf sein Fehlverhalten hingewiesen wird. Als beispielhafter Verweis auf eines der zahlreichen Gattungsklischees des Musicals, das übersteigerte „Happy End“, wird die Bedeutung des Zitats in Kapitel 3.3.3 ausführlich hinterfragt.<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup> Wolfgang Jansen, *Cats & Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater*, Leipzig 2008, S. 8.

<sup>2</sup> Vgl. Günter Bartosch, *Das ist Musical! Eine Kunstform erobert die Welt*, Böttrop und Essen 1997, S. 261 und 272; Arthur Jackson, *The Book of Musicals. From „Showboat“ to „Evita“*. Broadway – Off-Broadway – London, revidierte Edition, London 1979, S. 32f.; Wolfgang Körner, *Der einzig wahre Opernführer. Jetzt mit Operette und Musical – völlig neu inszeniert*, Reinbek 1999, S. 268f.; Thomas Siedhoff, *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Mainz 2007, S. 21f.

<sup>3</sup> Vgl. Helmut Bez, Jürgen Degenhardt und H. P. Hofmann, *Musical. Geschichte und Werke*, Berlin 1980, S. 9; Paul Prece und William A. Everett, „The Megamusical and Beyond: The Creation, Internationalisation and Impact of a Genre“, in: *The Cambridge Companion to the Musical*, hrsg. von William A. Everett und Paul R. Laird, Cambridge u. a. 2002, S. 265.

<sup>4</sup> Vgl. Charles B. Axton und Otto Zehnder, *Reclams Musicals-Führer*, 4., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1994, S. 456; Joachim Sonderhoff und Peter Weck, *Musical. Geschichte – Produktionen – Erfolge*, Braunschweig 1986, S. 232.

<sup>5</sup> Vgl. Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik*, 3., überarbeitete und erweiterte Auflage, Zürich u. a. 1997, S. 339.

<sup>6</sup> Vgl. Günter Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, Wiesbaden 1981, S. 18.

<sup>7</sup> Vgl. Richard Lewine und Alfred Simon, *Songs of the Theater*, New York 1984; Henry Marx, *Die Broadway-Story. Eine Kulturgeschichte des amerikanischen Theaters*, Düsseldorf und Wien 1986; Cecil Smith, *Musical Comedy in America*, New York 1950.

<sup>8</sup> Vgl. Brooks Atkinson, *Broadway*, London u. a. 1971, S. 445; Christoph Specht, *Das Neue Deutsche Musical. Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical* (Potsdamer Forschung zur Musik und Kulturgeschichte, 1), Berlin 2009, S. 211.

<sup>9</sup> Vgl. William A. Everett und Paul R. Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, Lanham u. a. 2016, S. 66f.; Thomas Hischak, *The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television*, Oxford u. a. 2008, S. 237ff. und 333ff.

<sup>10</sup> Vgl. Marc Shaiman, CD *Mary Poppins Returns. Original Motion Picture Soundtrack*, Walt Disney Records 2018, Track 12 „Nowhere to Go But Up“; ders., DVD *Mary Poppins' Rückkehr*, Walt Disney Studios Home Entertainment 2019, 01:49:59–01:56:21.

## 1.2 Aktueller Forschungsstand

### 1.2.1 Sekundärliteratur: Umfang und Publikationsart

Christoph Specht bekundet in seiner Monographie *Das Neue Deutsche Musical* (2009) eine im Allgemeinen ausbleibende „wissenschaftliche Aufarbeitung des künstlerischen Phänomens“, die im „inversen Verhältnis zu Popularität und Breitenwirksamkeit des Musical-Genres“, einem „gesellschaftsfähigen Teil der Populärkultur“, stehe.<sup>11</sup> Spezifischer beklagt Marc. A. Bauch vier Jahre später den „geringen Umfang an deutscher Fachliteratur, die sich theater-, musik- oder kulturwissenschaftlich mit der Geschichte des Musicals allgemein und seiner Entwicklung“<sup>12</sup> auseinandersetze. Bauch ist zweifellos zuzustimmen, da in Bezug auf das Musical zahlreiche englischsprachige Publikationen seit den 1950er Jahren veröffentlicht wurden, deren Fülle den geringen Umfang an deutschsprachiger Sekundärliteratur, publiziert ab circa 1960, geradezu verblassen lässt. Neben Artikeln in allgemeinen Musik- oder spezifischen Populärmusik-/Musiktheaterlexika,<sup>13</sup> existieren zum Thema Musical zahlreiche Nachschlagewerke zu Bühnen- und Film-/TV-Produktionen.<sup>14</sup> Diverse Lexika, Enzyklopädien und Musical-Führer enthalten zusätzliche Einführungen, beispielsweise mit konziser Gattungsdefinition/-geschichte oder Begriffserläuterungen (zum Beispiel zu „Broadway“ oder „Off-Broadway“); exemplarisch seien die Kapitel „Die Welt des Musicals“ in Siegfried Schmidt-Joos’ *Das Musical* (1965), „Das Musical – Eine Einführung“ im *Heyne Musical Lexikon* (1997) und „Was ist Musical?“ in Thomas Siedhoffs *Handbuch des Musicals* (2007) genannt.<sup>15</sup> In Bezug auf Handbücher sind das von Armin Geraths und Christian Martin Schmidt herausgegebene *Musical – Das unterhaltende Genre* (2002) und die

---

<sup>11</sup> Specht, *Das Neue Deutsche Musical*, S. 15f. Anzumerken sei an dieser Stelle, dass eine Vielzahl von Publikationen zum Thema Musical existiert, die keinen wissenschaftlichen Anspruch erhebt, sondern einer musikjournalistischen oder musikpraktischen Autorschaft entspringt. (Vgl. zum Beispiel Mel Atkey, *A Million Miles from Broadway. Musical Theatre Beyond New York and London*, Vancouver und London 2012; Nathan Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre. No Business Like It*, London und New York 2014.)

<sup>12</sup> Marc A. Bauch, *Europäische Einflüsse im amerikanischen Musical*, Marburg 2013, S. 4.

<sup>13</sup> Vgl. zum Beispiel Wolfgang Ruf und Annette van Dyck-Hemming (Hrsg.), Art. „Musical“, in: *Riemann Musik Lexikon*, Bd. 3, Mainz 2012, S. 436ff.; Gisela Schubert, Art. „Musical“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 688–710; John Snelson und Andrew Lamb, Art. „Musical“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Edition, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 17, S. 453–465; Wicke und Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik*, S. 339f.

<sup>14</sup> Vgl. zum Beispiel Axton und Zehnder, *Reclams Musicalführer*; Ken Bloom, *Broadway. An Encyclopedic Guide to the History, People, and Places of Times Square*, New York und Oxford 1991; Everett und Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*; Kurt Gänzl, *The British Musical Theatre*, 2 Bde., Houndmills u. a. 1987; ders., *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, 2 Bde., New York 1994; Stanley Green, *Encyclopaedia of the Musical Film*, New York 1981; Hirschak, *The Oxford Companion to the American Musical*; ders., *Stage It with Music. An Encyclopedic Guide to the American Musical Theatre*, Westport (Connecticut) und London 1993; Lewine und Simon, *Songs of the Theater*; Stephan Pflicht, *Musical-Führer*, München 1980; Stewart, *Broadway-Musicals*; Steve Suskin, *Berlin, Kern, Rodgers, Hart, and Hammerstein. A Complete Song Catalogue*, Jefferson 1990.

<sup>15</sup> Vgl. Günther Bartosch, *Das Heyne-Musical-Lexikon* (Heyne-Sachbuch, 19/234), erweiterte und aktualisierte Ausgabe, München 1997, S. 8–19; Siegfried Schmidt-Joos, *Das Musical* (dtv-Taschenbücher, 319), München 1965, S. 7–68; Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 9–23.

*Oxford Handbooks* zu Stephen Sondheim (2014) und dem britischen Musical (2016) anzuführen.<sup>16</sup>

Eine geringe Anzahl an musicalspezifischen Kongress-, Symposion- und Workshop-Berichten<sup>17</sup> sowie Sammelbänden<sup>18</sup> steht im Kontrast zu zahlreichen Aufsätzen zum Thema Musical in Zeitschriften, Handbüchern und Sammelbänden, die vornehmlich das Musiktheater bzw. Populärmusik im Allgemeinen thematisieren.<sup>19</sup> Die Majorität der Sekundärliteratur setzt sich jedoch aus Monographien zusammen: zeitlich allumfassende Gattungsgeschichten<sup>20</sup> oder mit Schwerpunkt auf einer historischen Periode<sup>21</sup> und spezifische

---

<sup>16</sup> Vgl. Armin Geraths und Christian Martin Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 6), Laaber 2002; Robert Gordon (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, New York 2014; derS. und Olaf Jubin (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the British Musical*, New York 2016.

<sup>17</sup> Vgl. Wolfgang Jansen (Hrsg.), *Musical kontrovers. Der 1. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation* (Kleine Schriften der Gesellschaft für Unterhaltende Bühnenkunst, 3), Berlin 1994; Thomas Siedhoff (Red.), *Dokumentation. Internationaler Musical Workshop. München, 9.–12. Dezember 1983* (Schriftenreihe des Zentrums Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts, 3), Berlin 1984; Susanne Strasser-Vill und Günther Weiss (Hrsg.), *Musiktheater-Ausbildung. Oper, Musical, Tanz, Technik* (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, 7), Regensburg 1987.

<sup>18</sup> Vgl. Nils Grosch und Elmar Juchem (Hrsg.), *Die Rezeption des Broadway-Musicals in Deutschland* (Veröffentlichungen der Kurt Weill-Gesellschaft Dessau, 8), Münster u. a. 2012.

<sup>19</sup> Vgl. zum Beispiel Stephen Banfield, „Popular Musical Theatre (and Film)“, in: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, hrsg. von Mervyn Cooke, Cambridge u. a. 2005, S. 291–305; Helmut Baumann, „Zur Situation des Musicals in Deutschland“, in: *musica* 33/5 (1979), S. 444f.; Ingbert Edenhofer, „Money, Money, Money is the Champion. Zur dramaturgischen Verwendung von Popsongs in den Musicals *Mamma Mia!* und *We Will Rock You*“, in: *Song und populäres Musiktheater: Symbiosen und Korrespondenzen*, hrsg. von Michael Fischer, Wolfgang Jansen und Tobias Widmaier (Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, 58), Münster u. a. 2013, S. 137–155; Armin Geraths, „Hair (1967)“, in: *Das amerikanische Drama der Gegenwart*, hrsg. von Herbert Grabes, Kronberg 1976, S. 65–85; Marie Louise Herzfeld-Schild, „*The Sound of Music* (1959) – ‚A Great American Opera‘?“, in: „*In Search of the ‚Great American Opera‘*“. *Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters*, hrsg. von Frédéric Döhl und Gregor Herzfeld (Populäre Kultur und Musik, 17), Münster und New York 2016, S. 113–129; Raimund Jakob, „Das Musical – die moderne Oper / Operette? Rechts- und psychosozialistische Überlegungen zu Entwicklungen im Musiktheater der Gegenwart“, in: *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Klangbildung*, hrsg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 67), Anif und Salzburg 2008, S. 53–63; Wolfgang Jansen, „Theater – Musicals – Produzenten. Zur Entwicklungsgeschichte des Musicals in Nordrhein-Westfalen“, in: *Von Trizonesien zur Starlight-Ära. Unterhaltungsmusik in Nordrhein-Westfalen*, hrsg. von Andreas Vollberg (Musikland NRW, 4), Münster 2003, S. 112–128.

<sup>20</sup> Vgl. zum Beispiel Atkey, *Musical Theatre Beyond New York and London*; Atkinson, *Broadway*; Bartosch, *Das ist Musical!*; Bez, Degenhardt und Hofmann, *Musical*; Gerald Bordman, *American Musical Theatre. A Chronicle*, Oxford u. a. 2001; Andrew B. Harris, *Broadway Theatre*, London und New York 1994; John Kenrick, *Musical Theatre. A History*, New York und London 2010; Andrew Lamb, *150 Years of Popular Musical Theatre*, New Haven und London 2000; Ethan Mordden, *Anything Goes. A History of American Musical Theatre*, New York u. a. 2013.

<sup>21</sup> Vgl. zum Beispiel Geoffrey Block, *Enchanted Evening. The Broadway-Musical from „Show Boat“ to Sondheim and Lloyd Webber*, Oxford und New York 2009; Jackson, *From „Showboat“ to „Evita“*; Ethan Mordden, *Make Believe. The Broadway-Musical in the 1920s*, New York u. a. 1997; Corinne J. Nadan, *The Golden Age of American Musical Theatre. 1943–1965*, Lanham u. a. 2011; Adrian Wright, *West End Broadway. The Golden Age of the American Musical in London*, Woodbridge 2012.

Abhandlungen zu Komponisten bzw. weiteren Kreativen,<sup>22</sup> künstlerischen Parametern,<sup>23</sup> Subgenres<sup>24</sup> sowie Produktion und Rezeption.<sup>25</sup>

Als Begründung des quantitativen Ungleichgewichts von englisch- und deutschsprachiger Forschungsliteratur kann u. a. der bis zum heutigen Tag währende Vorbehalt eines fehlenden Kunstanspruchs bzw. einer minderen künstlerischen Qualität des Musicals angeführt werden. Jene verbreitete Auffassung des Musicals als „commercial entertainment rather than art“<sup>26</sup> verdeutlicht Robert Gordon im *Handbook of Sondheim Studies* (2014). Und Jessica Sternfeld (2006) verweist auf ein besonderes Desinteresse in der Erforschung spezieller Musicalformen:

„Like the critics who dislike megamusicals by virtue of their popularity, most musicologists and theater scholars develop an arrogant, even disgusted tone when mentioning the megamusical, if they mention it at all. [...] Andrew Lloyd Webber, whose works are contemporary with Sondheim's, exists in a research vacuum.“<sup>27</sup>

In den Anfängen des „Musicalzeitalters“ im deutschsprachigen Raum Ende der 1960er Jahre,<sup>28</sup> nachdem die ersten knapp 50 Cast Recordings deutschsprachiger Musical-Produktionen im Sinne von Langspielplatten – hier zahlentechnisch ausgenommen sind Vinyl-Singles und -EPs – veröffentlicht wurden,<sup>29</sup> konstatiert Hans Renner in seinem *Führer durch das Musiktheater unserer Zeit*: „[...] das Musical ist – von höchst seltenen Ausnahmen abgesehen – kein ‚Kunstwerk‘, sondern eine Ware [...]“;<sup>30</sup> und Ursula Gatzke untersucht in ihrer Dissertation des

---

<sup>22</sup> Vgl. zum Beispiel Stephen Banfield, *Jerome Kern*, New Haven und London 2006; Geoffrey Block, *Richard Rodgers*, New Haven und London 2003; Stephen Citron, *Sondheim and Lloyd-Webber. The New Musical*, Oxford u. a. 2001; James Leve, *Kander and Ebb*, New Haven und London 2009; Jeffrey Magee, *Irving Berlin's American Musical Theater*, Oxford und New York 2012; Miranda Lundskaer-Nielsen, *Directors and the New Musical Drama. British and American Musical Theatre in the 1980s and 90s*, New York und Basingstoke 2008.

<sup>23</sup> Vgl. zum Beispiel Marc A. Bauch, *Das amerikanische Meta-Musical. Studie zu einem literarischen Phänomen im amerikanischen Musical mit Werkanalysen zu „Sally“, „Kiss Me, Kate“ und „Follies“*, Köln und Duisburg 2013; ders., *Europäische Einflüsse im amerikanischen Musical*; Allan Forte, *The American Popular Ballad of the Golden Era. 1924–1950*, Princeton 1995; Specht, *Das Neue Deutsche Musical*; Steven Suskin, *The Sound of Broadway Music. A Book of Orchestrators and Orchestrations*, New York 2009; Elizabeth L. Wollman, *The Theater Will Rock. A History of the Rock Musical from „Hair“ to „Hedwig“*, Ann Arbor 2006.

<sup>24</sup> Vgl. zum Beispiel Cecil Smith, *Musical Comedy in America*, New York 1950; Jessica Sternfeld, *The Megamusical*, Bloomington 2006.

<sup>25</sup> Vgl. zum Beispiel Olaf Jubin, *Entertainment in der Kritik. Eine komparative Analyse von amerikanischen, britischen und deutschsprachigen Rezensionen zu den Musicals von Stephen Sondheim und Andrew Lloyd Webber* (Medienwissenschaft, 11), 2 Bde., Herbolzheim 2005; Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton und Oxford 2005; Jonas Menze, *Musical BackstageS. Die Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse des deutschsprachigen Musicals* (Populäre Kultur und Musik, 22), Münster und New York 2018.

<sup>26</sup> Gordon (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, S. 1.

<sup>27</sup> Sternfeld, *The Megamusical*, S. 5.

<sup>28</sup> Zu verweisen ist an dieser Stelle auf die These, das Musical habe sich bereits in den 1920er und 30er Jahren mit Stücken wie Ralph Benatzkys *Im Weißen Rössl* in Deutschland etabliert. Vgl. zum Beispiel Jürgen Gauert (Hrsg.), *Perspektiven des MusicalS. Der 2. Deutsche Musical-KongressS. Eine Dokumentation* (Kleine Schriften der Gesellschaft für Unterhaltende Bühnenkunst, 6), Berlin 2000, S. 55.

<sup>29</sup> Vgl. Wolfgang Jansen, „Musicals auf Vinyl. Die ersten Original-Cast-Recordings deutschsprachiger Musicalproduktionen in den 1960er Jahren“, in: *Song und populäres Musiktheater: Symbiosen und Korrespondenzen*, hrsg. von Michael Fischer, Wolfgang Jansen und Tobias Widmaier (Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, 58), Münster u. a. 2013, S. 126–133.

<sup>30</sup> Hans Renner, *Oper – Operette – Musical. Ein Führer durch das Musiktheater unserer Zeit*, München 1969, S. 576.

Jahres 1969 die „Gattung des leichten, musikalischen Theaters“.<sup>31</sup> Im darauffolgenden Jahrzehnt, als Cole Porters *Kiss Me, Kate* und Frederick Loewes *My Fair Lady* in Deutschland mit über 3000 bzw. 4000 Aufführungen zu den meistgespielten Musicals gehörten,<sup>32</sup> schreibt Helmut Baumann in der Zeitschrift *Musica*:

„Mir bleibt immer unverständlich, warum so viele ernsthafte deutsche Theatermacher und Kritiker auf dieses Genre herabblicken, warum überhaupt leichtere, unterhaltende Theaterformen mit so viel Verachtung bedacht werden. Aber das liegt wahrscheinlich am stets denkenden, dichtenden, donnernd drohenden, dampfig-deutschen Erziehungstheater.“<sup>33</sup>

Baumanns Diagnose sollte in Hinblick auf die nächsten Dekaden Bestand haben: 1981 formuliert Günter Bartosch in seinem Buch *Die ganze Welt des Musicals*: „Musical ist immer U-Musik. Wer etwas dagegen hat, als handele es sich um einen gegnerischen Fußballverein, soll davon lassen.“<sup>34</sup> Und August Everding, damaliger Generalintendant der Bayerischen Staatstheater, betont 1994 in einem Interview des *Spiegel*: „Diese Musicals [...] sprechen den schlechten Geschmack von Leuten an, die durch keinerlei Kultur gebildet sind.“<sup>35</sup> Musicalautoren, vor allem des 21. Jahrhunderts, negieren jedoch ebenjene Vorbehalte, indem sie in ihren Texten den Kunstanspruch eines Musicals entweder als selbstverständlich erachten oder eine Form von Parodie einbinden. Exemplarisch sei das amerikanische *[title of show]* (Musik/Lyrics: Jeff Bowen; Buch: Hunter Bell) von ursprünglich 2004 genannt,<sup>36</sup> laut dem Programm zur Hamburger Inszenierung im Jahr 2018 ein „Musical über zwei Typen, die ein Musical schreiben über zwei Typen, die ein Musical schreiben“.<sup>37</sup> In diesem Bühnenwerk diskutieren die Protagonisten – die Musicalautoren Bowen und Bell, die sich selbst portraituren – über einen adäquaten Theaterstoff, wobei folgende Fragen auftreten:

„HUNTER: Are we writing for art?  
JEFF: And is art a springboard for fame?  
HUNTER: And will fame get us a paycheck?“<sup>38</sup>

Ein parodierendes Beispiel ist *Finding Neverland* (Musik/Lyrics: Gary Barlow, Eliot Kennedy; Buch: James Graham), ein Musical über den *Peter Pan*-Autoren James Matthew Barrie. Die Rezensentin Gemma Wilson beschreibt im Magazin *City Arts* folgende Szene der USA-Tour 2016 bis 2018: Während einer Probe von Barries neuem Sprechtheaterstück

---

<sup>31</sup> Ursula Gatzke, *Das amerikanische Musical. Vorgeschichte, Geschichte und Wesenszüge eines kulturellen Phänomens*, München 1969, S. 1.

<sup>32</sup> Vgl. Heiner Jordan, „Das Musical. Herausforderung an die Hochschulen“, in: *musica* 33/5 (1979), S. 448.

<sup>33</sup> Baumann, „Zur Situation des Musicals in Deutschland“, S. 444.

<sup>34</sup> Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, S. 18. Im Gegensatz dazu formuliert er im Jahr 1997: „Geht es da noch um Kunst, oder ist es nur noch Kommerz? Gemach, im Musical steckt beides, und wo steht eigentlich geschrieben, daß Kommerz und Kunst nicht zu vereinbaren sind? Glücklicher der Künstler, der die Früchte seiner Kunst genießen kann!“ (Bartosch, *Das ist Musical!*, S. 7.)

<sup>35</sup> Rudolf Augstein (Hrsg.), Art. „Kunst kommt von Klotzen“, in: *Der Spiegel*, 30.5.1994, S. 179.

<sup>36</sup> Im Jahr 2004 wurde *[title of show]* erstmals auf dem New York Musical Theatre Festival aufgeführt. Vgl. Jeff Bowen, CD *[title of show]* (Off-Broadway), Sh-K-Boom Records 2006, Booklet, S. [1].

<sup>37</sup> Programm zu *[titel der show]* (Musik/Lyrics: Jeff Bowen; Buch: Hunter Bell), Schmidtchen Hamburg, April bis November 2018, hrsg. von der Schmidts Tivoli GmbH, Ausgabe von April 2018, S. [5].

<sup>38</sup> Bowen, CD *[title of show]* (Off-Broadway, 2006), Track 2 „Two Nobodies in New York“, 01:03–01:09.

*Peter Pan* schlägt einer der Mitarbeiter vor, die Show als „Musical Comedy“ aufzuführen. Daraufhin lautet Barries ablehnende Erwiderung: „That’s the lowest form of art there is!“<sup>39</sup> Auch in deutschen Eigenproduktionen finden sich derartige Passagen, etwa in *Heiße Ecke* des Schmidts Tivoli (Musik: Martin Lingau; Lyrics: Heiko Wohlgemuth; Buch: Thomas Matschoß). Inhaltlich grenzt sich das ältere Ehepaar Lotte und Günther Krumpendorf nach Besuch eines Musicals auf der Hamburger Reeperbahn entschieden von dieser „banalen Unterhaltung“ ab:

„LOTTE:  
Dieses Stück darf doch nicht wahr sein,  
also ich fand das nicht toll.  
Alle lieben *Mamma Mia!*,  
aber eins hat mich gestört:  
Ich könnt’ schwör’n, ich hab’ die Lieder schon ’mal irgendwo gehört.  
Dann die ganzen jungen Leute,  
du, die sollten sich ’was schämen.  
Geh’n mit Turnschuh’ ins Theater, Günther, das ist kein Benehmen!“<sup>40</sup>

### 1.2.2 Subjektivität und qualitative Mängel

Einen Großteil der vorhandenen Forschungsliteratur prägt die subjektive Bewertung einzelner Musicals oder des gesamten Musicalgenres. Bisweilen beeinflusst dieses Werturteil bereits die Konzeption eines Buches. Exemplarisch sei das Vorwort zu *Musical – Geschichte und Werke* von 1980 zitiert:

„Bei den im ‚Musical-Führer‘ vertretenen Werken handelt es sich um eine Auswahl, für die in erster Linie qualitative Gesichtspunkte ausschlaggebend waren, des weiteren die Verbreitung der Musicals. Wenn dieses Verfahren also schon eine gewisse Wertung seitens der Autoren des Buches beinhaltet, soll damit aber nicht gesagt werden, daß es in jedem Fall eine vorbehaltlose Zustimmung bedeutet – wie auch die Nicht-Aufnahme in den ‚Musical-Führer‘ nicht unbedingt als Abwertung verstanden werden sollte.“<sup>41</sup>

Zunächst ist eine wertschätzende Einstellung gegenüber dem Musical zu benennen. Diesbezüglich finden sich hauptsächlich Wertungen einzelner Stücke/Filme oder Komponisten innerhalb des Fließtextes: Beispielsweise äußert sich Arthur Jackson 1979 grundlegend positiv über die Bühnenwerke *Show Boat*, *Anything Goes* und den Komponisten Jerome Kern,<sup>42</sup> Bartosch (1997) lobt Barbara Streisand im Musicalfilm *Funny Girl* und den gesamten Film

---

<sup>39</sup> Vgl. Gemma Wilson, „Never Again, ‚Neverland‘“, in: *CityArts*, 11.1.2017, hrsg. von City Arts Media, <https://www.cityartsmagazine.com/never-again-neverland/> (26.4.2019); siehe bezüglich der Tourdaten: The Broadway League (Hrsg.), „Finding Neverland“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/tour-production/finding-neverland--500948> (26.4.2019).

<sup>40</sup> Martin Lingau, CD *Heiße Ecke. Das St. Pauli Musical* (Hamburg), Sound of Music 2007, Track 4, „Günter will noch eine Wurst“, 00:09–00:24. Die Beschwerde von Lotte Krumpendorf über eine fehlende modische Richtlinie im Theater spielt auf den für Musicals – vor allem in Amerika und England – typischen Verzicht auf einen spezifischen Dresscode an. Besucht man etwa eine beliebige Internetpräsenz eines aktuellen Broadway-Musicals, findet sich dort stets ein Vermerk wie folgender: „There is no specific dress code. Formal attire is not required.“ (Siehe Music Box Theatre [Hrsg.], „Dear Evan Hansen. General Show Information“, <https://dearevanhansen.com/faqs/> [11.4.2019].)

<sup>41</sup> Bez, Degenhardt und Hofmann, *Musical*, S. 8.

<sup>42</sup> Vgl. Jackson, *From „Showboat“ to „Evita“*, S. 32f. und 38.

*Singin' in the Rain*;<sup>43</sup> und Ethan Mordden (2000) schätzt die First Cast von *West Side Story* aus den 1950er Jahren.<sup>44</sup> Daneben existieren Publikationen, deren Autoren ihre generelle Affinität zum Musical betonen: In den 1990er Jahren bezeichnet Kurt Gänzl das Musical als „endless source of fascination and enjoyment“;<sup>45</sup> im Vorwort seiner Monographie *Broadway Musicals* (2002) beschreibt David H. Lewis seine Bewunderung des Duos Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II, und stellt sich selbst in Bezug auf das Musical die Frage: „How did such an addiction begin?“<sup>46</sup> Als Letztes ist auf die Ernennung einer Reihe von „Meisterwerken“ hinzuweisen: So präsentiert Ulrich Müller in seinem Aufsatz „Tendenzen des ‚Musicals‘“ von 2008 eine Liste von „qualitativ herausragenden Werken“<sup>47</sup> seit den 1980er Jahren, u. a. Duncan Sheiks *Spring Awakening* und Andrew Lloyd Webbers *The Beautiful Game*.<sup>48</sup>

In vielen Fällen ist diese Affinität zum Musical mit der Intention einer Veröffentlichung verknüpft – beispielsweise ist es Ziel von Helmut Bez, Jürgen Degenhardt und H. P. Hofmann (1980), dem „Musical weitere Freunde zu gewinnen“.<sup>49</sup> Harald Fischer (1996) akzentuiert hingegen sein Bemühen um die Theaterpraxis:

„Im Übrigen wünsche ich mir natürlich, daß die Lektüre dieses Buches dem Leser Freude und Vergnügen bereiten möge, und daß sie vielleicht Anregungen für das eine oder andere Theater bietet, sich erneut eines der vielen genannten Stücke anzunehmen und es dem Publikum – womöglich in überarbeitetem Gewand – zu präsentieren.“<sup>50</sup>

Auch Thomas Hischak beschreibt seine Enzyklopädie des amerikanischen Musicals von 1993 wie folgt: „This guide [...] attempts to explain what makes Broadway musicals so terrific.“<sup>51</sup> Und allgemein charakterisieren Paul Prece und William A. Everett *The Cambridge Companion to Musical* von 2002 mit „celebrating the artistry, creativity, integrity, popularity and diversity of the English-language musical theatre“.<sup>52</sup> Vergleichbares äußert John Kenrick über seine Monographie 2010: „*Musical Theatre: A History* is a celebration of musical theatre, designed

---

<sup>43</sup> Vgl. Bartosch, *Das ist Musical!*, S. 261 und 272.

<sup>44</sup> Vgl. Ethan Mordden, *Coming Up Rose. The Broadway-Musical in the 1950s*, New York u. a. 2000, S. 241.

<sup>45</sup> Kurt Gänzl, *The Musical. A Concise History*, Boston 1997, S. XI.

<sup>46</sup> David H. Lewis, *Broadway Musicals. A Hundred Year History*, Jefferson und London 2002, S. 1.

In Bezug auf Elton Johns *The Lion King* spricht er jedoch von „musical disappointments“. (S. 187.)

<sup>47</sup> Vgl. Ulrich Müller, „Tendenzen der Gattung ‚Musical‘. Das populäre Musiktheater der Gegenwart“, in: *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Klangbildung*, hrsg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 67), Anif und Salzburg 2008, S. 47.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 47ff.

<sup>49</sup> Bez, Degenhardt und Hofmann, *Musical*, S. 9.

<sup>50</sup> Harald Fischer, *Deutsche Musicals. Ein Musicalführer der anderen Art. Musical-Uraufführungen in der Bundesrepublik Deutschland, der Schweiz und in Österreich. 1945–1990* (Kleine Schriften der Gesellschaft für Unterhaltende Bühnenkunst, 5), Berlin 1996. S. 12.

<sup>51</sup> Hischak, *Stage It with Music*, S. VII.

<sup>52</sup> Prece und Everett, „The Megamusical and Beyond“, in: *The Cambridge Companion to the Musical*, S. 265.

to delight new fans and veteran aficionados alike, a joyous book about a joyous form of entertainment.“<sup>53</sup>

Verhältnismäßig überwiegt jedoch die negative Resonanz bzw. Bewertung gegenüber anderen Formen des Musiktheaters, die dem Musical in bisheriger Forschungsliteratur zuteilwird. Zum Beispiel heißt es in Herders *Handbuch des Musiktheaters* von 1992: „[...] (Musicals mit ausgesprochen schwacher Musik sind Welterfolge geworden, was bei Opern oder Operetten nicht möglich war).“<sup>54</sup> Weiterhin ist auf die punktuelle Bewertung spezifischer Stücke, vornehmlich von Lloyd Webber, hinzuweisen: So konstatiert Henry Marx 1986, dass *Cats* Passagen beinhalte, von denen „einige recht schwach“<sup>55</sup> seien. Drei Jahre später schließt sich Gänzl dieser Meinung an und formuliert, die Melodien von *Cats* hätten „nicht den Stellenwert der Gesangsnummern in *Evita* und *Jesus Christ Superstar*“.<sup>56</sup> Drastischer klagt Wolfgang Körner (1999) über *Starlight Express*: „Doch was tun schlechtbezahlte Bühnenkünstler nicht alles, um wenigstens hin und wieder ihre Wohnungsmiete bezahlen zu können! [...] Kitsch bleibt Kitsch und Mist bleibt Mist.“<sup>57</sup> Und Scott Miller (2007) bezeichnet *Starlight Express* und *Aspects of Love* wohlwollend als „forgettable mistakes“.<sup>58</sup> Besonders hervorzuheben sind die Beiträge von Geraths im Handbuch *Musical – das unterhaltende Genre* von 2002.<sup>59</sup> Zunächst äußert er in Bezug auf *Starlight Express* und *Sunset Boulevard*:

„[zu *Starlight Express*:] Welche Voraussetzungen man allerdings mitbringen muß, um das Stück häufiger zu sehen, bleibt als Frage offen. [...] [zu *Sunset Boulevard*:] Belanglosigkeit, Irrelevanz und die damit korrespondierende Mediokrität der Musik laden nicht zum Verweilen ein [...].“<sup>60</sup>

Als noch zugespitzteres Beispiel ist die ausführliche Beurteilung von *The Phantom of the Opera* zu nennen:

„Einige Kritiker halten *Phantom* für das beste Werk Lloyd Webbers überhaupt, und es gibt gute Argumente für diese Wertung – bessere jedoch dagegen. War *Starlight Express* hinsichtlich des Themas hoffnungslos infantil, so ist der Plot von *Phantom* von seltener Irrelevanz. Eine ernstzunehmende Problemstellung läßt sich kaum ausmachen. [...] War in *Starlight Express* wenigstens ansatzweise eine zeitgenössische Problemstellung zu erkennen, [...] geht der Problembestand in *Phantom* beinahe gegen Null. Der Plot ist von seltener Belanglosigkeit. [...] Wenn man belanglose und dennoch wohlfunktionierende Unterhaltung studieren möchte, bietet sich *Phantom* als Paradigma an. In hoher Aufwendigkeit vollzieht sich wohlthuender Leerlauf.“<sup>61</sup>

---

<sup>53</sup> Kenrick, *Musical Theatre*, S. 17. Andererseits beschreibt er zum Beispiel die *Mary Poppins*-Broadwayproduktion als „loud but painfully saccharine“. (S. 376.)

<sup>54</sup> Scholz (Red.), *Handbuch des Musiktheaters*, Bd. 1, S. 19.

<sup>55</sup> Marx, *Die Broadway-Story*, S. 297.

<sup>56</sup> Kurt Gänzl, Art. „Cats“, in: *Pipers Enzyklopädie des MusiktheaterS. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 3, München und Zürich 1989, S. 524.

<sup>57</sup> Körner, *Der einzig wahre Opernführer*, S. 268f. Andererseits sei die Nummer „Time Warp“ der *Rocky Horror Show* in der Kinoversion ansprechend. (Vgl. S. 238.)

<sup>58</sup> Scott Miller, *Strike Up the Band. A New History of Musical Theatre*, Portsmouth 2007, S. 156.

<sup>59</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 179–249.

<sup>60</sup> Ebd., S. 239f. und 245.

<sup>61</sup> Ebd., S. 240ff.

Auch zu Sondheim gibt Geraths an: „Wer den Komponisten Sondheim zu loben sucht, gerät selbst arg in Verstrickung.“<sup>62</sup> Im Zuge dieser Aussage beschreibt er Sondheims Musicals mehrfach als „präventios“.<sup>63</sup> Es fehle eine „stimmige Ästhetik des Musiktheaters“<sup>64</sup> durch „widersprüchliche inkompetente Äußerungen“ Sondheims, beispielsweise sein „wirres, dilettantisches Verständnis der Oper“<sup>65</sup> bzw. seine „oft krankhaften Fehleinschätzungen“.<sup>66</sup> *Passion* sei diesbezüglich das „wunderlichste Werk von allen“ mit einem „obskuren Plot“.<sup>67</sup> Zu Sondheims Vergleich von Musical- und Filmmusik äußert Geraths weiterhin: „Seine Vorstellungen sind abenteuerlich, konfus und laufen parallel zu seinem abstrusen Konzept von Musical-Charakteren.“<sup>68</sup>

Als letztes Beispiel sei das *Handbuch des Musicals* von 2007 genannt. In diesem konstatiert Siedhoff, *Elisabeth* weise kein „wirklich eigenes kompositorisches Profil“ auf, *Mozart!* und *Rebecca* seien „routinierte[n] Nachfolger“, *Elisabeth – Die Legende einer Heiligen* klinge nach „vertontem Schulfunk“, die „nur oberflächlich Stimmungen andeutende Musik“ von *Mozart!* sei „nicht mehr als eine Beleidigung“, und *Aida* stelle ein „vorabendserientaugliches Intrigenformat für ein kostengünstiges Ensemble“ dar.<sup>69</sup> Einzig *Heidi* von Stefan Huber gebe „Anlass zur Hoffnung“,<sup>70</sup> und die Komponisten Michael John LaChiusa, Jason Robert Brown, Andrew Lippa, Adam Guettel, Stephen Flaherty, Jeanine Tesori, Franz Hummel, Marc Schubring und Frank Nimsgern gäben „erfreuliche Impulse“.<sup>71</sup>

Als weitere Problematik der Literatur zum Musical erweisen sich qualitative Mängel. Abseits von allgemeinen Schwierigkeiten, wie dem Verweis auf *Wikipedia*-Artikel als Quellen<sup>72</sup> und Verwechslungen,<sup>73</sup> findet sich eine Anzahl von faktischen Fehlern, die im Folgenden anhand des Beispiels *Cats* erläutert werden: Im *Reclam Musicalführer* von 1994 ist angegeben, dass *Cats* aus einem Akt bestünde.<sup>74</sup> Auch Körner (1999) gibt an: „Tip für Pausengespräche: Entfallen mangels Pause.“<sup>75</sup> Der Urheber jedoch bestimmt die gebräuchlichste

---

<sup>62</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 201.

<sup>63</sup> Ebd., S. 196 und 202 (zu Sondheims Musicals im Allgemeinen), 197 (zu *Anyone Can Whistle*), 201 und 203 (zu *A Little Night Music*) sowie 211f. (zu *Sunday in the Park with George*).

<sup>64</sup> Ebd., S. 194.

<sup>65</sup> Ebd., S. 193.

<sup>66</sup> Ebd., S. 218.

<sup>67</sup> Ebd., S. 217.

<sup>68</sup> Ebd., S. 194.

<sup>69</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 21f.

<sup>70</sup> Ebd., S. 22.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Edenhofer, „*Mamma Mia!* und *We Will Rock You*“, S. 139.

<sup>73</sup> Marc N. Grant verwechselt etwa zwei Sondheim-Musicals: „Even Sondheim has adopted a minimalist groove for some of his later work, for example, the songs ‚Unworthy of Your Love‘ [von *Assassins*] from *Passion* (1994) and ‚Happiness‘ [von *Passion*] from *Assassins* (1991).“ (Marc N. Grant, *The Rise and Fall of the Broadway-Musical*, Hanover und London 2004, S. 155.)

<sup>74</sup> Vgl. Axton und Zehnder, *Reclams Musicalführer*, S. 456.

<sup>75</sup> Körner, *Der einzig wahre Opernführer*, S. 222.

Aufführungsversion mit zwei Akten,<sup>76</sup> ebenso wie der deutsche Lizenzvertreter<sup>77</sup> – ausgenommen ist hier die (erst nach Erscheinen der oben zitierten Bücher verfügbar gewordene) 70-minütige Fassung mit der Streichung von 14 Nummern<sup>78</sup> – sowie weitere Lexika, etwa *Pipers Musiklexikon* (1989)<sup>79</sup> und Gänzls *Encyclopedia of the Musical Theatre* (1994).<sup>80</sup> Inhaltliche Schwierigkeiten enthält beispielsweise die Monographie *Musical* von 1986: In dieser vergleicht Peter Weck das T. S. Elliot-Gedicht *Rhapsody on a Windy Night* mit dem „Lied ‚Memory‘ aus dem Musical *Cats*“.<sup>81</sup> In Bezug auf „Memory“ zitiert er dabei folgende Textzeilen ohne Angabe einer bestimmten Produktion oder Quelle:

„JELLYLORUM: You see the border of her coat is torn and stained with sand.  
SILLABUB: And you see the corner of her eye twist like a crooked pin.“<sup>82</sup>

Diese Textzuordnung ist jedoch fehlerhaft, vergleicht man alle verfügbaren Audioquellen von *Cats*, die vor dem Erscheinen des oben genannten Buches veröffentlicht wurden: die Cast Recordings der Londoner Urfassung (1981), vom Broadway und aus Wien (1983), aus Australien, Japan und Norwegen (1985) sowie aus Hamburg (1986).<sup>83</sup> Die oben genannten Zeilen sind weder Teil der Vorwegnahme von „Memory“ im Finale des ersten Akts, noch gehören sie zur eigentlichen Nummer im zweiten Akt. Stattdessen stammt dieser Textausschnitt vom erstmaligen Auftreten der Nummer „Grizabella“ im ersten Akt, auch genannt „Grizabella. The Glamour Cat“, die meistens auf die Nummer „The Rum Tum Tugger“ folgt<sup>84</sup> – eine Ausnahme stellt etwa die Hamburger Fassung von 1986 da, bei welcher „Grizabella“ nach „Macavity“ präsentiert wurde.<sup>85</sup> Des Weiteren werden diese speziellen, von Weck zitierten Sätze meistens nicht von zwei Katzencharakteren gesungen, hier angegeben als Jellylorum und

---

<sup>76</sup> Vgl. The Musical Company LLC (Hrsg.), „*Cats*. Musical Numbers“, <https://themusicalcompany.com/show/cats/musical-numbers/> (26.4.2019).

<sup>77</sup> Vgl. Musik und Bühne Verlagsgesellschaft mbH (Hrsg.), „*Cats*. Ansichtsmaterial. Klavierauszug“, [https://issuu.com/musikundbuehne/docs/cats\\_ka\\_ansicht\\_w\\_-\\_musik\\_und\\_bu\\_h?e=31968518/56151550](https://issuu.com/musikundbuehne/docs/cats_ka_ansicht_w_-_musik_und_bu_h?e=31968518/56151550) (26.4.2019), S. [3].

<sup>78</sup> Vgl. Musik und Bühne Verlagsgesellschaft mbH (Hrsg.), „*Cats*. Stückinformation als PDF“, [https://www.musikundbuehne.de/typo3conf/ext/sv\\_stuecksuche/Classes/Controller/pdml/werkliste\\_details\\_pdf.php?uid=495](https://www.musikundbuehne.de/typo3conf/ext/sv_stuecksuche/Classes/Controller/pdml/werkliste_details_pdf.php?uid=495) (26.4.2019).

<sup>79</sup> Vgl. Gänzl, Art. „*Cats*“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, S. 522.

<sup>80</sup> Vgl. Gänzl, *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, Bd. 1, S. 240.

<sup>81</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 232.

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London), The Really Useful Company Ltd. und Faber Music Ltd. 1981; ders., Doppel-CD *Cats. Original Broadway Cast Recording* (1983), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2005; ders., CD *Cats. Deutsche Originalaufnahme* (Wien), The Really Useful Company Ltd. und Deutsche Grammophon 1983; ders., Doppel-CD *Cats. Australian Cast Recording* (Sydney, 1985), EMI Records 1999; ders., Doppel-CD *Cats* (Tokio), Pony Canyon 1985; ders., LP *Cats. På Det Norske Teatret* (Oslo), Det Norske Teatret 1985; ders., Doppel-CD *Cats. Gesamtaufnahme aus dem Hamburger Operettenhaus. Live*, Polydor und Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH 1986.

<sup>84</sup> Vgl. zum Beispiel Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 1, Track 7 „Grizabella“; ders., CD *Cats* (Broadway, 1983), Disc 1, Track 7 „Grizabella. The Glamour Cat“.

<sup>85</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (Hamburg, 1986), Disc 2, Track 5 „Macavity“ und 6 „Grizabella“.

Sillabub, sondern nur von einer Katze, namentlich Demeter.<sup>86</sup> In einigen Booklets ist dies explizit bei der Besetzung der Nummer „Grizabella“ angegeben;<sup>87</sup> bei den übrigen Tonträgern kann ein Vergleich der Gesangsstimme bei „Grizabella“ und dem stets von Demeter vorgetragenen Beginn von „Macavity“ vorgenommen werden.<sup>88</sup> Die Quelle von Wecks genanntem Zitat ist demnach – durch fehlende Angabe einer Produktion, Cast Recording etc. – nicht eruierbar.

An dieser Stelle sei außerdem auf die häufig auftretende fehlerhafte Beschreibung von Dramaturgien zu verweisen. Beispielsweise charakterisiert John Stewart Paul Gordons *Jane Eyre* in seinem Nachschlagewerk *Broadway Musicals* von 2006 mit „underscored throughout“.<sup>89</sup> Auf den zwei verfügbaren Cast Recordings aus New York und Gmunden finden sich jedoch sowohl kurze, als auch umfangreiche reine Dialogpassagen, vor allem in Gesprächsszenen zwischen Jane Eyre und Edward Fairfax Rochester, wie dem zweiten Aufeinandertreffen in Thornfield Hall im ersten und dem Heiratsantrag im zweiten Akt.<sup>90</sup>

### 1.2.3 Geographische Zentrierung

Weiterhin konzentriert sich die Sekundärliteratur zum Musical geographisch vornehmlich auf den englischsprachigen Raum,<sup>91</sup> insbesondere Amerika.<sup>92</sup> Noch spezifischer steht dabei oftmals der New Yorker Broadway und damit das „Broadway-Repertoire“ (jegliche Form des Theaters) im Fokus der Untersuchung,<sup>93</sup> und Häuser mit geringer Zuschauerkapazität werden

---

<sup>86</sup> Auf der Wiener Cast Recording werden die Zeilen von Jellylorum und Jemima gesungen: Vgl. Lloyd Webber, CD *Cats* (Wien, 1983), Booklet, S. [9].

<sup>87</sup> Vgl. zum Beispiel Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Booklet, linke Innenseite vor S. [1]; ders., CD *Cats* (Broadway, 1983), Booklet, S. [2]. Im *Reclam Musicalführer* ist etwa bei der Besetzung von „Grizabella“ im ersten Akt die Katze Demeter angegeben. (Vgl. Axton und Zehnder, *Reclams Musicalführer*, S. 458.)

<sup>88</sup> Vgl. zum Beispiel Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (Sydney, 1985), Disc 1, Track 7 „Grizabella. The Glamour Cat“ und Disc 2, Track 5 „Macavity. The Mystery Cat“.

<sup>89</sup> Stewart, *Broadway-Musicals. 1943–2004*, S. 300.

<sup>90</sup> Vgl. Paul Gordon, CD *Jane Eyre. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Sony Music Entertainment Inc. 2000, Track 17 „The Proposal“, 00:00–00:12; ders., Doppel-CD *Jane Eyre. Das Musical. Musical Frühling in Gmunden. Deutschsprachige Erstaufführung*, HitSquad Records 2018, Disc 1, Track 11, „Der vereiste Pfad“, 00:56–02:56 und 13 „Der Herr ist zurück“, 01:43–05:53.

<sup>91</sup> Vgl. Citron, *Sondheim and Lloyd-Webber*; Jackson, *From „Showboat“ to „Evita“*; Jubin, *Entertainment in der Kritik*; Lundskaer-Nielsen, *Directors and the New Musical Drama*.

<sup>92</sup> Vgl. Bauch, *Das amerikanische Meta-Musical*; Bordman, *American Musical Theatre*; Forte, *The American Popular Ballad of the Golden Era*; Hirschak, *The Oxford Companion to the American Musical*; ders., *Stage It with Music*; Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre*; Knapp, *The American Musical*; Ethan Mordden, *Better Foot Forward. The History of American Musical Theatre*, New York 1976; Smith, *Musical Comedy in America*; Suskin, *Berlin, Kern, Rodgers, Hart, and Hammerstein*.

<sup>93</sup> Vgl. Atkinson, *Broadway*; Block, *Enchanted Evenings*; Bloom, *Broadway*; Everett und Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*; Lewine und Simon, *Songs of the Theater*; Lewis, *Broadway Musicals*; Marx, *Die Broadway-Story*; Mordden, *The Broadway-Musical in the 1920s*; ders., *The Broadway-Musical in the 1950s*; Nadan, *Golden Age of American Musical Theatre*; Larry Stempel, *Showtime. A History of the Broadway Musical Theater*, New York 2010; Stewart, *Broadway-Musicals. 1943–2004*; Suskin, *The Sound of Broadway Music*; Swain, *The Broadway Musical*. Zu erwähnen ist, dass das Musical gegenüber dem „Play“ in Harris' Monographie (1994) nur ein Randthema darstellt: Vgl. Harris, *Broadway Theatre*, S. IXff.

vernachlässigt – eine Ausnahme stellt Lewines und Simons *Songs of the Theater* (1984) dar, welches den Anspruch hat, sämtliche Musicalsongs vom Broadway und Off-Broadway aufzulisten.<sup>94</sup> Nur wenige Veröffentlichungen stellen das britische Musical ins Zentrum.<sup>95</sup> In vielen Fällen findet nur bei einem Schwerpunkt auf Amerika das Musical anderer Kontinente Erwähnung – so behandelt Stewart (2006) etwa das Broadway-Musical und führt im Anhang „main London productions“ und Musicals „from other countries“ auf.<sup>96</sup> In den meisten Fällen wird das nicht-englischsprachige Musical vollständig ausgeklammert: Beispielsweise untersucht Stanley Green in seiner *Encyclopaedia of the Musical Film* (1981) den „Hollywood output“, „British musical films“ und „selected original television musicals“, verzichtet jedoch auf „foreign-language musicals“.<sup>97</sup>

Vornehmlich deutschsprachige Publikationen inkludieren entweder amerikanische und europäische Musicals<sup>98</sup> oder konzentrieren sich auf den deutschsprachigen Raum<sup>99</sup> bzw. nur auf Deutschland.<sup>100</sup> Wolfgang Jansen legt mit *Cats & Co.* (2008) zum Beispiel eine „vollständige Übersicht über die Entwicklung [des Musicals] im deutschsprachigen Raum“<sup>101</sup> seit der Schweizer Erstaufführung von *Porgy & Bess* im Jahr 1945 vor und Specht (2009) untersucht die „Spezifik des Neuen Deutschen Musicals seit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts“ bzw. den „Einfluss der Rockmusik“.<sup>102</sup>

Die Erforschung des Musicals auf internationaler Ebene stellt bis heute ein Desiderat dar. Vor allem die Bereiche Osteuropa und Asien bleiben in den meisten Fällen unberücksichtigt, obwohl zahlreiche dortige Theater bereits seit Mitte des 20. Jahrhunderts Musicals aufführen, beispielsweise das polnische Teatr Muzyczny w Łodzi, das 1958 erstmals ein Musical, nämlich

---

<sup>94</sup> Vgl. Lewine und Simon, *Songs of the Theater*, S. VII.

<sup>95</sup> Vgl. Gänzl, *The British Musical Theatre*, Bd. 2; Gordon und Jubin (Hrsg.), *Oxford Handbook of the British Musical*; Wright, *West End Broadway*.

<sup>96</sup> Stewart, *Broadway-Musicals. 1943–2004*, S. 2.

<sup>97</sup> Green, *Encyclopaedia of the Musical Film*, Vorwort, S. [1/2].

<sup>98</sup> Vgl. Bartosch, *Das ist Musical!*; Bauch, *Europäische Einflüsse im amerikanischen Musical*; Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*; Körner, *Der einzig wahre Opernführer*; Renner, *Oper – Operette – Musical*; Hans Schnoor, *rororo Musikführer. Oper, Operette, Musical, Konzert*, Reinbek 1969; Strasser-Vill und Weiss (Hrsg.), *Musiktheater-Ausbildung*.

<sup>99</sup> Vgl. Gauert (Hrsg.), *Der 2. Deutsche Musical-Kongress*; Fischer, *Deutsche Musicals*; Jansen (Hrsg.), *Der 1. Deutsche Musical-Kongress*; ders., *Cats & Co*; Pflicht, *Musical-Führer*.

<sup>100</sup> Vgl. zum Beispiel Stefan Frey, „Broadway am Gärtnerplatz. Von der Staatsoperette zum Musical“, in: *Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren*, hrsg. von Nils Grosch (Populäre Kultur und Musik, 5), Münster u. a. 2012, S. 169–189; Claus G. Budelmann, *Broadway auf dem Kiez. 175 Jahre St. Pauli Theater*, Hamburg 2016; Ulrich Burkhardt, „Provokation für die heutige Musikbühne. Gedanken zu Stückvorlage und Produktionsweise im heiteren Musiktheater“, in: *Musik und Gesellschaft* 35/9 (1985), S. 458–462; Grosch und Juchem (Hrsg.), *Die Rezeption des Broadway-Musicals in Deutschland*.

<sup>101</sup> Jansen, *Cats & Co.*, S. 8.

<sup>102</sup> Specht, *Das Neue Deutsche Musical*, S. 18. Seine Analyse umfasst die Musicals *Der König der Löwen* („ein typischer Long-Run“), *Ludwig*<sup>2</sup> („ein klassisch geprägtes Werk“), *All You Need Is Love* („ein reines Pop-Musical“) und *Tabaluga* (eine „szenisch umgesetzte Konzerttournee einer Rock-Band“), die „repräsentativ im Kontext der Bemühungen um das Neue Deutsche Musical und der globalen Vernetzung“ stünden und „exemplarisch für die unterschiedlichen künstlerischen Handschriften, Sujets und Zielgruppen“ seien. (Vgl. S. 19.)

Porters *Kiss Me, Kate*, aufführte, wie dem Booklet der Cast Recording zu Krzysztof Herdzins *Cyrano* (2017) zu entnehmen ist.<sup>103</sup> Gänzls *Encyclopedia of the Musical Theatre* (1994) fokussiert etwa Frankreich, Österreich, Großbritannien, die USA, Ungarn, Australien sowie Deutschland, und enthält punktuelle Verweise auf Länder wie Spanien, Italien und Russland.<sup>104</sup> Einzig Mel Atkey legt mit *Musical Theatre Beyond New York and London* (2012) u. a. eine Analyse zu japanischen Musicals,<sup>105</sup> dem „Big Business“<sup>106</sup> in Südkorea<sup>107</sup> sowie den Musicallylandschaften in Singapur und Malaysia vor.<sup>108</sup>

#### 1.2.4 Fehlende Musikanalyse

In Bezug auf den Forschungsgegenstand Musical ist weiterhin das Fehlen detaillierter Betrachtungen der Musik zu verzeichnen – Ausnahmen bilden die Publikationen von Joseph P. Swain (1990),<sup>109</sup> Allen Forte (1995),<sup>110</sup> Marc N. Grant (2004),<sup>111</sup> Stephen Banfield (2006),<sup>112</sup> Geoffrey Block (2009)<sup>113</sup> und Jeffrey Magee (2012).<sup>114</sup> Entsprechend nennt Everett in seinem *Research Information Guide* von 2004 nur vier Studien, die sich dem Musical in konkreter Form musikanalytisch nähern.<sup>115</sup> Dieses Ausbleiben einer Untersuchung der Musik begründet sich oftmals durch differierende inhaltliche Schwerpunkte: Degenhardt (1980) beschreibt zur „amerikanischen Musicalentwicklung in den 1970er Jahren“ größtenteils die Entstehungsgeschichten und Inhalte einzelner Bühnenwerke.<sup>116</sup> Auch Gerald Bordman (2001) konzentriert sich auf die Schöpfung, Handlung und Rezeptionsgeschichte ausgewählter Broadway-Musicals.<sup>117</sup> Weder in Jansens Aufarbeitung zum deutschsprachigen Musical von

---

<sup>103</sup> Vgl. Krzysztof Herdzin, CD *Cyrano. Musical* (Łódź), Polskie Radio S. A. 2017, Booklet, S. [13].

<sup>104</sup> Vgl. Gänzl, *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, Bd. 1, S. IX.

<sup>105</sup> Vgl. Atkey, *Musical Theatre Beyond New York and London*, S. 199.

<sup>106</sup> Ebd., S. 208.

<sup>107</sup> Vgl. ebd., S. 200–203. Im Vordergrund steht dabei die Takarazuka Company mit Eigenproduktionen und westlichen Importen, zum Beispiel Levays *Elisabeth*, die Toho Company und die Shiki Theatre Company, jeweils mit Eigenproduktionen und Importmusicals, sowie die Tokyo Kid Brothers mit genuinen Musicals.

<sup>108</sup> Vgl. ebd., S. 208–220.

<sup>109</sup> Vgl. Swain, *The Broadway Musical*, S. 7. („In short, the critical survey which this book comprises regards the traditional tools of composition – melody, its harmonization, change of key, rhythm, and texture – as elements of dramaturgy.“)

<sup>110</sup> Forte beschreibt seine Herangehensweise wie folgt: „[...] to offer a detailed and in-depth study of a small number of fine songs composed in the vernacular of American popular music during the extraordinary period I refer to as the Golden Era [1924–1950]“. Dabei konzentriert er sich auf „a small number of remarkably talented songwriters“ bzw. „love songs“. Vgl. Forte, *The American Popular Ballad of the Golden Era*, S. 3f.

<sup>111</sup> Grant untersucht u. a. den Einfluss des „Rock groove“ auf das Musical und veranschaulicht Rhythmen anhand von Notenbeispielen. Vgl. Grant, *The Rise and Fall of the Broadway-Musical*, S. 150–158.

<sup>112</sup> Banfield verwendet in seiner Monographie zu Jerome Kern Auszüge aus den veröffentlichten „Piano/Vocal Scores“, um die musikalische Entwicklung des Komponisten zu beleuchten. Vgl. Banfield, *Jerome Kern*, S. 59–62 und 330f.

<sup>113</sup> Zur Musik von *West Side Story* siehe zum Beispiel: Block, *Enchanted Evenings*, S. 285f. und 297–307.

<sup>114</sup> Vgl. etwa die Analyse zu *Annie Get Your Gun*: Magee, *Irving Berlin's American Musical Theater*, S. 236–243.

<sup>115</sup> Vgl. Everett, *The Musical. A Research and Information Guide*, S. 39f.

<sup>116</sup> Vgl. Bez, Degenhardt und Hofmann, *Musical*, S. 62–74.

<sup>117</sup> Vgl. Bordman, *American Musical Theatre*, S. 808–821.

2008 finden sich fundierte Aussagen zur Musik<sup>118</sup> noch in Adrian Wrights *West End Broadway* (2012), das Produktionsgeschichte und journalistische Rezeption zusammenfasst.<sup>119</sup> Neben Entstehungshistorie, Plot und Rezeption verdeutlicht Nathan Hurwitz (2014) die demographische Zusammensetzung des Publikums spezifischer Produktionen und extrahiert die Erfolgsparameter einzelner Broadway-Musicals.<sup>120</sup> Und Ben Francis (2014) beschäftigt sich in seiner Analyse von Sondheim's *Into the Woods* ausschließlich mit dem Text des Musicals.<sup>121</sup> Neben diesem vollständigen Fehlen musikanalytischer Untersuchungen finden sich vereinzelt skizzenhafte Betrachtungen: Zum Beispiel thematisiert Brooks Atkinson in seiner Monographie *Broadway* von 1971 die Geschichte des New Yorker Theaterdistrikts mit seinen prominenten Genres Musical und Play in vier Zeitperioden (I) 1900–1918, II) 1918–1939, III) 1939–1950, IV) 1950–1970). Die detaillierte Besprechung von einzelnen Musicals bleibt jedoch weitgehend aus: Im Kapitel über die 1950er und 60er Jahre finden sich etwa nur knapp fünf Seiten, auf denen Musicals generell Erwähnung finden.<sup>122</sup> Musikalische Befunde beschränken sich zudem auf knappe Beschreibungen – so heißt es beispielsweise zu *My Fair Lady*:

„[...] Mr. Loewe had written a captivating score in the melodic tradition of Rodgers, Kern, and Offenbach [...]. The score was not only infectiously melodious (‘I’ve Grown Accustomed to Her Face’, ‘Get Me to the Church on Time’, ‘On the Street Where You Live’, ‘I Could Have Danced all Night’) [...]. It portrayed character; it accelerated the momentum of the narrative and also gave the audience enormous pleasure.“<sup>123</sup>

In ähnlicher Form erläutert Mordden (2000) ausführlich die Entstehungsgeschichten von *West Side Story* sowie *Gypsy*,<sup>124</sup> und analysiert Ausschnitte der Textbücher;<sup>125</sup> die Partitur von *Gypsy* bezeichnet er dabei als „drop-one-number-and-the-entire-structure-collapses score“.<sup>126</sup> Solche unspezifischen Beschreibungen finden sich zudem gehäuft in Form von assoziativen Aussagen über die Wirkung der jeweiligen Musik: Als Beispiel sei William McBriens Biographie des Komponisten Cole Porter (1998) genannt, in der einzelne Nummern – darunter „I Get a Kick Out of You“ aus *Anything Goes* (1934) – als „peans to romantic love“<sup>127</sup> und „most touchingly tender“ charakterisiert werden.<sup>128</sup> Auch Specht (2009) deutet in Bezug auf *The Lion King* einige dramaturgische und musikstilistische Charakteristika an: Die Nummer

<sup>118</sup> Vgl. Jansen, *Cats & Co.*

<sup>119</sup> Vgl. zum Beispiel Wright, *West End Broadway*, S. 274–278.

<sup>120</sup> Vgl. zum Beispiel Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre*, S. 237–243. Beispielsweise konstatiert er, das Broadway-Publikum der 2000er setze sich aus „pre-teen girls“ (zum Beispiel bei *Wicked* und *Hairspray*) und „adolescent and post-adolescent male“ (zum Beispiel bei *Spamalot* und *The Book of Mormon*) zusammen. (S. 244.)

<sup>121</sup> Vgl. Ben Francis, „‘Careful the Spell You Cast’: *Into the Woods* and the Uses of Disenchantment“, in: *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, hrsg. von Robert Gordon, New York 2014, S. 350–361.

<sup>122</sup> Vgl. Atkinson, *Broadway*, S. 444–449.

<sup>123</sup> Ebd., S. 445.

<sup>124</sup> Vgl. Mordden, *The Broadway-Musical in the 1950s*, S. 238–252.

<sup>125</sup> Vgl. ebd., S. 241f.

<sup>126</sup> Ebd., S. 249.

<sup>127</sup> William McBrien, *Cole Porter. The Definitive Biography*, London 1998, S. 166.

<sup>128</sup> Ebd., S. 168

„Circle of Life“ sei „musikalisch quasi leitmotivisch“ angelegt und mit „typisch afrikanischer Melodik“ versehen;<sup>129</sup> Rafikis Totenklage stelle ein „kompletttraditionell afrikanisches Stück“ dar.<sup>130</sup> Des Weiteren beschreibt er „authentische afrikanische Musik“ mit „Farbvalenzen, melodischen Eigenheiten und einer zumeist kraftvollen Klangfülle, insbesondere durch die Spezifik des Vokalklangs und rhythmischer Percussion“.<sup>131</sup> Und als Fazit zum gesamten Underscoring ist zu lesen:

„Die Musik des Werkes wirkt wie Filmmusik [...]. [...] Spannendes, wie der Kampf um die Königsherrschaft, wird dadurch [durch das ‚Paraphrasieren‘] noch spannender, Romantisches, wie der gemeinsame Song von Simba und Nala, wird romantischer.“<sup>132</sup>

### 1.2.5 Determiniertheit

Eine weitere Problematik der Sekundärliteratur stellt die Determiniertheit des Musicals als abgeschlossenes, unveränderliches Werk dar. Unberücksichtigt bleiben dabei jedoch zentrale Charakteristika des Musicals, und zwar seine Wandelbarkeit durch Bearbeitungen, Anpassungen etc. sowie seine gleichzeitige Präsenz in verschiedenen Ausprägungen durch Tonträgervermarktung, Filmversionen und Unterschiede von Aufführungen einer Produktion. Dies führt zu pauschalen Äußerungen, die ein ungenaues Bild vom historischen Phänomen Musical vermitteln. Beispielsweise führt Renner (1969) an, die generelle Aufführung von *Hair* sei durch „an Stricken über das Publikum hinschwingende Leiber“<sup>133</sup> geprägt. Und Körner (1999) formuliert zur *Rocky Horror Show* ohne Angabe einer bestimmten Produktion: „Nach einer Art Prolog, bei dem sich einige der Darsteller als Platzanweiser zwischen den Zuschauern bewegen, erklärt ein Erzähler die Vorgeschichte [...]“.<sup>134</sup> Die von Renner und Körner beschriebene Nutzung des Zuschauerraums ist jedoch nicht zwangsläufig Teil jeder Produktion der genannten Musicals. In Aufführungen von *Hair* im Jahr 2016 sowie der *Rocky Horror Show* in den Jahren 2015 und 2017<sup>135</sup> waren oben genannte Elemente nicht vorhanden – diese Produktionen fanden zwar nach der Veröffentlichung oben zitierter Publikationen statt, veranschaulichen aber die generelle Problematik fehlender Quellenangaben. Ein andersartiges Beispiel findet sich in Elizabeth L. Wollmans *History of the Rock Musical* von 2006. Dort heißt es bezüglich des Musicals *Rent*: „[...] *Rent* features several scenes, including the very first, in

---

<sup>129</sup> Specht, *Das Neue Deutsche Musical*, S. 210.

<sup>130</sup> Ebd., S. 91.

<sup>131</sup> Ebd., S. 210f.

<sup>132</sup> Ebd., S. 211.

<sup>133</sup> Renner, *Oper – Operette – Musical*, S. 588.

<sup>134</sup> Körner, *Der einzig wahre Opernführer*, S. 260.

<sup>135</sup> Ich besuchte *Hair* (Musik: Galt MacDermot; Lyrics/Buch: Gerome Ragni, James Rado) im Rahmen der Europa-Tournee 2016 im Congress Center Hamburg am 4.4.2016 ab 20 Uhr, die *Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: Richard O’Brien) im Congress Center Hamburg am 23.1.2015 ab 20 Uhr sowie im Rahmen der Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2017/2018 im Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg) am 25.11.2017 ab 20 Uhr sowie 16.6.2018 ab 20 Uhr.

which characters break the fourth wall to address the audience directly.“<sup>136</sup> Diese beschriebene Interaktion von Darstellern und Publikum war jedoch weder Teil der Broadway-Produktion von 2009 noch der Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2017.<sup>137</sup>

Weiterhin sind allgemeine Festlegungen in Nachschlagewerken zu benennen. Zum Beispiel führt Hischak in dem 2008 erschienenen *The Oxford Companion to the American Musical* bei ausgewählten Musicals die „(stage) Musical Numbers“ auf, berücksichtigt jedoch nicht die bei Tryouts gekürzten Nummern: So findet „Penny in My Pocket“ aus *Hello, Dolly!* – welches erneut für das Broadway-Revival 2017/2018 ins Musical aufgenommen wurde,<sup>138</sup> jedoch beispielsweise nicht in Hamburg im Jahr 2018<sup>139</sup> – weder in der Nummernübersicht noch im ergänzenden Fließtext Erwähnung.<sup>140</sup> Gleiches gilt für die Nummer „Dear Sweet Sewing Machine“ aus *Fiddler on the Roof*,<sup>141</sup> die als Bonustrack auf der Broadway-Revival-Cast Recording von 2016 zu hören ist.<sup>142</sup> Ein anderes Beispiel ist das von Everett und Paul R. Laird herausgegebene *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, dessen zweite Ausgabe 2016 erschien. Dort heißt es etwa in Bezug auf Lloyd Webbers *Cats*: „The single setting is a junkyard of oversized objects“, „In the show’s glitziest effect, a paw-shaped ladder descends like a spaceship, and Grizabella heads toward the offstage light“ und „Gus: The Theater Cat‘ is a simple and nostalgic number that leads into a parody of Italian opera, ‚Growltiger’s Last Stand‘“. <sup>143</sup> Nicht jede Produktion von *Cats* spielt jedoch auf einem Schrottplatz bzw. – wie Weck es formuliert – „Hinterhoffest“<sup>144</sup> und nicht jede Inszenierung von *Cats* verwendet eine komplexe Hydrauliktechnik im Finale des zweiten Akts. So versetzte man den Handlungsort in Polen 2004 auf die Dächer Warschaus<sup>145</sup> und in Tecklenburg 2015 auf einen verlassenen

---

<sup>136</sup> Wollman, *The Theater Will Rock*, S. 70.

<sup>137</sup> Vgl. Jonathan Larson, DVD *Rent*, aufgez. im Nederlander Theatre am 7.9.2008, Columbia Pictures Industries 2008. Ich besuchte *Rent* (Musik/Lyrics/Buch: Jonathan Larson) im Rahmen der Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2017 im Admiralspalast (Berlin) am 27.11.2017 ab 19:30 Uhr.

<sup>138</sup> Vgl. zu den Produktionsdaten: The Broadway League (Hrsg.), „*Hello, Dolly!*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/hello-dolly-507877> (26.4.2019). Vgl. zur Nummer: Jerry Herman, CD *Hello, Dolly! The Musical Comedy. The New Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2017, Track 10 „Penny in My Pocket“.

<sup>139</sup> Ich besuchte *Hallo, Dolly!* (OT: *Hello, Dolly!*; Musik/Lyrics: Jerry Herman; Buch: Michael Stewart) im Hamburger Ohnsorg Theater am 19.6.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>140</sup> Vgl. Hischak, *The Oxford Companion to the American Musical*, S. 333ff.

<sup>141</sup> Vgl. ebd. und S. 237ff.

<sup>142</sup> Vgl. Jerry Bock, CD *Fiddler on the Roof. 2016 Broadway Cast Recording*, Broadway LLC 2016, Track 20 „Dear Sweet Sewing Machine“.

<sup>143</sup> Everett und Laird (Hrsg.), *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, S. 66f.

<sup>144</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 118. („Die Dekoration besteht aus einer mit Müll überladenen Hinterhofecke; überdimensionale Dosen und leere Kartons, ein übergroßes Autowrack, dessen Nummernschild die ersten drei Buchstaben des Bühnenbildners John Napier ausweist, ausgediente Fahrradfelgen, aus der Katzenperspektive groß wie Rhönräder, zerfetzte Regenschirme, die wie vorsintflutliche Flugsaurier wirken, Reisigbesen so groß wie Straßenlaternen türmen sich dort auf“ [S. 119].)

<sup>145</sup> Vgl. das Programm zu *Koty* (OT: *Cats*; Musik: Andrew Lloyd Webber; Buch: T. S. Eliot, Trevor Nunn), Teatr Muzyczny Roma (Warschau), 2004–2008, zum Beispiel S. 14f.

Zirkusplatz;<sup>146</sup> zudem wurde Grizabella bei der internationalen Tour 2017 mit einem Seil zum Schnürboden gezogen.<sup>147</sup> Weiterhin ist mit der von Everett und Laird bezeichneten „Parodie der italienischen Oper“ zweifellos das Duett „In Una Tepita Notte D’Estate“ gemeint, welches Lloyd Webber für die Broadway-Produktion ab 1982 komponierte – auf der entsprechenden Cast Recording ist dieses eingebettet im Track „Growltiger’s Last Stand“;<sup>148</sup> das Duett war jedoch nicht Teil der ursprünglichen Londoner Produktion von 1981,<sup>149</sup> der Hamburger Version von 2011 oder des West End-Revivals ab 2014.<sup>150</sup> Die allgemeine Nennung dieser spezifischen Nummer findet sich in zahlreichen weiteren Veröffentlichungen. So schreiben Sonderhoff und Weck (1986): „[...] da parodiert Andrew Lloyd Webber in der Szene des Piratenkaters Growltiger eine Arie von Puccini [...]“.<sup>151</sup> Einzig Gänzl verweist 1994 als Randnotiz auf die Veränderungen der Nummern von Growltiger sowie Mungojerrie und Rumpleteazer.<sup>152</sup>

Nur selten rücken hingegen die unterschiedlichen Musical-Varianten ins Blickfeld: Beispielsweise unterscheidet David Chandler zwischen den verschiedenen Versionen von Lloyd Webbers *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* in seinem Aufsatz „Andrew Lloyd Webber: Haunted by the Phantom“ für das *Oxford Handbook of the British Musical* von 2016.<sup>153</sup> In derselben Publikation präsentiert Banfield eine quellenkritische Auseinandersetzung mit verschiedenen Text- und Notenfassungen des Musicals *The Arcadians* von 1909.<sup>154</sup>

Es ist daher Geraths zuzustimmen, der im Handbuch *Musical – Das unterhaltende Genre* (2002) in einem Beitrag zu George Gershwin die prekäre Quellenlage älterer Musicals wegen fehlender, eine Produktion in ihrer Gesamtheit repräsentierender Aufzeichnungen beklagt. Grund hierfür sei der „Kern des Werkes“, der sich nicht aus einzelnen statischen „Dimensionen

---

<sup>146</sup> Vgl. das Programm zu *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn), Freilichtbühne Tecklenburg, Juli bis September 2015, hrsg. vom Freilichtspiele Tecklenburg e. V., zum Beispiel S. 30 und 35. Zudem besuchte ich *Cats* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Buch: T. S. Eliot, Trevor Nunn) bei den Freilichtspielen Tecklenburg am 8.8.2015 ab 20 Uhr.

<sup>147</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee 2017 im Admiralspalast (Berlin) am 12.8.2017 ab 20 Uhr sowie im Musical Theater Bremen am 9.9.2017 ab 20 Uhr.

<sup>148</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (Broadway, 1983), Disc 2, Track 3 „Growltiger’s Last Stand“, 05:03–07:31.

<sup>149</sup> Vgl. u. a. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 2, Track 3 „Growltiger’s Last Stand“ including „The Ballad of Billy McCaw“.

<sup>150</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) auf dem Heiligengeistfeld (Hamburg) am 7.1.2011 ab 20 Uhr und im London Palladium am 9.1.2015 ab 19:30 Uhr, 8.4.2015 ab 14:30 Uhr und 1.12.2015 ab 19:30 Uhr.

<sup>151</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 232.

<sup>152</sup> Vgl. Gänzl, *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, Bd. 1, S. 241f.

<sup>153</sup> Vgl. David Chandler, „Andrew Lloyd Webber: Haunted by the Phantom“, in: *The Oxford Handbook of the British Musical*, hrsg. von Gorden und Jubin, S. 561–584.

<sup>154</sup> Vgl. Stephen Banfield, „English Musical Comedy, 1890–1924“, in: ebd., etwa S. 129.

wie Musik oder Libretto“ zusammensetze, sondern als temporäres „Resultat der Kooperation mehrerer im Prinzip gleichberechtigter Autoren“ erscheine. Seine Schlussfolgerung lautet:

„Das alles hat die Tatsache zur Konsequenz, daß ein Musical als Werk oder Kunstprodukt allein in der jeweiligen Produktion oder Inszenierung am selben Ort und in einer bestimmten Zeitspanne existiert. Schon die drastischen Veränderungen, die manche Musicals auf dem Wege zum Broadway in Previews oder Aufführungen [sic!] Off-Broadway durchgemacht haben, sollten Zweifel daran wecken, ob es vertretbar ist, all diese Varianten oder Fassungen als ein und dasselbe Stück zusammenzudenken, oder ob es in einer Musical-Forschung, die diesen Namen verdient, methodologisch nicht angebracht wäre, die Untersuchungen auf jene Fassungen oder Einzelproduktionen zu konzentrieren, die zuweilen nur durch den Entstehungsprozeß zusammenhängen.“<sup>155</sup>

### 1.3 Fragestellung und Methodik

#### 1.3.1 Gattungsklischees versus Facettenreichtum

Wie selbstverständlich gilt das Musical in der wissenschaftlichen Forschung und in der Umgangssprache als musikalische Gattung. Klischeehafte Vorstellungen sind dabei oftmals mit Kommerzialisierung,<sup>156</sup> U-Musik<sup>157</sup> bzw. „Entertainment“ ohne Kunstanspruch,<sup>158</sup> seichter,<sup>159</sup> unrealistischer Handlung mit Happy End<sup>160</sup> im Dienste des Eskapismus,<sup>161</sup> einem spezifischen

---

<sup>155</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 125.

<sup>156</sup> Ingenhofer diskutiert etwa den Vorwurf, dem „gesamten Bereich des Musicals“, insbesondere Compilation Shows, lägen „ausschließlich kommerzielle Erwägungen“ zugrunde. (Vgl. Edenhofer, „*Mamma Mia! und We Will Rock You*“, S. 139f.)

<sup>157</sup> Weck: „Musical beansprucht nicht ernst zu sein, es will unterhalten. [...] Musical ist generell U-Musik. [...] ‚Memory‘ sollte gleichfalls [...] als Evergreen in die Geschichte der U-Musik eingehen.“<sup>157</sup> (Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 6f. und 232.)

<sup>158</sup> Vgl. Gordon (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, S. 1.

<sup>159</sup> Im Programm zur internationalen *Miss Saigon*-Tour 2017/2018 heißt es: „One of our most famous contemporary playwrights famously exclaimed that he despaired of the West End stage and serious political drama because the theatres were full of musicals, but musicals are remorselessly political, almost revolutionary.“<sup>159</sup> (Kleines Programm zu *Miss Saigon* [Musik: Claude-Michael Schönberg; Lyrics: Alain Boublil, Richard Maltby, Jr.; Buch: Schönberg, Boublil], Internationale Tour 2017/2018, hrsg. von Caeron Mackintosh Ltd., Ausgabe aus dem Festival Theatre Edinburgh von Februar 2018, S. [9].)

<sup>160</sup> So schreibt etwa Leonard Bernstein zu *West Side Story*: „Sogar die Produzenten haben dieselben Ziele verfolgt wie wir und nicht ein einziges Mal nach einem kartenverkaufsfördernden Happy-End verlangt. Eine Seltenheit am Broadway.“ (Programm zu *West Side Story* [Musik: Leonard Bernstein; Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: Arthur Laurents], Theater St. Gallen, 2015–2017, Ausgabe von Mai 2017, S. 13.) Und Harald Weiler (Regie) berichtet, *Fast Normal* biete eine „spannende Geschichte mit einem für ein Musical sehr untypischen Ende“. (Programm zu *Fast Normal* [OT: *Next to Normal*; Musik: Tom Kitt; Lyrics/Buch: Brian Yorkey], Hamburger Kammerspiele, Spielzeit 2016/2017, Ausgabe von September 2016, S. [3].) Francis schreibt über Sondheims Musicals: „If many shows enchant you without ever bringing you back to reality, Sondheim and Lapine do the opposite, showing their characters learning to tell stories in order to cope with disenchantment. In doing this they show the audience how to do the same: how to choose the spell they cast.“ (Francis, „*Into the Woods* and the Uses of Disenchantment“, S. 360.) Snelson und Lamb formulieren treffend: „Although first associated with light romantic content, the form has increasingly drawn on a significantly wider range of subject matter.“ (Snelson und Lamb, Art. „Musical“, in: *NGroveD<sup>2</sup>*, S. 453.)

<sup>161</sup> Dieses Bild einer ausschließlich des Eskapismus dienenden, kurzweiligen Unterhaltung differenziert Jackson treffend: „Yet the musical show has a universal appeal far beyond mere escapism, the excuse generally given, however condescendingly, for the success of this type of entertainment. [...] the musical [...] can reflect the contemporary scene and sometimes even manages to make a social comment on the world around it.“ (Jackson, *From „Showboat“ to „Evita“*, S. 10.)

„Musical-Musikstil“<sup>162</sup> bzw. „Populärmusik“<sup>163</sup> mit „Schlagern“<sup>164</sup> oder „fragwürdige[n] Ohrwürmer[n]“,<sup>165</sup> einer bestimmten Choreographie,<sup>166</sup> übertriebenem Pathos, eindimensionalen Charakteren, einem technischen, überlauten Spektakel<sup>167</sup> und einer Dramaturgie aus gesprochenen Dialogen und fest abgegrenzten Nummern verknüpft.<sup>168</sup>

Dieses Bild eines typischen Musicals verdeutlichen besonders die als Quellen dienenden Aussagen von Produktionsbeteiligten und Programmhefte. Zum Beispiel distanziert sich Regisseur Ralph Reichel, der in der Spielzeit 2011/2012 Galt MacDermots *Hair* am Mecklenburgischen Staatstheater inszenierte, in einem Artikel der *Schweriner Volkszeitung* von minderwertigen „Mainstream-Musicals“:

„Schluckimpfungs-Prinzip‘ nennt Regisseur Ralph Reichel das. Gut verpackt in ein eingängiges Musical werde dem Zuschauer sozusagen eine bittere Pille verabreicht. ‚Das Süße transportiert die Irritation‘, sagt Reichel [...]. Darin unterscheide sich ‚Hair‘ im Allgemeinen und die Schweriner Version im Besonderen von den wohlfeilen Mainstream-Musicals wie ‚Tarzan‘ oder ‚Starlight Express‘, so Reichel. Die sind nur bunt und fröhlich. Ohne Gruben.“<sup>169</sup>

---

<sup>162</sup> So ist in einem TV-Beitrag zu Hamburgs *Paramour* von der „üblichen Musicalmusik“ die Rede. (Sat.1 Norddeutschland GmbH [Hrsg.], TV-Beitrag „Cirque du Soleil – Paramour“ in Hamburg: Wir waren bei den Proben“, ausgestrahlt in: *Sat1 Regional* [Sat.1], 4.4.2019, <https://www.sat1regional.de/cirque-du-soleil-paramour-in-hamburg-wir-waren-bei-den-proben/> [14.6.2019], ab 00:30.) Auch im Programm der Wiener Erstinszenierung von *Frühlings Erwachen* heißt es: „Dieses Musical ist ungewöhnlich [...]. Dementsprechend ist auch der Musikstil nicht musicaltypisch im herkömmlichen Sinn – die Mischung aus exzellenten Rock-, Pop- und Folkrock-Songs fügt sich hervorragend in die Handlung ein [...].“ (Programm zu *Frühlings Erwachen* [OT: *Spring Awakening*; Musik: Duncan Sheik; Lyrics/Buch: Steven Sater], Ronacher [Wien], März bis Mai 2009, hrsg. von der Vereinigten Bühnen Wien GmbH, S. [4].)

<sup>163</sup> Kenrick (2012) definiert das Musical als „stage, television, or film production utilizing popular style songs to either tell a story or to showcase the talents of writers and/or performers, with dialogue optional“. (Kenrick, *Musical Theatre*, S. 14.)

<sup>164</sup> Vgl. Jiří Suchý, „Bemühen um einen Weg. Musical am Theater Semafor in Prag“, in: *Musik und Gesellschaft*, 35/9 (1985), S. 466–469. (Als Merkmale des amerikanischen Musicals bis 1985 nennt Suchý, der über die Eigenproduktionen am Theater Semafor in Prag berichtet, Jazz, den spezifischen Gesang, den thematischen Facettenreichtum – jedoch seien „die meisten Musicals“ Komödien [S. 467] – und die „nicht-professionelle Schauspielkunst“ [S. 466]. Für den Erfolg benötige das Musical stets gewisse Hits – ein „Musical ohne Schlager“ sei ein „Kartoffelgericht“, „dem man das Beefsteak beizulegen vergaß“ [S. 467].)

<sup>165</sup> Programm zu *Attentäter* (Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: John Weidman), Theater Heilbronn, 1993, S. 30.

<sup>166</sup> Zur Hildesheimer Inszenierung von *Into the Woods* im Jahr 2018 ist daher im Programmheft der ironische Kommentar zu lesen: „Musical, das: populäre Form des Musiktheaters, die Gesang, Tanz, Schauspiel und Musik in einem durchgängigen Handlungsrahmen verbindet. Oft verwendetes Tanzstilmittel: Jazzhands.“<sup>166</sup> (Programm zu *Ab in den Wald* [OT: *Into the Woods*; Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: James Lapine], Stadttheater Hildesheim, Spielzeit 2017/2018, hrsg. vom Theater für Niedersachsen, Ausgabe von Mai 2018, S. 10.)

<sup>167</sup> Vgl. Körner, *Der einzig wahre Opernführer*, S. 213 und 268f. (Körner gibt an.: „Der Autor des ‚Einzig wahren Opernführers‘ kann kommerzielle Musicalaufführungen in Palästen mit mehr als tausend Plätzen leider nur mit Ohrenstöpseln besuchen. Er hat es versäumt, seine Trommelfelle von frühester Kindheit an durch laute Musik aus dem Walkman zu trainieren“ [S. 213].) Laut des *Handbuchs der populären Musik* (1997) sei das Musical eine „Gattung des musikalischen Unterhaltungstheaters in Form eines zumeist üppig ausgestatteten Bühnenstücks mit gesprochenen Dialogen, Gesang und Tanz“. (Wicke und Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik*, S. 339.)

<sup>168</sup> So schreibt etwa Renner in den 1960er Jahren: „Sie [die Musicalmusik] umfaßt – außer Ouvertüre, Zwischenspielen, Tänzen etc. – leichte Songs, Ensembles und Chöre, die in gesprochene Dialoge eingestreut sind und von Schauspielern gesungen werden.“ (Renner, *Oper – Operette – Musical*, S. 576.) Und auch in Herders *Handbuch des Musiktheaters* (1992) ist angegeben: „Dieses Musical, kräftig und teilweise originell in der Kunstform, wird in langer Entwicklung aus vielfältigen Einflüssen zum ‚Gesamtkunstwerk‘ des 20. Jahrhunderts, in dem die Musik nicht mehr dominiert [...].“ (Christian Scholz [Red.], *Handbuch des Musiktheaters*. *Oper – Operette – Musical – Ballett*, Freiburg i. B. 1992, Bd. 1, S. 19.)

<sup>169</sup> Philipp Schroeder, „Neu frasierter Musical-Klassiker“, in: *Schweriner Volkszeitung*, 9.2.2012 [bereitetgestellt vom Theater Schwerin; ohne Seitenangabe].

Somit benennt er das Klischee eines trivialen, sentimentalen Plots, genauso wie Udo Lindenberg, der im Beiheft zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017) Elton Johns *Billy Elliot* rühmt, da es „nicht nur Musical-Trallala mit Veilchenblau“<sup>170</sup> biete. Dieses ist wiederum oftmals mit der Vorstellung von schablonenhaften Figuren ohne vielschichtige Wesenszüge verknüpft. Im Booklet der Broadway Cast Recording von Tom Kitts *Next to Normal* (2009) grenzt Regisseur Michael Greif das Bühnenwerk von „typischen Musicals“ ab: „To me, *Next to Normal* is like an independent film. I love the honesty of its characters and the riskiness of its concerns.“<sup>171</sup> Beinahe der gleiche Wortlaut ist im Programm der *Dear Evan Hansen*-Broadway-Produktion von 2017 zu lesen: „[Komponist und Texter Justin Paul:] The characters he [Bauchautor Steven Levenson] wrote didn't feel like typical characters in a musical; they felt more real, like characters in an indie film.“<sup>172</sup> Ein weiteres Vorurteil über das Musical, die inhaltsleere, aber mit üppiger Ausstattung und komplexer Technik brillierende Darbietung, bestätigt Akteur Sean Kearns mit einer Abgrenzung von Stings *The Last Ship*: „I think [...] this is a non-musical-musical. [...] So it's not big showy razzle-dazzle. It's a very gritty play.“<sup>173</sup> Und auf den Vorbehalt eines „klassischen“ musikalischen Stils des Musicals mit bestimmter Orchestration deutet eine Aussage des Regisseurs Rainer Vierlinger zur Grazer *Tell Me on Sunday*-Inszenierung von 2016: „Wir versuchen, nicht allzu sehr beim Musicalhaften zu sein [...]. Wir wollten bewusst weg vom verstärkten Musicalsound eher hin zum szenischen Liederabend.“<sup>174</sup> Vergleichbar ist etwa die Beschreibung von Shaimans *Catch Me if You Can* bei den Burgfestspielen in Jagsthausen 2017 in der SWR-Sendung „Kunscht“: „Die Musik ist dann am besten, wenn sie die typischen Musicalpfade durchbricht und auf Swingsound setzt.“<sup>175</sup>

Dramaturgische Vorbehalte zeigen sich vor allem in Programmheften aus dem deutschsprachigen Raum. So teilt Stage Entertainment Musicals mit durchkomponierten Szenen wie *Das Phantom der Oper* (Hamburg, 2013–2015), *Liebe stirbt nie* (Hamburg,

---

<sup>170</sup> Großes Programm zu *Hinterm Horizont* (Musik/Lyrics: Udo Lindenberg; Buch: Lindenberg, Thomas Brussig, Ulrich Waller), Stage Operettenhaus (Hamburg), Spielzeit 2016/2017, hrsg. von Stage Entertainment, Ausgabe von Februar 2017, S. [32].

<sup>171</sup> Tom Kitt, Doppel-CD *Next to Normal. Original Broadway Cast Recording*, Sh-K-Boom Records 2009, Booklet, S. [4].

<sup>172</sup> Programm zu *Dear Evan Hansen* (Musik/Lyrics: Benj Pasek, Justin Paul; Buch: Steven Levenson), The Music Box (Broadway), Spielzeit ab 2016, hrsg. von Max Merchandising, LLC, Ausgabe von August 2017, S. [2]. Auch beschreibt Autor Benj Pasek: „*Rent* was a very influential show for all of uS. Michael [Michael Greif] has always pushed the boundaries of what musicals can be, and he has so much experience with intimate shows about subject matter you don't necessarily think musical theater will cover.“ (S. [6].)

<sup>173</sup> The Last Ship Musical UK and Eire (Hrsg.), Facebook-Beitrag vom 2.3.2018 um 16:02 Uhr, <https://de-de.facebook.com/LastShipOnStage/videos/231085894104035/29.4.2019>, 02:56–03:08.

<sup>174</sup> Österreichischer Rundfunk (Hrsg.), „Eine Frau, ein Musical: ‚Tell Me on a Sunday‘“, <http://steiermark.orf.at/tv/stories/2767475> (29.4.2019).

<sup>175</sup> Südwestrundfunk (Hrsg.), Video „Der Kinohit ‚Catch Me if You Can‘ als Musical – Kunscht!“, auf: *YouTube*, 2.6.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=ZXMJRds5wfA> (10.12.2018), 01:01–01:04.

2015/2016) und *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 2017/2018), genauso wie Musicals, die eher eine Nummernstruktur aufweisen, wie *Das Wunder von Bern* (Hamburg, 2014–2017), *Aladdin* (Hamburg, 2015–2019), *Kinky Boots* (Hamburg, 2017/2018) oder *Mary Poppins* (Stuttgart, 2016–2018) mit sogenannten „Songlisten“ ein.<sup>176</sup> Auch zur St. Galler Urproduktion von *Der Graf von Monte Christo* (2008–2010) ist im Programm eine „Songliste“<sup>177</sup> zu finden, obwohl wenige Seiten zuvor von einem „überwiegend durchkomponierten Stück“<sup>178</sup> die Rede ist,<sup>179</sup> und die Oper Kiel gliedert Lloyd Webbers durchkomponierte *Evita* in der Spielzeit 2016/2017 bzw. in der Wiederaufnahme 2019 ausschließlich in Nummern.<sup>180</sup>

Eine gegenteilige Methode wäre die je nach Musical changierende Einteilung in „Szenen“<sup>181</sup> und/oder „Nummern“, zu finden in Wiener Programmen (zum Beispiel zu *Elisabeth* [Revival, 2012–2014] und *Don Camillo und Peppone* [2017]), Londoner Heften (zum Beispiel zu *Ghost* [2011/2012], *School of Rock* [ab 2016] sowie den Revivals von *Sunset Boulevard* [2016] und *The King and I* [2018]), Broadway-Playbills (zum Beispiel zu *An American in Paris* [2015/2016]) oder Tour-Bildbänden (zum Beispiel zu der internationalen Tour von *Miss Saigon* [2017/2018]).<sup>182</sup> Doch auch zu West End-Produktionen existieren

---

<sup>176</sup> Großes Programm zu *Das Phantom der Oper* [OT: *The Phantom of the Opera*; Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Charles Hart, Richard Stilgoe; Buch: Lloyd Webber, Stilgoe), Stage Theater Neue Flora Hamburg, 2013–2015, hrsg. von der Stage Theater Neue Flora Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment), Ausgabe von Dezember 2013, S. [42]f. („Songs“); großes Programm zu *Liebe stirbt nie* (OT: *Love Never Dies*; Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Lloyd Webber, Slater, Ben Elton, Frederick Forsyth), Stage Operettenhaus Hamburg, Spielzeit 2015/2016, hrsg. von der Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus mbH (Stage Entertainment), Ausgabe von Oktober 2015, S. [24]; großes Programm zu *Der Glöckner von Notre Dame* (Musik: Alan Menken; Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: James Lapine), Stage Theater des Westens (Berlin), Spielzeit 2017/2018, hrsg. von der TDW Produktions GmbH (Stage Entertainment), Ausgabe von April 2017, S. [28]; großes Programm zu *Das Wunder von Bern* (Musik: Martin Lingau; Lyrics: Frank Ramond; Buch: Gil Mehmert), Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 2014–2017, hrsg. von der Theater an der Elbe Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment), Ausgabe von November 2014, S. [18]; kleines Programm zu *Aladdin* (Musik: Alan Menken; Lyrics: Howard Ashman, Tim Rice, Chad Beguelin; Buch: Beguelin), Stage Theater Neue Flora Hamburg, 2015–2019, hrsg. von der Theater Neue Flora Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment), Ausgabe von Dezember 2015, S. [27]; Programme zu *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Cindy Lauper; Buch: Harvey Fierstein), Stage Operettenhaus (Hamburg), 2017/2018, hrsg. von der Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus GmbH (Stage Entertainment), Ausgaben von Dezember 2017, kleines Heft, S. 23 und großes Heft, S. [19]; großes Programm zu *Mary Poppins* (Musik: Richard M. Sherman, Robert B. Sherman, George Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Anthony Drewe; Buch: Julian Fellowes), Stage Apollo Theater (Stuttgart), 2016–2018, hrsg. von der Apollo Theater Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment), Ausgabe von Oktober 2017, S. [2]f.

<sup>177</sup> Programm zu *Der Graf von Monte Christo* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics/Buch: Jack Murphy), Theater St. Gallen, Spielzeit 2008/2009/2010, S. 20.

<sup>178</sup> Ebd., S. 13.

<sup>179</sup> Vgl. auch das Programm zu *West Side Story* (St. Gallen, 2015–2017), S. 10.

<sup>180</sup> Vgl. das Programm zu *Evita* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Tim Rice), Oper Kiel, Wiederaufnahme der Spielzeit 2016/2017, hrsg. vom Theater Kiel, Ausgabe von Mai 2019, S. 6.

<sup>181</sup> So gliedert die Staatsoperette Dresden *Aspects of Love* nachvollziehbar in Szenen: Vgl. das Programm zu *Aspects of Love* (Musik/Buch: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Don Black, Charles Hart), Staatsoperette Dresden, Spielzeit 1996/97, S. 18f. Eine ähnliche Einteilung erhält die *Elisabeth-Tournee* von 2015: Vgl. das Programm zu *Elisabeth* (Musik: Sylvester Levay; Text: Michael Kunze), Colosseum Theater Essen, Februar bis März 2015, hrsg. von der Semmel Concerts Veranstaltungsservice GmbH, Ausgabe von Februar 2015, S. [16]f.

<sup>182</sup> Programm zu *Elisabeth* (Musik: Levay; Text: Kunze), Raimund Theater (Wien), 2012–2014, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH, 2. Auflage von September 2013, S. [6]f.; Programm zu *Don Camillo & Peppone*

gegenteilige Beispiele: So wird das Revival von Lloyd Webbers *The Woman in White* im Charing Cross Theatre 2017/2018 in Nummern eingeteilt, obwohl das Stück in Szenenkomplexen durchkomponiert ist.<sup>183</sup>

Doch betrachtet man das knapp hundertjährige Repertoire des Musicals, steht man – entgegen genannter Stereotype – vor einer Fülle an unterschiedlichen Betitelungen und gegensätzlichen ökonomischen sowie künstlerischen Ausprägungen, auch innerhalb des Schaffens eines Komponisten.<sup>184</sup> Treffend heißt es daher auf der Broadway Cast Recording von Wayne und Karey Kirkpatrick's *Something Rotten!* aus dem Jahr 2015 in Bezug auf Musicalsujets, -ausstattungen und -dramaturgien:

„NOSTRADAMUS:  
Some make you happy, some make you sad.  
Some are quite big, some quite small.  
Some are too long, some are just plays with song.  
Some musicals have no talking at all.“<sup>185</sup>

Somit führen jene Klischees in Quellen und Forschungsarbeiten zu Verwirrungen, etwa zu der Frage, warum Bartosch 1981 Loewes *My Fair Lady* als „ein typisches Musical“<sup>186</sup> beschreibt. Doch seit Ende der 1960er Jahre finden sich auch zahlreiche bestätigende Aussagen zum Facettenreichtum des Musicals. Im Jahr 1969 konstatiert Gatzke: „Zwei Charakteristika des modernen Musicals erschweren den Versuch, genauer festzulegen, was ein Musical ist, nämlich seine Aufgeschlossenheit für Experimente und seine Variationsbreite.“<sup>187</sup> Ebenso allgemein spricht Jackson 1979 von einer „most eclectic stagecraft“<sup>188</sup> und Baumann bezeichnet im selben

---

(Musik: Dario Farino; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Ronacher (Wien), Januar bis Juni 2017, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH, Ausgabe von April 2017, S. 8f.; Programm zu *Ghost* (Musik: Dave Stewart, Glen Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Bruce Joel Rubin; Buch: Rubin), Piccadilly Theatre (London), 2011/ 2012, hrsg. von der Ambassador Theatre Group, Ausgabe von September 2012, S. [21]; Programm zu *School of Rock* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Julian Fellowes), New London Theatre, Spielzeit ab 2016, hrsg. von The Really Useful Theatres Group, Ausgabe von November 2016, S. [26]; Programm zu *Sunset Boulevard* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Don Black, Christopher Hampton), London Coliseum, April bis Mai 2016, hrsg. von der English National Opera, Ausgabe von April 2016, S. 7 (*Sunset Boulevard* wird in 24 (Akt 1) und 18 (Akt 2) „Nummern“ eingeteilt); Programm zu *The King and I* (Musik: Richard Rodgers; Lyrics/Buch: Oscar Hammerstein II), London Palladium, Juli bis September 2018, Ausgabe von August 2018, S. [11]; Playbill zu *An American in Paris* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Craig Lucas), Palace Theatre (New York), 2015/2016, Ausgabe von Oktober 2015, hrsg. von Playbill Inc., S. 23; kleines Programm zu *Miss Saigon* (Internationale Tour, 2017/2018), S. [15].

<sup>183</sup> Vgl. das Programm zu *The Woman in White* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: David Zippel; Buch: Charlotte Jones), Charing Cross Theatre (London), 2017/2018, hrsg. von Sonia Friedman Productions Ltd. und The Really Useful Theatre Group, Ausgabe von Januar 2018, S. [2].

<sup>184</sup> So formulieren John Snelson und Andrew Lamb etwa zu Sondheim: „His shows have ranged from the book musical *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962, film 1966), through the quasi-operatic *Sweeney Todd* (1979) to revue in *Assassins* (1991).“ (Snelson und Lamb, Art. „Musical“, in: *NGroveD*<sup>2</sup>, S. 462.)

<sup>185</sup> Wayne und Karey Kirkpatrick, CD *Something Rotten! A Very New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2015, Track 5 „A Musical“, 02:15–02:31.

<sup>186</sup> Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, S. 12.

<sup>187</sup> Gatzke, *Das amerikanische Musical*, S. 2.

<sup>188</sup> Jackson, *From „Showboat“ to „Evita“*, S. 10. („The appeal of the stage musical to a wide cross-section of the public owes not a little to the fact that this is the most eclectic form of stagecraft, adapting to its own needs popular literature and the classics, classical music and rock, jazz and the perennial operetta form, the history of the past and the world of the future. [...] Whatever it is, let's make a musical out of it!“)

Jahr eine „schwer zu kategorisierende Theaterform“.<sup>189</sup> Innerhalb dieser „Variationsbreite“ nennt Bartosch (1981) ein einziges konstantes Element: „Grenzenlos ist die Bandbreite des Musicals, außerordentlich die Vielfalt dessen, was sich in dieser Kunstform vereinigen läßt. Sie nimmt in sich auf, was aufgenommen werden will – wenn es nur Musik hat.“<sup>190</sup> Zu dieser Offenheit des Musicals ergänzt Weck (1986) den Einfluss zeitgenössischer Tendenzen:

„Musical ist ein sich stets änderndes Genre, das für die jeweiligen Trends der Zeit aufgeschlossen ist, das durch die perfekte Harmonie von Text, Musik und Darstellung, durch die Synthese der zahlreichen zur Verfügung stehenden Stilmittel zu einem Ganzen verschmolzen wird. Es ist deshalb der Versuch, eine endgültige Definition für Musical zu finden, gar nicht möglich und wohl auch nicht anzustreben. [...] Musical ist in keine Schablone geklemmt, es ist für jede Idee offen.“<sup>191</sup>

Innerhalb dieses Facettenreichtums besitzen Musicals unterschiedliche künstlerische Schwerpunkte: So eröffnete Peter Kertz den Roundtable der Sektion Musical auf dem Internationalen Symposium „Ausbildung für Musiktheater-Berufe“ im Jahr 1986 wie folgt:

„Ich darf am Anfang zum Thema Musical ins Gedächtnis rufen, daß die Definition des Begriffes Musical ebenso schwierig ist wie die Definition des Begriffes Operette. Wenn ich hier Titel nenne wie ‚Jesus Christ Superstar‘, ‚Gigi‘, ‚Anatevka‘ oder ‚Man of La Mancha‘, dann sieht man die verschiedenen Stilarten, die das Musical beinhaltet. Das heißt einmal, als Schwerpunkt steht entweder der Tanz, die Sprache oder der Gesang im Vordergrund.“<sup>192</sup>

Eine vergleichbare Aussage mit den Kategorien „Tanz“, „Gesang“ und „Sprache“ findet sich zur Wiener *Cats*-Produktion ab 1983, wenn Peter Weck, damaliger Direktor des Theaters an der Wien, in einem Beiwort im Programmheft feststellt:

„In keine feste Form gepreßt, ist das Musical auch heute nach wie vor für jede Entwicklung aufgeschlossen. *Cats* ist ohne Zweifel als Prototyp des zeitgenössischen Musicals anzusehen. Es vereint in gleichem Maße Tanz, Gesang und Spiel und stellt extreme Anforderungen an die Mitwirkenden. Natürlich verlangt nicht jedes Musical einen so hohen Grad an Perfektion. Mal liegt der Schwerpunkt auf Tanz, dann wieder auf Gesang, beim nächsten auf der Sprache. Voraussetzung für jeden Künstler, der in der Musicalbranche Fuß fassen will, ist heute eine universelle Ausbildung.“<sup>193</sup>

Daher empfahl Regisseur Hartmut H. Forche den deutschen Stadttheatern auf dem 2. *Deutschen Musical-Kongress* des Jahres 2000 statt der Aufführung eines beliebigen – voreingenommen als schablonenförmig erachteten – „Musicals“ eine individuelle Auswahl:

„[...] es gibt nicht das Musical, sondern es gibt eine riesige Bandbreite verschiedener Stile. Am Dreispartenhaus muss man sich dann nur für das richtige Angebot entscheiden: welches Musical ist für die Konditionen an meinem Theater richtig, weil ich es adäquat besetzen kann, weil ich die geeigneten Darsteller im Schauspiel, in der Oper oder im Ballett habe.“<sup>194</sup>

Neben diesen Schwerpunkten benennt Müller (2008) eine weniger oder stark ausgeprägte Form der Narration:

---

<sup>189</sup> Baumann, „Zur Situation des Musicals in Deutschland“, S. 445. („Das Spartendenken verschwindet, Tänzer singen und spielen, Schauspieler tanzen. Moderne Musik, Komik, gesunde Sentimentalität, unvermutete Ernsthaftigkeit, Anliegen in Showverpackung, artistisches Theater – alles ist in einem Musical möglich“ [S. 444].)

<sup>190</sup> Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, S. 91.

<sup>191</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 6f.

<sup>192</sup> Strasser-Vill und Weiss (Hrsg.), *Musiktheater-Ausbildung*, S. 103.

<sup>193</sup> Programm zu *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn), Theater an der Wien, 1983–1990, hrsg. von der Theater an der Wien Betriebs GmbH, S. [31].

<sup>194</sup> Gauert (Hrsg.), *Perspektiven des Musicals*, S. 60f.

„Man versteht derzeit darunter [unter ‚Musical‘] heute üblicherweise ein Bühnenwerk, das – mal mehr, mal weniger – Elemente des handlungsorientierten Sprechtheaters, der populären Musik sowie des Tanzes der unterschiedlichsten Form zusammenfügt [...].“<sup>195</sup>

Das „typische“ Musical, dessen Vorstellung sich aus oben genannten, negativ konnotierten Vorbehalten zusammensetzt, ist demnach nicht existent. Daher plädiert der Textautor Michael Kunze im Programm zu Lloyd Webbers *Aspects of Love* (Staatsoperette Dresden, Spielzeit 1996/97) für eine differenzierte Sichtweise:

„Auf einmal reden alle über ‚Musicals‘. Begeistert oder neugierig, skeptisch und verächtlich. Musicals, hören wir, sind das Entertainment der 90er Jahre. Musicals, schreibt man, sind ‚geklontes Kommerztheater‘. Musicals sind faszinierend, sind seicht, sind perfekte Unterhaltung, sind banale Effekthascherei. Alles verkehrt, alles wahr. Pauschal von ‚Musicals‘ zu sprechen, macht so wenig Sinn, wie Allgemeinplätze über ‚Künstler‘, ‚Journalisten‘ oder ‚Radfahrer‘ zu verbreiten. Es gibt nämlich solche und solche. Ich gebe zu, daß ich selbst einmal zu denen gehört habe, die von ‚Musicals‘ nicht viel hielten. Denn ich dachte, alle ‚Musicals‘ sind Broadway-Operetten mit alberner Handlung, idiotischen Tänzen und Swingmusik.“<sup>196</sup>

Ähnlich zu Kunze formuliert Hischak (2008) spezifisch zum amerikanischen Musical: „The musical in America is as diverse as the country itself. What is the typical American musical? That is as impossible to pinpoint as to say who or what is the typical American.“<sup>197</sup> Entsprechend bezeichnen Everett und Laird beispielsweise Glen Hansards und Markéta Irglovás *Once* sowie Cindy Laupers *Kinky Boots* im *Historical Dictionary of the Broadway Musical* (2016) als „substantially different approaches to the genre“.<sup>198</sup> Und Siedhoff (2007) begründet das breite Spektrum des Broadway-Musicals seit den 1920er Jahren, von der „brillant geschmierten Nostalgie“ bis zur „schrägen Komödie“, vom „härtesten Rock“ bis zur „gediegenen Partitur“,<sup>199</sup> mit den mannigfaltigen Einflüssen, u. a. der Operette, des (American) Vaudeville, der Burlesque, der Extravaganza und der Minstrel Show.<sup>200</sup> Auf diese Vielfalt verweist bereits Renner im Jahr 1969 in Bezug auf das allgemeine Genre „Musical“:

„Doch die Ahnenreihe umfaßt überdies noch so ungefähr alle Spielarten des Theaters und Musiktheaters. Genau gesehen ist das Musical ein von Fall zu Fall anderes Mixtum compositum aus disparaten Elementen von: Schauspiel, Parodie, Singspiel, Operette, opera buffa, Vaudeville, Burleske, Posse, Revue, Pantomime, Melodram, Ballett, Zirkus und noch einigem mehr. [...] Tabus formaler, stilistischer, ästhetischer Art gibt es nicht.“<sup>201</sup>

Zusammengefasst existiert neben dem – meist abwertenden – Klischee eines typischen Musicals, das insbesondere in der künstlerischen und journalistischen Praxis kursiert, vor allem in der Forschungsliteratur das Bewusstsein für den Facettenreichtum des Genres, das als Konstante Musik enthält, unterschiedliche Schwerpunkte innerhalb seiner Parameter –

---

<sup>195</sup> Müller, „Tendenzen der Gattung ‚Musical‘“, S. 40.

<sup>196</sup> Programm zu *Aspects of Love* (Dresden, 1996/97), S. 18.

<sup>197</sup> Hischak, *The Oxford Companion to the American Musical*, S. XII. In seiner *American Musical Theatre Song Encyclopedia* hingegen benennt er einen spezifischen „Broadway-style“ bezüglich der Nummer „Everybody’s Got the Right (to Be Happy)“ aus Sondheims *Assassin*. Vgl. Thomas S. Hischak, *The American Musical Theatre Song Encyclopedia*, Westport und London 1995, S. 84.

<sup>198</sup> Everett und Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, S. XI.

<sup>199</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 21.

<sup>200</sup> Ebd., S. 11.

<sup>201</sup> Renner, *Oper – Operette – Musical*, S. 575.

inklusive der Narration – setzt und genealogisch diverse Einflüsse besitzt. Die konkreten Tendenzen im Rahmen dieses benannten Spektrums festzustellen, ist das Ziel der vorliegenden Untersuchung.

### 1.3.2 Konzeption der Arbeit

Es stellt sich im Kern die Frage, welche übergeordneten künstlerischen Charakteristika das in seinem Repertoire überaus vielfältige Musical als Gattung prägen. Um diese zu beantworten, muss zunächst abgesteckt werden, welche Bühnenwerke dem Untersuchungsfeld zugerechnet werden können bzw. welche Stücke unter den Dachbegriff „Musical“ fallen. Zeitlich umfasst die vorliegende Arbeit ein knapp einhundertjähriges Repertoire seit Kerns *Show Boat*, das in der Regel aufgrund der Integration der künstlerischen Bestandteile als Entwicklungsbeginn zu einem „neuen Musical“ angesehen wird.<sup>202</sup> Frühere Zeiträume erscheinen ausreichend durch Forschungsarbeiten abgedeckt – als Startpunkt dient oftmals *The Black Crook* von 1866,<sup>203</sup> andere Beiträge beginnen etwa bei der „ersten musical comedy“ *The Beggar’s Opera* (1728)<sup>204</sup> oder sogar der Antike.<sup>205</sup>

In Bezug auf den behandelten Gegenstand sind zunächst jene von Künstlern oder Produzenten mit entsprechenden Titeln versehene Musiktheaterformen zu benennen. Begrifflich umfasst dies „Musical“, „Musical Adventure“,<sup>206</sup> „Musical Comedy“,<sup>207</sup> „Musical Fable“,<sup>208</sup> „Musical Faerytale“,<sup>209</sup> „Musical Play“,<sup>210</sup> „Musical Thriller“<sup>211</sup> und „Musical Vaudeville“.<sup>212</sup> Aber auch

---

<sup>202</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 9–29. Auch Jackson bestimmt *Show Boat* als Beginn einer Metamorphose von „sheer entertainment“ zu „a sense of artistry and a conscience“. (Jackson, *From „Showboat“ to „Evita“*, S. 11.) Schmidt-Joos gibt an: „‘Show Boat‘ ist im modernen Sinn das erste wirkliche Musical. Buch, Text, Musik und Handlung bilden eine Einheit, die psychologische Motivierung ist glaubhaft, die Charaktere überzeugend.“ (Schmidt-Joos, *Das Musical*, S. 159.)

<sup>203</sup> Vgl. Everett und Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, S. XI; Harris, *Broadway Theatre*, S. 7; Hirschak, *The Oxford Companion to the American Musical*, S. XI; ders., *Stage It with Music*, S. 283.

<sup>204</sup> Vgl. Gordon und Jubin (Hrsg.), *Oxford Handbook of the British Musical*, S. 12.

<sup>205</sup> Vgl. Kenrick, *Musical Theatre*, S. 13 und 18–34.

<sup>206</sup> Vgl. Frank Wildhorn, CD *The Scarlet Pimpernel. The New Musical Adventure. Original Broadway Cast Recording*, Atlantic Recording Corporation 1998.

<sup>207</sup> Vgl. Bloom, *Broadway*, S. 300 (bzgl. *Oklahoma!*); Jerry Herman, CD *Hello, Dolly! The New Musical Comedy. The Original Broadway Cast Recording* (1964), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012; Frank Loesser, CD *How to Succeed in Business Without Really Trying. Musical Comedy* (Broadway-Revival), Decca Broadway 2011; Stephen Sondheim, CD *Company. A Musical Comedy. Original Broadway Cast Recording* (1970), in: *Broadway in a Box*.

<sup>208</sup> Vgl. Jule Styne, CD *Gypsy. A Musical Fable. The Original Broadway Cast* (1959), in: ebd.

<sup>209</sup> Vgl. Michael Webborn und Daniel Finn, CD *The Clockmaker’s Daughter. An Original Musical Faerytale. Studio Cast Recording*, Auburn Jam Records 2019.

<sup>210</sup> Vgl. Richard Rodgers, CD *Carousel. Featuring Members of the Original New York Production. Digitally Restored* (Broadway, 1945), MCA Records 1990.

<sup>211</sup> Vgl. Sondheim, CD *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street. A Musical Thriller. Original Broadway Cast Recording. Highlights* (1979), in: *Broadway in a Box*.

<sup>212</sup> Vgl. John Kander, CD *Chicago. A Musical Vaudeville. Original Broadway Cast Recording* (1975), in: *Broadway in a Box*. Natürlich sind sämtliche Adjektiv-Kombinationen inbegriffen. Vgl. Lin-Manuel Miranda, Doppel-CD *Hamilton. An American Musical. Original Broadway Cast Recording*, Atlantic Records 2015; Duncan Sheik, CD *Frühlings Erwachen. Das Rock-Musical. Cast Album. Live* (Wien), HitSquad Records 2009;

Stücke, die vom Kreativteam einen anderen Untertitel erhalten haben, gelten als Musicals. Vor allem die Termini „(Pop-/Rock-)Oper“,<sup>213</sup> „(Pop-)Oratorium“<sup>214</sup> und „Songzyklus“ fallen unter den Dachbegriff „Musical“.<sup>215</sup> Lloyd Webbers *Evita* wird zum Beispiel auf dem 1976 veröffentlichten Konzeptalbum ursprünglich „Opera“ genannt<sup>216</sup> und in Forschungsliteratur<sup>217</sup> sowie zu Werbezwecken als „Rock-Oper“ bezeichnet.<sup>218</sup> Heutzutage kursiert das Stück jedoch – u. a. bedingt durch Lloyd Webbers internationalen Erfolg, die Produktionshistorie und die Behandlung in den Medien – vor allem als „Musical“.<sup>219</sup> Im Vorspann der Spielfilmversion von 1996 ist sogar von einem „Musical Play“ die Rede.<sup>220</sup> Dieser Konvention folgend, zählen mitunter alle Bühnenwerke Lloyd Webbers zur genannten Kategorie – das Schaffen bestimmter Komponisten wird somit insgesamt dem Musical zugeordnet. Die „one-woman show“<sup>221</sup> *Tell Me on a Sunday*, die Lloyd Webber zunächst „ein Konzert für das Theater“<sup>222</sup> nannte, erhält von Veranstaltern und Pressestimmen die Untertitel „Musical in einem Akt“,<sup>223</sup> „Ein Klassiker

---

Galt MacDermont, CD *Hair. The American Tribal Love-Rock Musical. The Original Broadway Cast Recording* (1968), in: *Broadway in a Box*; Martin Lingau, CD *Der Schuh des Manitu. Der Wilde Westen als wildes Musical. Die Originalversion des Musicals in Berlin*, Stage Entertainment Studios 2009.

<sup>213</sup> Degenhardt bezeichnet diese als „Beat- oder Rock-Musicals“, nennt *Jesus Christ Superstar* als Beispiel und konstatiert: „Sie gehören ins Konzert und nicht ins Theater.“ (Vgl. Bez, Degenhardt und Hofmann, *Musical*, S. 62f. und 66.) Auch *Starlight Express* wird von Körner als „Rockoper bzw. sehr laute Eisenbahn-Symphonie“ bezeichnet. (Körner, *Der einzig wahre Opernführer*, S. 268.) Vgl. auch Lamb, *150 Years of Popular Musical Theatre*, S. 332 (zu *Jesus Christ Superstar*), 338 (zu *La Révolution Française*) und 351 (zu *Rent*) sowie die von Dieter Walter benannte sowjetische „Rockoper“ *Junona und AuoS*. (Dieter Walter, „Fehlende Partnerschaft. Problemsicht auf Musicalentwicklung und -aufführung in der DDR“, in: *Musik und Gesellschaft* 35/9 [1985], S. 464.)

<sup>214</sup> Vgl. etwa zu *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*: Prece und Everett, „The Megamusical and Beyond“, in: *The Cambridge Companion to the Musical*, S. 253.

<sup>215</sup> In diesem Sinne untersucht Fischer nur Stücke, „die sich nicht selbst ausdrücklich ‚Oper‘ oder ‚Operette‘ nennen oder gängigerweise dazugerechnet werden (wie etwa die von Robert Stolz oder Ralph Benatzky)“. (Fischer, *Deutsche Musicals*, S. 12.) Das Lexikon für Musiktheater im Fernsehen fasst die Operette, das Musical und die Rock-Oper in einem Kapitel, beispielsweise gegenüber der Kategorie „Oper, klassisches Singspiel, szenisches Oratorium“ zusammen. (Achim Klünder und Christina Voigt, *Lexikon des Musiktheaters im Fernsehen. 1973–1987* [Bild- und Tonträger-Verzeichnisse, 19], München u. a. 1991, S. V und 97–148.)

<sup>216</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, LP *Evita. An Opera* (Konzeptalbum), MCA Records 1976.

<sup>217</sup> Vgl. Pflicht, *Musical-Führer*, S. 77.

<sup>218</sup> Vgl. das Programm zu *Evita* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Tim Rice), Theater des Westens, Spielzeit 1982/83, hrsg. von der Gemeinnützige Betriebs-GmbH Berlin, Ausgabe von September 1982, kopiertes Blatt Nr. 43 des Musicalarchivs Freiburg.

<sup>219</sup> Für dieses Phänomen gibt es unzählige Beispiele: So bewarb beispielsweise das Deutsche Theater München eine *Evita*-Produktion des Jahres 2017 mit „Der Musical-Welterfolg“. Andererseits spricht der Journalist Dominic Cavendish in einer Kritik über die Produktion des Phoenix Theatre London von einem „intrinsically emotionless musical“. (Deutsches Theater München Betriebs-GmbH [Hrsg.], „Evita – Der Musical-Welterfolg“, <https://www.deutsches-theater.de/evita/> [8.10.2018]; Dominic Cavendish, „Slick Production of an Intrinsically Emotionless Musical – Evita, Phoenix, Review“, in: *The Telegraph*, 3.8.2017, <http://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/slick-production-intrinsically-emotionless-musical-evita-phoenix/> [29.4.2019].)

<sup>220</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, DVD *Evita* (Musicalfilm, 1996), Hollywood Pictures Home Entertainment 1998.

<sup>221</sup> The Really Useful Group Ltd. (Hrsg.), „Tell Me on a Sunday“, <http://www.reallyuseful.com/shows/tell-me-on-a-sunday/> (5.6.2018).

<sup>222</sup> Programm zu *Song & Dance* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Don Black, Richard Maltby, Jr.), Deutsches Theater München, 1987, S. 1.

<sup>223</sup> Opernhaus Graz GmbH (Hrsg.), „Tell Me on a Sunday“, <https://www.oper-graz.com/production-details/tell-me-on-a-sunday> (4.9.2018).

der Musicals“,<sup>224</sup> aber auch „song cycle“,<sup>225</sup> „Liederzyklus“,<sup>226</sup> „one-woman song cycle“<sup>227</sup> oder „one-act song cycle“.<sup>228</sup> Andererseits wies *Aspects of Love* während des Sydmon-ton-Tryouts 1983 (mit Marti Webb und Sarah Brightman in den Hauptrollen) noch die Bezeichnung „Ein Kabarett von Andrew Lloyd Webber und Trevor Nunn“<sup>229</sup> auf; Produktionen des 21. Jahrhunderts, wie in Amsterdam 2012/2013, bewarb man jedoch stets mit dem Begriff „Musical“.<sup>230</sup> Vergleichbar mit *Evita* und *Tell Me on a Sunday* werden beispielsweise auch Claude-Michel Schönbergs *La Révolution Française*<sup>231</sup> und *Tommy* von The Who als „Rock Opera“,<sup>232</sup> Damon Intra-bartolos *Bare* als „Pop Opera“<sup>233</sup> sowie Jason Robert Browns *The Last Five Years* als „song cycle“,<sup>234</sup> gleichzeitig jedoch als „Musical“ bezeichnet. Dass Komponisten selbst mehrere Begriffe verwenden, zeigt eine Aussage von Sting zu seinem Musical *The Last Ship*: „Because I live in New York, I had this song cycle that I was writing, and I took it to a Broadway producer who I just happened to know and played him the songs and said: ‚Do you think this could be a musical?‘“<sup>235</sup> Diese terminologischen Überschneidungen begründet Wollman (2006) u. a. mit der Produktion von Konzeptalben.<sup>236</sup>

<sup>224</sup> Theater das Zimmer Ceglecki Ceglecki Holtappels GbR (Hrsg.), „Tell Me on a Sunday“, <http://www.theater-das-zimmer.de/stueck/tell-me-on-a-sunday/> (4.9.2018).

<sup>225</sup> Dominic Cavendish, „Tell Me on a Sunday, St James Theatre, London, Review“, in: *The Telegraph*, 10.1.2014, <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10563927/Tell-Me-on-a-Sunday-St-James-Theatre-London-review.html> (29.4.2019).

<sup>226</sup> Programm zu *Song & Dance* (München, 1987), S. 1.

<sup>227</sup> Juliet Wittman, „Review: Tell Me on a Sunday is a One-Girl, One-Note Show“, in: *Westword*, 5.2.2016, <http://www.westword.com/arts/museo-de-las-americanas-pachucos-y-sirenas-looks-back-at-1940s-chicano-counter-culture-9964757> (8.7.2018).

<sup>228</sup> Hollywood Fringe Festival (Hrsg.), „Tell Me on a Sunday“, <http://www.hollywoodfringe.org/projects/3432> (29.4.2019).

<sup>229</sup> Programm zu *Aspects of Love* (Musik/Buch: Lloyd Webber; Lyrics: Black, Hart), Stadt Theater Bern, Spielzeit 1999/2000, S. 38.

<sup>230</sup> Vgl. Stage Entertainment BV (Hrsg.), „Aspects of Love“, <https://www.stage-entertainment.com/productions/JPw1KW0BRo0Jo/> (29.4.2019).

<sup>231</sup> Vgl. das Programm zu *Les Misérables* (Musik: Claude-Michael Schönberg; Lyrics: Alain Boublil, Jean-Marc Natel; Buch: Schönberg, Boubil), DomplatzOpenAir (Magdeburg), Juni bis Juli 2013, hrsg. vom Theater Magdeburg, S. 17.

<sup>232</sup> Vgl. etwa Rick Sanders und David Dalton, „Townshend on ‚Tommy‘: Behind the Who’s Rock Opera“, in: *RollingStone*, 12.7.1969, <https://www.rollingstone.com/music/news/townshend-on-tommy-behind-the-whos-rock-opera-19690712>; Greenmark IT GmbH (Hrsg.), „Rockoper. The Who’s Tommy. Do You Think It’s Alright?“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=6851> (29.4.2019).

<sup>233</sup> Vgl. etwa StageAgent.com. (Hrsg.), „Bare: A Pop Opera“, <http://stageagent.com/shows/musical/1470/bare-a-pop-opera>; Olivia Clement, „Bare: A Pop Opera Film Adaptation in the Works“, in: *Playbill*, 2.1.2018, <http://www.playbill.com/article/bare-a-pop-opera-film-adaptation-now-in-the-works> (29.4.2019).

<sup>234</sup> *The Last Five Years* wird ebenso als „song cycle musical“ und „Kammermusical“ bezeichnet: Vgl. Mark Shenton, „Jason Robert Brown’s *The Last Five Years* Review at St James Theatre – ‚Poignant‘“, in: *The Stage*, 2.11.2016, <https://www.thestage.co.uk/reviews/2016/the-last-five-years-review-at-st-james-theatre-london/>; Kulturhaus Frankfurt – Die Katakomben e. V. (Hrsg.), „The Last Five Years“, <http://www.kulturhaus-frankfurt.de/spielplan/stueckedetail/the-last-five-years-7/0/details/stueck.html> (29.4.2019).

<sup>235</sup> Catherine Jones, „Sting Talks About *The Last Ship* Sailing in to Liverpool“, auf: *Sting.com*, 19.3.2018, <http://www.sting.com/news/title/sting-talks-about-the-last-ship-sailing-in-to-liverpool/> (29.4.2019).

<sup>236</sup> Vgl. Wollman, *The Theater Will Rock*, S. 3 und 76f.

Zu vermuten ist weiterhin, dass sogenannte „Pop-Oratorien“, wie Dieter Falks *Die 10 Gebote* – 2013 entstand aus diesem das „Musical“ *Moses* – und *Luther*, vor allem durch die Entwicklung von Lloyd Webbers „Biblical cantata“<sup>237</sup> *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* dem Musicalrepertoire zugerechnet werden.<sup>238</sup> Falk schreibt selbst über die Entstehung von *Die 10 Gebote*, „Das Thema des Musicals / Pop-Oratoriums war noch offen“, und verwendet damit die Begriffe synonym.<sup>239</sup> Entsprechend ist zu beobachten, dass deutsche Bibliotheken solche „Pop-Oratorien“ unter Signaturen zugehörig zum „Musical“ einordnen oder dass Radiosender diese Kompositionen als „Musical“ klassifizieren.<sup>240</sup> An dieser Stelle ist jedoch anzumerken, dass einige Stimmen, darunter die des Musicaldarstellers Frank Winkels, das Pop-Oratorium strikt vom Musical trennen:

„Ich würde es [das Pop-Oratorium *Luther*] auch wirklich ein bisschen vom Musical wegrücken, es ist wirklich ein [...] ‚gestagedes‘ Konzert. [...] Wir haben gar kein Bühnenbild, wir haben ein paar Stühle, die wir verrücken, wir haben ein paar Requisiten [...].“<sup>241</sup>

Dieses Phänomen der unterschiedlichen Betitelung führt oftmals zu Verwirrungen, beispielsweise der Frage, wieso Lloyd Webbers *Song & Dance* nach dem Programm des Deutschen Theaters München von 1987 „kein Musical im ursprünglichen Sinn“ sei,<sup>242</sup> auch zur *Elisabeth*-Tournee von 2015 heißt es ohne Erläuterung im entsprechenden Beiheft: „Michael Kunze wollte kein herkömmliches Musical schaffen [...]“.<sup>243</sup>

Doch auch die Kanonbildung trägt entscheidend dazu bei, welche Bühnenwerke als Musical gelten.<sup>244</sup> Als „Klassiker“ werden besonders häufig Musicals der 1940er bis 60er Jahre

---

<sup>237</sup> Banfield, „Popular Musical Theatre (and Film)“, S. 301.

<sup>238</sup> Lloyd Webber wurde 1967 von Alan Doggett beauftragt, eine „Pop Cantata“ zu komponieren. Aus dieser 15-minütigen Komposition entwickelte sich das abendfüllende Musical *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*. (Vgl. The Really Useful Group Ltd. [Hrsg.], „About the Show“, <http://www.josephthemusical.com/uktour/about/> [8.6.2018]). An dieser Stelle sei jedoch anzumerken, dass *Joseph* auch kurze Zeit nach Entstehung als „Musical“ bezeichnet wurde, und zwar in Hinblick auf die englische Produktion im Young Vic der 1970er Jahre, die 1975 im SWF ausgestrahlt wurde. (Vgl. Klünder und Voigt, *Lexikon des Musiktheaters im Fernsehen*, S. 119.) Im Jahr 2013 wurde das Musical *Moses – Die 10 Gebote* im Theater St. Gallen uraufgeführt. Vgl. Stiftung Creative Kirche (Hrsg.), „Eine Erfolgsgeschichte“, <http://www.die10gebote.de/die-geschichte/> (29.4.2019).

<sup>239</sup> Stiftung Creative Kirche (Hrsg.), „Die Idee (erzählt von Dieter Falk)“, <http://www.die10gebote.de/die-geschichte/die-idee/> (29.4.2019).

<sup>240</sup> Vgl. etwa die Signatur „muc D 4 LUTH Musical“ von Falks *Luther* in der Zentralbibliothek der Hamburger Bücherhallen. Siehe Stiftung Hamburger Öffentliche Bücherhallen (Hrsg.), Sucheingabe „Falk Luther“, <https://www.buecherhallen.de/medium/?cn=T018481802> (29.4.2019). Gleichzeitig ist *Luther* Teil des Repertoires des „Musicalradios“, das nach eigenen Angaben „300 Musicals, [...] Darstelleralben und Sampler“ umfasst. Vgl. hierzu Guido Kaminiarz (Hrsg.), „Was erwartet mich in der musicalradio.de-Community?“, auf: *musicalradio*, <https://musicalradio.de/hilfe/was-erwartet-mich>; Sucheingabe „Luther“, <https://musicalradio.de/radio/musikwunsch> (29.4.2019).

<sup>241</sup> Red Curtain Show (Hrsg.), Video „Interview Frank Winkels (Über *Luther*, Tecklenburg und Freizeit)“, auf: *YouTube*, 9.8.2018, [https://www.youtube.com/watch?v=YRy\\_jqnImL0](https://www.youtube.com/watch?v=YRy_jqnImL0) (29.4.2019), 19:01–19:15.

<sup>242</sup> Programm zu *Song & Dance* (München, 1987), S. 5.

<sup>243</sup> Programm zu *Elisabeth* (Essen, 2015), S. [4].

<sup>244</sup> Beispielsweise konstatiert Citron: „[...] the American musical theater did produce some masterpieces that, like opera, are constantly in need of dusting off and reconception [...]“ (Citron, *Sondheim and Lloyd-Webber*, S. 4.)

bezeichnet – ein Zeitraum, der in der Forschungsliteratur als „Goldenes Zeitalter“<sup>245</sup> betitelt wird, vor allem, um die „pre-*Oklahoma!*, pre-,integrated‘ era of the American musical“<sup>246</sup> abzugrenzen.<sup>247</sup> In diesem Sinne nennt Baumann (1979) die „großen Stücke à la ‚Kiss Me Kate‘, ‚My Fair Lady‘, ‚Hello Dolly‘“;<sup>248</sup> Bloom (1991) spricht in Bezug auf Rodgers und Hammerstein II von den „masters of the American musical comedy“;<sup>249</sup> Hirschak (1993) bezeichnet *Fiddler on the Roof* als „one of the masterworks of the American theatre“;<sup>250</sup> Geoffrey Block (2003) benennt in seiner Monographie über Rodgers die Musicals mit Hammerstein als Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung;<sup>251</sup> Jansen (2005) zählt zu dem „allmählich ‚klassisch‘ werdenden Kanon“<sup>252</sup> *Kiss Me, Kate, My Fair Lady* und *West Side Story*; und Müller (2008) schreibt zu den „klassischen Musicals“:

„Dazu gehören etwa *My Fair Lady*, *Hallo, Dolly!*, *Fiddler on the Roof* / *Anatevka*, ganz besonders *Guys and Dolls*, des weiteren, von Rodgers und Hammerstein II, *Oklahoma!*, *Carousel*, *The King and I*, dann [...] *The Sound of Music*, ferner *Cabaret* und *Chicago*, in London etwa *Oliver*.“<sup>253</sup>

Kenrick (2010) verweist jedoch auf die zeitliche Variabilität des Begriffs „Goldenes Zeitalter“:

„When I was a teenager, aging theatre buffs insisted that the Broadway musical’s ‚golden age‘ ended in the 1950s. Recent books and documentaries speak of that era extending into the mid 1960s, and an upcoming generation of writers is pushing that ‚golden age‘ into the 1970s. Within a decade, someone will push it further, always pretending that the really good stuff happened about thirty years ago.“<sup>254</sup>

Dementsprechend nennt Gisela Schubert (1997) etwa nur die 1940er und 50er Jahre:

„Trotz des heiklen Werkbegriffs hat sich, analog zur seriösen Musik, ein Repertoire, ein Kanon ‚klassischer‘ Musicals herausgebildet. Diese Klassiker des Genres entstammen vorwiegend den 1940er und 1950er Jahren, ein Zeitraum, der als das goldene Zeitalter des Broadway-Musiktheaters gilt.“<sup>255</sup>

<sup>245</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 137–178; Grant, *The Rise and Fall of the Broadway-Musical*, S. 156 und 158; Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre*, S. 244; Mordden, *The Broadway-Musical in the 1950s*, S. 252; Nadan, *Golden Age of American Musical Theatre*, S. 29; Swain, *The Broadway Musical*, S. 8; Kenrick, *Musical Theatre*, S. 14; Lundskaer-Nielsen, *Directors and the New Musical Drama*, S. 5.

<sup>246</sup> Knapp, *The American Musical*, S. 89.

<sup>247</sup> Lewis (2002) beobachtet auch folgende Tendenz unter Musicalzuschauern: „a suicidal cynicism among insiders and hard-core fans against post-golden age developments“. (Lewis, *Broadway Musicals*, S. 2.) Nadan (2011) beschreibt das Goldene Zeitalter wie folgt: „The talent was the best, the scores most melodic, the dances most foot-tapping.“ (Nadan, *Golden Age of American Musical Theatre*, S. 33.)

<sup>248</sup> Baumann, „Zur Situation des Musicals in Deutschland“, S. 245.

<sup>249</sup> Bloom, *Broadway*, S. 300.

<sup>250</sup> Hirschak, *Stage It with Music*, S. 76.

<sup>251</sup> Geoffrey Block, *Richard Rodgers*, New Haven und London 2003, S. 3. („The verdict of history goes something like this. Rodgers and Hart: great songs, but with one or two exceptions shows unworthy of revival without considerable revision of their books. Rodgers and Hammerstein: songs dependent on their dramatic contexts (and by implication less interesting as pure songs, either for jazz musicians or cabaret singers), and well crafted but perhaps overly optimistic, sentimental, and occasionally even ‚preachy‘ shows with more than a touch of condescension toward ‚people whose eyes are oddly made‘ and women who want more than to simply ‚enjoy being a girl‘. Rodgers without Hammerstein: less than a handful of memorable songs, and anachronistic musicals that fail to capture the imagination of the best shows by newcomers working in the Rodgers and Hammerstein tradition [...].“)

<sup>252</sup> Wolfgang Jansen, „Musical in St. Gallen: Eine starke Marke. Entwicklungen im unterhaltenden Musiktheater nach 1980“, in: *200 Jahre Theater St. Gallen*, hrsg. von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur und der Genossenschaft Konzert und Theater St. Gallen, Basel 2005, S. 102.

<sup>253</sup> Müller, „Tendenzen der Gattung ‚Musical‘“, S. 47.

<sup>254</sup> Kenrick, *Musical Theatre*, S. 11.

<sup>255</sup> Schubert, Art. „Musical“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sp. 691.

Und auch Musicals der 1920er Jahre werden zu den „Klassikern“ gezählt: Degenhardt (1980) gibt an, ein „klassischer Bestand an Musicals“ setze sich u. a. aus den Stücken von Rodgers und Hammerstein II sowie *My Fair Lady*, *Kiss Me, Kate*, *West Side Story*, *Mein Freund Bunbury*, *Man of la Mancha* und *Cabaret* zusammen.<sup>256</sup> In *Musiktheater in Oberhausen* (1986) zählen zu den „klassischen“ amerikanischen Musicals u. a. *No, No, Nanette*, *Show Boat*, *Oklahoma!*, *Annie Get Your Gun*, *Kiss Me, Kate*, *The King and I*, *Wonderful Town*, *West Side Story*, *My Fair Lady* und *Cabaret*.<sup>257</sup> Lundskaer-Nieslon (2008) wiederum benennt als Goldenes Zeitalter die 1940er bis 70er Jahre mit *Carousel*, *Oklahoma!*, *Cabaret*, *Follies* und *Nine*.<sup>258</sup> Und im *Oxford Handbook of Sondheim Studies* (2014) werden – in einem Atemzug mit *Kiss Me, Kate*, *Guys and Dolls* und *Cabaret* – alle Musicals Sondheims als „classics of American musical theater“ durch „major revivals in more or less continuous cycles“ bezeichnet.<sup>259</sup>

Die Kanonbildung wird weiterhin durch den amerikanischen Musiktheaterpreis Tony Award beeinflusst, dessen Jury als „Classics“ gewertete Stücke von der Siegerehrung ausschließt. So heißt es in den offiziellen Regelungen für die Broadway-Saison 2017/2018: „A play or musical that is determined [...] to be a ‚classic‘ [...] shall not be eligible for an Award in the Best Play or Best Musical category [...]“.<sup>260</sup> Weiterhin ist auf die Tonträgervermarktung zu verweisen: So veröffentlicht Sony Music Entertainment unter dem Label „Masterworks Broadway“ bestimmte Aufnahmen, zum Beispiel die Original Broadway Cast Recordings von *Camelot* (1960), *Annie* (1972) oder *Charlie and the Chocolate Factory* (2017)<sup>261</sup> sowie Tonträger-Sets, beispielsweise die „Essential Broadway Musicals Collection“ mit 25 Cast Recordings aus den Jahren 1949 bis 2003.<sup>262</sup> Ähnlich verhält es sich mit dem Label „Decca Broadway“ der Verve

<sup>256</sup> Vgl. Bez, Degenhardt und Hofmann, *Musical*, S. 62.

<sup>257</sup> Vgl. Leppes (Hrsg.), *Musiktheater in Oberhausen*, S. 180ff.

<sup>258</sup> Vgl. Lundskaer-Nielsen, *Directors and the New Musical Drama*, S. 121–140.

<sup>259</sup> Gordon (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, S. 1.

<sup>260</sup> IBM Corp. und Tony Award Productions 2000 (Hrsg.), „Rules and Regulations“, [https://www.tonyawards.com/pdf/2018\\_Tony\\_Rules.pdf](https://www.tonyawards.com/pdf/2018_Tony_Rules.pdf) (29.4.2019). Diese Festlegung des Tony Award Administration Committee aus den Jahren 2002 bis 2003 scheint jedoch nicht eindeutig zu sein. So nominierte man im Jahr 2003 etwa Rodgers' *Flower Drum Song*, das bereits im Jahr 1958 am Broadway aufgeführt wurde, und vernachlässigte *Little Shop of Horrors* nach einer Off-Broadway-Produktion in den 1980er Jahren – nicht zu eruieren ist dabei, ob *Little Shop of Horrors* aufgrund seiner Qualität oder der Definition als „Classic“ außer Acht gelassen wurde. Vgl. Andrew Gans und Robert Simonson, „New Tony Awards Ruling on Classic Texts May Affect Current and Upcoming Shows“, in: *Playbill*, 19.9.2002, <https://www.playbill.com/article/new-tony-awards-ruling-on-classic-texts-may-affect-current-and-upcoming-shows-com-108385>; IBM Corp. und Tony Award Productions 2000 (Hrsg.), „Search Past Winner“ (Eingabe des Jahres 2003), [https://www.tonyawards.com/p/tonys\\_search](https://www.tonyawards.com/p/tonys_search) (29.4.2019).

<sup>261</sup> Vgl. zum Beispiel Marc Shaiman, CD *Charlie and the Chocolate Factory. The New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway (Sony Music Entertainment) 2017.

<sup>262</sup> Vgl. das CD-Set *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection* (25 Cast Recordings), Masterworks Broadway (Sony Music Entertainment) 2012.

Label Group, durch das u. a. „reissues of classic musical theater performances“<sup>263</sup> vertrieben werden, wie zum Beispiel die Original Broadway Cast Recordings von *Oklahoma!* (1943) oder *Carousel* (1945).<sup>264</sup>

Ferner äußern sich Künstler und Journalisten zum Musickanon, wie der Textautor Michael Kunze, der das „traditionelle Broadway-Musical“ mit den „Meister[n]“ Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II verknüpft,<sup>265</sup> Lloyd Webber beschreibt Rodgers als „ultimate melodist in musical theatre“<sup>266</sup> und verfasste beispielsweise für das Programm zu *The King and I* im London Palladium ab 2000 ein wertschätzendes Vorwort über das genannte Musical-Duo,<sup>267</sup> der Regisseur Harold Prince äußerte sich in einem Interview im Londoner The Other Palace im Juni 2017 wie folgt: „The Rodgers and Hammerstein era was a huge sea change in the history of musicals. Everything before them had been [...] silly, mindless musicals with great scores [...] but plots you couldn't describe for a minute“;<sup>268</sup> und der Journalist Jasper Rees bezeichnet *The King and I* im Beiheft zum West End-Revival 2018 als „classic“ der „big five from Rodgers and Hammerstein“ (gemeint sind vermutlich *Oklahoma!*, *Carousel*, *South Pacific* und *The Sound of Music*).<sup>269</sup> In Programmheften aus St. Gallen der 1970er und 80er Jahre ist beispielsweise zu lesen, *Show Boat* sei ein „Klassiker“ des amerikanischen Musicals,<sup>270</sup> und:

„Cabaret“ hat es wie wenige Musicals verstanden, zum Klassiker zu avancieren. [...] Und längst gehört nicht nur die internationale Eröffnungsbegrüßung des Masters of Ceremonies, des Conférenciers, zu den jedem bekannten Redewendungen: ‚Willkommen! Bienvenu! Welcome!‘<sup>271</sup>

Als Quellen für die vorliegende Untersuchung dienen Musicalbesuche, Programmhefte, Cast-Listen, Videoaufzeichnungen und Musicalfilme, Tonträger, theaterinternes Aufführungsmaterial, veröffentlichte Textbücher, Klavierauszüge und Songbooks, Pressematerial, Zeitschriften sowie TV- und Rundfunkbeiträge. Die mangelnde Verfügbarkeit großer Teile des Quellenmaterials – vornehmlich Gesamtmitschnitte, Partituren und Libretti – ließ eine Sichtung von Privatsammlungen und öffentlich nicht zugänglichen Theaterarchivbeständen unabdingbar erscheinen. Im Deutschen Musicalarchiv der

---

<sup>263</sup> Universal Music Group (Hrsg.), „Verve Label Group“, <https://www.universalmusic.com/label/verve-label-group/> (29.4.2019).

<sup>264</sup> Vgl. Rodgers, CD *Oklahoma! Featuring Members of the Original 1943 New York Production*, Decca Broadway 2000; ders., CD *Carousel. A Decca Broadway Original Cast Album* (1945), Decca Broadway 2000.

<sup>265</sup> Vgl. das Programm zu *Aspects of Love* (Dresden, 1996/97), S. 19.

<sup>266</sup> Ruthie Fierberg, „5 Things You Might not Have Known about Andrew Lloyd Webber“, in: *Playbill*, 6.3.2018, <http://www.playbill.com/article/5-things-you-might-not-have-known-about-andrew-lloyd-webber> (29.4.2019).

<sup>267</sup> Vgl. das Programm zu *The King and I* (Musik: Rodgers; Lyrics/Buch: Hammerstein II), London Palladium, 2000–2002, hrsg. von Axon Publishing Ltd., Ausgabe von März 2001, S. 28f.

<sup>268</sup> Wisdom Digital Media (Hrsg.), „Video: Hal Prince Chats with Andrew Lloyd Webber Live at the Other Palace!“, auf: *Broadwayworld*, <https://www.broadwayworld.com/article/VIDEO-Hal-Prince-Chats-with-Andrew-Lloyd-Webber-Live-At-the-Other-Palace-20170615> (8.1.2020), 09:58–10:26.

<sup>269</sup> Programm zu *The King and I* (London, 2018), S. [7].

<sup>270</sup> Programm zu *Annie Get Your Gun* (Musik/Lyrics: Irving Berlin; Buch: Herbert und Dorothy Fields), Stadttheater St. Gallen, Spielzeit 1973/74, hrsg. von Wolfgang Zörner, S. [6].

<sup>271</sup> Programm zu *Cabaret* (Musik: John Kander; Lyrics: Fred Ebb; Buch: Joe Masteroff), Stadttheater St. Gallen, Spielzeit 1988/89, hrsg. von Glado von May, S. [21] und [24].

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg konnten Programmhefte und Cast-Listen aus den privaten Sammlungen von Klaus Baberg, Wolfgang Jansen, Ulrich Müller und Arno Vorpahl sowie der Schenkung des Berliner Bühnenverlags Felix Bloch Erben eingesehen werden.<sup>272</sup> Während eines Forschungsaufenthalts am Theater für Niedersachsen in Hildesheim wurde Einsicht in theaterinterne Mitschnitte, Klavierauszüge, Libretti und Inspizientenbücher sowie Programmhefte gewährt.<sup>273</sup> Weiterhin stellte das Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin Programmhefte, lokale Presseartikel und eine Produktionsaufnahme zur Verfügung.<sup>274</sup> Die Vereinigte Bühnen Wien GmbH ermöglichte außerdem einen Besuch in ihrem Theaterarchiv, ansässig im Wiener Raimund Theater; dort konnten die Videoaufnahme der Eigenproduktion *Schikaneder* angesehen sowie Programmhefte und Pressematerial zu sämtlichen Musicalinszenierungen seit 1987 durchgesehen werden.<sup>275</sup> Weiteres Quellenmaterial stellte das Theater St. Gallen zur Verfügung: zwei Gesamtmitschnitte,<sup>276</sup> Aufführungsstatistiken und Programmhefte.<sup>277</sup>

Zudem wurden aufgrund des eklatanten Mangels an Quellen<sup>278</sup> zahlreiche Musical-Produktionen im In- und Ausland besucht: in Amsterdam, Berlin, Bochum, Bremen, Duisburg, Edinburgh, Essen, Greifswald, Hamburg, Hannover, Hildesheim, Kiel, Köln, Leipzig, Linz, London, Lübeck, Lüneburg, Oberhausen, Magdeburg, Paris, Schwerin,

---

<sup>272</sup> U. a. die Programme zu *Anatevka* (OT: *Fiddler on the Roof*; Musik: Jerry Bock; Lyrics: Sheldon Harnick; Buch: Joseph Stein), Operettenhaus – Kurt Collien-Theater (Hamburg), Spielzeit 1968/69, hrsg. vom Operettenhaus Hamburg und *Falsettos* (Musik/Lyrics: William Finn; Buch: Finn, James Lapine), Delphi Musicaltheater Hamburg, 4.–14.1.1996.

<sup>273</sup> U. a. das Inspizientenbuch und Libretto zu *Das Geheimnis des Edwin Drood* (OT: *The Mystery of Edwin Drood*; Musik/Lyrics/Buch: Rupert Holmes), Spielzeit 2016/2017 und das Libretto zur europäischen Erstaufführung von *Der 25. Pattenser Buchstabierwettbewerb* (OT: *The 25th Annual Putnam County Spelling Bee*; Musik/Lyrics: William Finn; Buch: Rachel Sheinkin), Spielzeit 2008/2009.

<sup>274</sup> U. a. die Programme zu *The Fantasticks* (Musik: Harvey Schmidt; Lyrics/Buch: Tom Jones), Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 1998/99 und *My Fair Lady* (Musik: Frederick Loewe; Lyrics/Buch: Alan Jay Lerner), Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 1997/98.

<sup>275</sup> U. a. die Programme zu *Frühlings Erwachen* (OT: *Spring Awakening*; Musik: Duncan Sheik; Lyrics/Buch: Steven Sater), Ronacher (Wien), März bis Mai 2009, hrsg. von der Vereinigten Bühnen Wien GmbH und *Rudolf – Affaire Mayerling* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Jack Murphy, Nan Knighton; Buch: Jack Murphy, Phoebe Hwang), Raimund Theater (Wien), 2009/2010, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH.

<sup>276</sup> U. a. die Mitschnitte zu *Der Graf von Monte Christo* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics/Buch: Jack Murphy) von 2010 und *Artus – Excalibur* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Robin Lerner; Buch: Ivan Menchell) von 2015.

<sup>277</sup> Neben den genannten Forschungsreisen erfuhr das Dissertationsprojekt Unterstützung durch das Theater Magdeburg mit Hilfe von Ulrike Schröder (Chefdramaturgin für Musiktheater), durch die Schmidts Tivoli Theaterbetriebsgesellschaft mbH mit Hilfe von Bernd von Arnim (Leitung Programm und Produktion) und durch das Anhaltinische Theater Dessau mit Hilfe von Lutz Wengler (Stellvertreter des Generalintendanten).

<sup>278</sup> Einerseits treten Musicals historisch nicht als statische Gebilde auf, sondern erscheinen in verschiedenen Ausprägungen durch Bearbeitungen (bei Workshops, Tryouts, Previews, während einer Produktionszeit, für neue Produktionen etc.), Anpassungen an Produktionsumstände (etwa landesspezifische Veränderungen von Importmusicals), Aufführungsvarianten (beispielsweise durch verschiedene Orchestrierungen) und Inszenierungsunterschiede. Diese Begebenheit bewirkt eine limitierte Aussagekraft der Quellen, da Ton- und Filmaufnahmen der jeweiligen Bühnenwerke zu Momentaufnahmen von bestimmten Produktionen werden. Äußerst problematisch ist weiterhin, dass Diskrepanzen zwischen Tonträgern, Notenmaterial und dem Live-Musical oftmals nur spürbar werden, wenn das Musical persönlich besucht wurde. Dies begründet sich durch bestimmte Vermarktungsstrategien, etwa durch sogenannte „Highlight- und Gesamtaufnahmen“, die jeweils individuelle Änderungen oder Kürzungen aufweisen.

St. Gallen, Stuttgart, Tecklenburg, Wien und Zürich. Die Inszenierungen umfassten dabei deutsche, österreichische und Schweizer Eigenproduktionen,<sup>279</sup> deutschsprachige Erstaufführungen von Off-/Broadway-Stücken,<sup>280</sup> Großproduktionen führender Musicalunternehmen,<sup>281</sup> englischsprachige internationale Tournéeen,<sup>282</sup> West End-Importe,<sup>283</sup> Londoner „Long-Runs“,<sup>284</sup> limitierte West End-Produktionen,<sup>285</sup> Repertoire des „Goldenen Zeitalters“ der 1940er bis 60er Jahre<sup>286</sup> und selten im deutschsprachigen Raum produzierte amerikanische Musicals.<sup>287</sup>

Die zur Analyse dienende Selektion von circa 300 Tonträgern repräsentiert ein internationales Musicalspektrum aus 17 Ländern: Australien, Belgien, Deutschland, Japan, Kanada, Korea, Mexiko, Niederlande, Norwegen, Österreich, Polen, Schweden, Schweiz, Spanien, Tschechien, Ungarn und USA.<sup>288</sup> Inkludiert sind zunächst sämtliche Arten von produktionsspezifischen Cast Recordings, die – während einer Aufführung oder im Tonstudio aufgezeichnet – in Form von Highlight- oder Gesamtaufnahmen mit regulärer Länge, als Singles oder EPs veröffentlicht werden. Darunter zählen die ersten Original Cast Recordings einer Produktion, länderspezifische Cast Recordings und Revival-Aufnahmen – inkl. Tournée-Produktionen.<sup>289</sup> Berücksichtigung finden seltenere Mischformen,<sup>290</sup> Mehrfachvermarktungen,<sup>291</sup>

---

<sup>279</sup> U. a. Gundlachs *Der Bewegte Mann* im Hamburger Thalia Theater, Farinas *Don Camillo & Peppone* im Wiener Ronacher (2017) und Hammonds *Matterhorn* im Theater St. Gallen (2018).

<sup>280</sup> U. a. Bowens *[titel der show]* im Hamburger Schmidtchen und Simons *Doktor Schiwago* in der Musikalischen Komödie Leipzig (2018).

<sup>281</sup> U. a. Menkens *Der Glöckner von Notre Dame* im Stage Apollo Theater in Stuttgart, Stewart / Ballards *Ghost* im Theater des Westens Berlin und *Bodyguard* im Wiener Ronacher mit Musik von Whitney Houston (2018).

<sup>282</sup> U. a. Lloyd Webbers *Cats* im Musical Theater Bremen (2017), Schönbergs *Miss Saigon* in Zürich (2018) und Lloyd Webbers *Evita* im Berliner Admiralspalast (2019).

<sup>283</sup> U. a. *An American in Paris* im Londoner Dominion Theatre mit Musik von George Gershwin und Lloyd Webbers *School of Rock* im New London Theatre (2017).

<sup>284</sup> U. a. Schönbergs *Les Misérables* im Queen's Theatre, Laupers *Kinky Boots* im Adelphi Theatre (2017), *Mamma Mia!* im Novello Theatre mit Musik von Benny Andersson und Björn Ulvaeus und Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera* im Her Majesty's Theatre (2018).

<sup>285</sup> U. a. Tesoris *Fun Home* im Young Vic und Lloyd Webbers *The Woman in White* im Charing Cross Theatre (2018).

<sup>286</sup> U. a. Porters *Anything Goes* [von 1934] im Theater Schwerin, Rodgers' *Carousel* [von 1943] im London Coliseum (2017) und Bocks *Anatevka* [von 1964] in der komischen Oper Berlin (2018).

<sup>287</sup> U. a. Sheiks *Frühlings Erwachen* im Theater Hildesheim (2017) und Margoshes' *Fame* in der Oper Kiel (2018).

<sup>288</sup> Als Beispiele seien folgende Produktionsorte genannt: Amsterdam, Bad Gandersheim, Barcelona, Berlin, Brunn, Budapest, Dessau, Frankfurt, Fulda, Fürth, Gmunden, Graz, Hamburg, Köln, Linz, Los Angeles, Madrid, Melbourne, München, New York, Salzburg, St. Gallen, Stockholm, Stuttgart, Tokio, Toronto und Wien.

<sup>289</sup> Vgl. zum Beispiel Claude-Michel Schönberg, CD *Martin Guerre. The 1999 Cast Recording* (UK-Tour), First Night Records und Exallshow Ltd. 1999.

<sup>290</sup> Beispielsweise enthält Lloyd Webbers Original Cast Recording zu *The Woman in White* einen – sogar partiell innerhalb einer Nummer vorhandenen – Zusammenschnitt zwischen Live- und Studioaufnahmen:

Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Woman in White. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und EMI Records Ltd. 2004, etwa Disc 2, Track 4 „Evermore Without You“.

<sup>291</sup> Zum Beispiel veröffentlichten die VBW zwei Aufnahmen zur Urproduktion von *Der Tanz der Vampire*: Vgl. Jim Steinman, Doppel-CD *Tanz der Vampire. Das Musical. Die Gesamtaufnahme* (Wien), Polydor GmbH 1998; ders., CD *Tanz der Vampire. Das Musical. Die Höhepunkte der Welt-Uraufführung* (Wien), Polydor GmbH 1998. (Letzterer Tonträger weist etwa besetzungstechnische Änderungen auf – so wurde das Sextett „Nie Geseh'n“ des ersten Akts zu einem Duett zwischen Alfred und Sarah gekürzt.)

Rekonstruktionsaufnahmen<sup>292</sup> und veröffentlichte Mitschnitte von Privataufführungen.<sup>293</sup> Weiterhin sind Studioaufnahmen ohne Bezug zu einer konkreten Theateraufführung zu nennen,<sup>294</sup> Audioaufzeichnungen, die gleichberechtigte First Casts präsentieren,<sup>295</sup> Soundtracks zu genuinen Musicalfilmen, Musicalfilmadaptionen und Filmsequels,<sup>296</sup> Konzeptalben seit den 1970er Jahren, auf denen spätere Inszenierungen bzw. Cast Recordings basieren,<sup>297</sup> Compilations und Künstlerstudioalben, die – ansonsten unveröffentlichte – Einzeltracks zu bestimmten Musical-Fassungen enthalten und damit mögliche Entwicklungsstufen respektive Änderungen widerspiegeln.<sup>298</sup>

Die Methode der Transkription ist in Anbetracht von mangelndem Notenmaterial, der Zurückhaltung von Quellenmaterial seitens Musicalunternehmen, Theatern und Komponisten<sup>299</sup> und der Unvollständigkeit bzw. limitierten Aussagekraft von öffentlich zugänglichen Songbooks, die stets gegenüber Cast Recordings weitere Kürzungen der Nummern enthalten,<sup>300</sup> unabdingbar. Angestrebt wurde hierbei nicht die Notation der jeweils vollständigen Partitur, sondern die Darstellung relevanter Instrumentenstimmen für spezifische

---

<sup>292</sup> Vgl. etwa Cole Porter, CD *Anything Goes. First Recording of the Original 1934 Version* (Rekonstruktion), EMI Records Ltd. 1989.

<sup>293</sup> Beispielsweise führte Lloyd Webber sein bisher unveröffentlichtes erstes Musical von 1965 auf seinem privaten Sydmonon Festival auf: Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Likes of US. Live from the Sydmonon Festival* (Erstaufführung des Musicals von 1965), The Really Useful Group 2005.

<sup>294</sup> Der Bayerische Rundfunk nahm zum Beispiel Browns Off-Broadway-Musical *The Last Five Years* erstmals in deutscher Sprache auf: Vgl. Jason Robert Brown, CD *Die letzten fünf Jahre* (Studio), Anything Goes Records 2008.

<sup>295</sup> So publizierte Stage Entertainment eine EP zum genuin österreichischen Musical *Der Tanz der Vampire* mit drei Darstellern der Hauptrolle Graf von Krolock: Vgl. Jim Steinman, EP *Tanz der Vampire. Das Kultmusical. Die 3 Grafen featuring Diana Schnierer*, HitSquad Records 2018.

<sup>296</sup> Vgl. zum Beispiel Shaiman, CD *Mary Poppins Return* (Soundtrack, 2018).

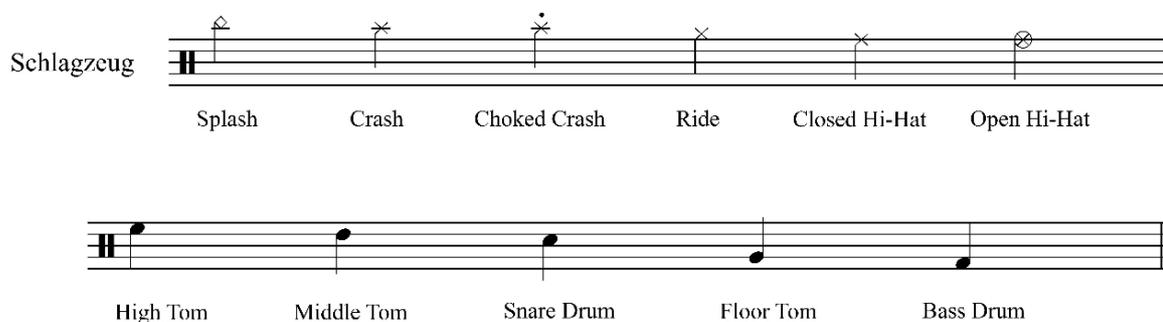
<sup>297</sup> Vgl. zum Beispiel Lloyd Webber, LP *Evita* (Konzeptalbum, 1976); Elton John, CD *Aida* (Konzeptalbum), Rocket Records 1999.

<sup>298</sup> Auf der von Lloyd Webber zum 70. Geburtstag veröffentlichten *Unmasked Collection* findet sich etwa die „Memory“-Fassung von Grizabella-Darstellerin Nicole Scherzinger aus dem Londoner *Cats*-Revival 2014 bis 2016. (Ich besuchte *Cats* [Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn] im London Palladium u. a. am 9.1.2015 ab 19:30 Uhr. Vgl. zudem Andrew Lloyd Webber, 4-Disc-Set *Unmasked. The Platinum Collection*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2018, Disc 1, Track 6 „Memory“.) Wiederum die Studioaufnahme *What's Inside* der Komponistin Sara Bareilles enthält die – auf der einzigen Cast Recording von 2015 nicht aufgenommene – Nummer „Lulu's Pie Song“ des Musicals *Waitress*, die in London 2019 im zweiten Akt nach der Reprise von „Bad Idea“ und vor „You Matter to Me“ gespielt wurde. (Ich besuchte *Waitress* [Musik/Lyrics: Sara Bareilles; Buch: Jessie Nelson] im Londoner Adelphi Theatre am 1.5.2019 ab 14:30 Uhr. Vgl. zudem Sara Bareilles, CD *Waitress. Original Broadway Cast Recording*, 90 Live, Inc. & Waitress LLC und DMI Soundtracks LLC 2016, Track 14 „Bad Idea [Reprise]“ und 15 „You Matter to Me“; dies., CD *What's Inside: Songs from „Waitress“*, Epic Records [Sony Music Entertainment] 2015, Track 12 „Lulu's Pie Song“.)

<sup>299</sup> Absagen erteilten u. a. das Stadttheater Gmunden, das Theater Lüneburg, die Stage Entertainment GmbH, die Mehr! Entertainment GmbH, die Spotlight Musicals GmbH, die Edition Butterfly Roswitha Kunze und die Really Useful Group bzw. Andrew Lloyd Webber.

<sup>300</sup> Songbooks kürzen in der Regel sämtliche Underscoring-Partien, nachzuvollziehen anhand der Nummern „Different“ aus dem Bühnenwerk *Tarzan* und „Nowhere to Go But Up“ aus dem Musicalfilm *Mary Poppins Returns*: Vgl. Phil Collins, CD *Tarzan. The Broadway Musical*, Edgar Rice Burroughs, Inc., Disney und EMI Records Ltd. 2006, Track 9 „Different“; ders., *Tarzan. The Broadway Musical. Piano, Vocal Guitar* (Songbook), Milwaukee 2007, S. 65; Shaiman, CD *Mary Poppins Returns* (Soundtrack, 2018), Track 14 „Nowhere to Go But Up“; ders., *Mary Poppins Return. Music from the Motion Picture Soundtrack. Piano, Vocal, Guitar* (Songbook), Milwaukee 2018, S. 93.

Beispiele. Weiterhin ist anzumerken, dass die angefertigten Transkriptionen das Gehörte in notierter Form exakt wiedergeben und dadurch – beispielsweise durch die Interpretation von Sängern oder Instrumentalisten auf bestimmten Tonaufnahmen – vermutlich nicht deckungsgleich mit dem (unzugänglichen) praktischen Aufführungsmaterial sind. Das bedeutet auch, dass die – partiell vorhandenen – Noten der jeweiligen „Songbooks“ in einigen Fällen, beispielsweise bei der Untersuchung der Gesangspraxis in Kapitel 3.4.2, nicht als Grundlage einer Analyse dienen, da diese nicht die Interpretationen der jeweiligen Künstler, beispielsweise Glissandi oder Vorschlagsnoten, beinhalten. Stattdessen dienen die Songbooks dann als Hilfestellung für die Transkription, zum Beispiel hinsichtlich Ton- und Taktarten, sofern diese Parameter nach Überprüfung mit dem Gehörten übereinstimmen und zum Beispiel keine Transposition im Rahmen der Vermarktung stattgefunden hat. Außerdem findet folgende Schlagzeugnotation in Transkriptionen Verwendung:



Notenbeispiel 1: Notation des Schlagzeugs in Transkriptionen der vorliegenden Arbeit

Zur Analyse von Textbüchern wurde – zusätzlich zum Aufführungsmaterial – auf Musical-Libretti zurückgegriffen, die seit den 1930er Jahren als regulär zu erwerbende Bücher publiziert werden.<sup>301</sup> Dies geschieht zuweilen durch eigens gegründete Verlage, wie das Beispiel der Edition Butterfly Roswitha Kunze zeigt: Dieser Verlag gibt seit den 1990er Jahren jene Libretti, die Michael Kunze verfasst, heraus.<sup>302</sup> Auch finden sich seit den 1980er Jahren Textbücher als Beigaben zu Tonträgern. Solche CD-Libretto-Sets vermarktete etwa Lloyd Webber zu seinen Musicals *The Phantom of the Opera* (London, 1986), *Aspects of Love* (London, 1989), *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (London-Revival, 1991), *Sunset Boulevard* (London, 1993 und Los Angeles, 1994), *Whistle Down the Wind*

<sup>301</sup> Vgl. etwa Guy Bolton und P. G. Wodehouse, *Anything Goes. A Musical Comedy* (Libretto), London und New York 1936; Oscar Hammerstein II, *Oklahoma. A Musical Play* (Libretto), New York 1945; Jo Swerling und Abe Burrows, *Guys and Dolls. A Musical Fable of Broadway. Based on a Story and Characters by Damon Runyon* (Libretto), London 1951; Dale Wasserman, *Man of la Mancha. A Musical Play* (Libretto), New York 1966; Hugh Wheeler, *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street. A Musical Thriller* (Libretto), New York 1979; James Lapine, *Into the Woods* (Libretto), New York 1987.

<sup>302</sup> Vgl. Edition Butterfly Roswitha Kunze e. K. (Hrsg.), „Der Verlag“, <http://www.editionbutterfly.com/verlag.html> (10.8.2017).

(London, 1999), *The Beautiful Game* (London, 2000), *The Woman in White* (London, 2004) und *Love Never Dies* (London, 2010).<sup>303</sup> Hier muss jedoch zwischen betitelten „Libretti“, die Szenenangaben und Regieanweisungen enthalten (wie etwa das Libretto zu *The Woman in White*), und jenen, die nur Sprech- und Gesangstexte umfassen (zum Beispiel *Whistle Down the Wind*), unterschieden werden. Ein anderes Beispiel wäre die amerikanische non profit-Organisation Theatre Communications Group, welche in den 1980er Jahren gegründet wurde und u. a. Libretti zu den Musicals *Company* (1995), *Spring Awakening* (2007) und *Dear Evan Hansen* (2017) – alle drei wurden mit dem Tony Award für „Best Musical“ ausgezeichnet<sup>304</sup> – veröffentlichte.<sup>305</sup>

Die Analyse der prägenden Gattungsmerkmale des Musicals seit den 1920er Jahren teilt sich in drei Großkapitel, die sich der abstrakten Variabilität, der spezifischen künstlerischen Parameter und dem Verhältnis zum Publikum widmen. Unter „2. Die fluktuierende Gestalt“ wird – besonders entgegen der in Kapitel 1.2.5 erläuterten Determiniertheit – die Wandelbarkeit des Musicals erläutert, die durch produktionstechnische Phänomene (Kapitel 2.1), etwa die temporären Anpassungen bestimmter Bühnenproduktionen, und mediale Erscheinungen (2.2), etwa die unterschiedlichen Formen der Tonträgervermarktung, oftmals multiple, gleichberechtigte Ausprägungen erwirkt. Der dritte Abschnitt behandelt die künstlerischen Tendenzen innerhalb des – in Untersektion 1.3.1 erläuterten – Facettenreichtums der Bereiche Dramaturgie (3.1), Ausstattung (3.2), Thematik (3.3) sowie Musik und Choreographie (3.4). Schließlich werden im abschließenden Kapitel 4 die musicalspezifischen Besonderheiten der Publikumsunterhaltung extrahiert, insbesondere unterteilt in die Kategorien „physisches und interaktives Erleben“ (4.2 und 4.3) sowie – an die Zuschauer angepasste – dramaturgische Konzepte (4.4).

---

<sup>303</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera. Original Cast Recording. Digitally Remastered* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1987; ders., Doppel-CD *Aspects of Love. Original Cast Recording* (London, 1989), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2005; ders. CD *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat. The Original 1991 London Palladium Cast Album Recording starring Jason Donovan. Special Edition*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2007; ders., Doppel-CD *Sunset Boulevard. World Premiere Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1993; ders., Doppel-CD *Sunset Boulevard. American Premiere Recording* (Los Angeles), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1994; ders., Doppel-CD *Whistle Down the Wind. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1999; ders., CD *The Beautiful Game. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Telstar Records 2000; ders., Doppel-CD *The Woman in White* (London, 2004); ders., Doppel-CD und DVD *Love Never Dies. Deluxe Edition* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2010.

<sup>304</sup> Vgl. Tony Award Productions (Hrsg.), „Winners and Honorees“, <https://www.tonyawards.com/winners/?q=evan%20hansen> (17.5.2019).

<sup>305</sup> Vgl. George Furth, *Company. A Musical Comedy* (Libretto), New York 1996; Steven Levenson, *Dear Evan Hansen* (Libretto), New York 2017; Steven Sater, *Spring Awakening. A New Musical* (Libretto), New York 2007.

## 2 Die fluktuierende Gestalt

### 2.1 Produktionstechnische Phänomene

#### 2.1.1 Prozesse einer Neuentwicklung

##### 2.1.1.1 Workshops, Tryouts und Previews

Musicals erscheinen historisch nicht als „geschlossene Kunstwerke“,<sup>1</sup> sondern in verschiedenen Ausprägungen, u. a. durch Bearbeitungen, Anpassungen an Produktionsumstände, Aufführungsvarianten und Inszenierungsunterschiede. Dadurch sind allgemeine Formulierungen wie „Das Musical Cats ...“ äußerst problematisch, suggerieren sie doch ohne weitere Differenzierungen – wie etwa die Angabe einer bestimmten Produktion – ein äußerst grobes oder gar falsches Bild.<sup>2</sup> Daher konstatiert Geraths im Handbuch *Das unterhaltende Genre* (2002), dass „von künstlerischer Entität [eines Musicals] allenfalls bezüglich einer spezifischen Produktion an einem bestimmten Ort und zu einer mehr oder minder begrenzten Zeit die Rede sein kann und im Grundsatz jede Wiederaufnahme zu einem neuen Werk führt“.<sup>3</sup> Zunächst umfasst die Neuentwicklung eines Musicals bis zur Premiere diverse Bearbeitungsprozesse. Wie u. a. im *Riemann Musik Lexikon* (2012) dargelegt,<sup>4</sup> werden bei öffentlichen oder privaten Tryouts und Previews – je nach Publikumsreaktion – Modifikationen an Musicals vorgenommen, um finanzielle Risiken zu minimieren. Oder wie es Renner 1969 salopp formuliert: „Was nicht ankommt, fliegt.“<sup>5</sup> Diese Bearbeitungen bei Neuentwicklungen finden sich in Amerika bereits seit den 1920er Jahren, etwa bei Kerns *Show Boat* oder Bernsteins *West Side Story*;<sup>6</sup> zu ersterem Musical verzeichnet Gatzke (1969) etwa eine Kürzung um eineinhalb Stunden bei der „Testaufführung in Washington“<sup>7</sup> im Jahr 1927. Ferner beschreibt Stephen Citron (2001) dieses Verfahren als entscheidendes künstlerisches Kriterium des Musicals seit den 1970er Jahren mit seinen Hauptvertretern Lloyd Webber und Sondheim: „Workshopping and previewing are the fourth influence on the new musical. Musicals formerly

---

<sup>1</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 114.

<sup>2</sup> Entsprechend klagt Swain in der Einleitung seiner Monographie *The Broadway Musical* von 1990 über methodische Problematiken: „Some readers will be disappointed in the lack of any consistent attempt to fix the most ‚authentic‘ version of each play through examination of original sources, orchestra parts, conductor’s scores, and other documents. [...] Leaving aside the technical matters, there is the basic question of what is to be considered, in general terms, the ‚authentic‘ version, even if every different stage of creation could be reconstructed. Is it to include all the composer’s songs for a play, including those later discarded with his consent? Should it be the show before out-of-town tryouts, or the one that opened in New York, after changes and cuts were made? What if later changes came about a later date?“ (Swain, *The Broadway Musical*, S. 13.)

<sup>3</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 114.

<sup>4</sup> Vgl. etwa Ruf und Van Dyck-Hemming (Hrsg.), Art. „Musical“, in: *Riemann Musik Lexikon*, S. 436; Siedhoff (Red.), *Internationaler Musical Workshop*, S. 16; Baumann, „Zur Situation des Musicals in Deutschland“, S. 444.

<sup>5</sup> Renner, *Oper – Operette – Musical*, S. 576.

<sup>6</sup> Vgl. Jerome Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstruktion der Broadway-Produktion von 1927), EMI Records 1988, Booklet, S. 26; Programm zu *West Side Story* (Musik: Bernstein; Lyrics: Sondheim; Buch: Laurents), Schlossfestspiele Schwerin, Juni bis August 2017, hrsg. von der Mecklenburgisches Staatstheater GmbH, S. 22.

<sup>7</sup> Gatzke, *Das amerikanische Musical*, S. 112.

spent very little time fine-tuning themselves, but it is now the rare one that opens cold on a Broadway or London stage.“<sup>8</sup> Citron ist Recht zu geben – man denke etwa an Lloyd Webbers privates Sydmonton Festival.<sup>9</sup> Auch in Deutschland ist man sich seit den 1980er Jahren dieses zur Konvention gewordenen Verfahrens von Tryouts und Previews bewusst;<sup>10</sup> dies spiegelt sich etwa im Programmheft der Berliner *A Chorus Line*-Produktion wider.<sup>11</sup> Einerseits äußert sich der Autor Michael Bennett zu einem typischen Produktionsvorgang wie folgt:

„Der normale Weg [...] ist doch so: Der Regisseur sitzt irgendwo ein Jahr lang zusammen mit dem Komponisten und dem Songtexter. Die Kostüme und die Dekorationen werden entworfen. Das Orchesterarrangement wird geschrieben. Dann endlich beginnen die Schauspieler zu genau festgesetzten Zeiten zu probieren. Anschließend wird die Show zu Textvorstellungen durch verschiedene Städte geschickt und wird dabei, selbstverständlich unter großem Zeitdruck, meist völlig umgeschrieben.“<sup>12</sup>

Andererseits enthält das Heft ein „Kleines Musical-Abc“,<sup>13</sup> das Begriffe wie „Tryout“ erläutert: „Wenn die Proben eines Stückes abgeschlossen sind, wird es meist durch die Provinz auf Tournee (,on the road‘) geschickt. Amerika hat typische ‚Tryout-Städte‘ mit angeblich repräsentativem Testpublikum“.<sup>14</sup> Dieses „repräsentative Testpublikum“ fand sich zur damaligen Zeit beispielsweise in Miami: Dort ereignete sich 1988 – laut Angabe des Programmheftes der Oper Kiel von 2018 – das Tryout von Steve Margoshes’ *Fame*.<sup>15</sup> Als typische amerikanische Tryout-Städte des 21. Jahrhunderts nennt Jansen (2002) New Haven, Hartford, Boston, Philadelphia, Chicago und Washington.<sup>16</sup> Weiterhin dienten Previews nach dem bereits erwähnten *A Chorus Line*-Programm dazu, „der Premiere, die sich der lebensentscheidenden Kritik zu stellen hat, größtmögliche Erfolgsaussichten zu sichern“.<sup>17</sup> Dass diese Definition nicht an Bedeutung verloren hat und spätestens seit der letzten Dekade auch auf internationaler Ebene zutrifft, zeigt die Schweizer Urproduktion von Frank Wildhorns *Der Graf von Monte Christo* 2008 bis 2010: „Nach den Hauptproben zieht das Tempo nochmals

---

<sup>8</sup> Citron, *Sondheim and Lloyd-Webber*, S. 13. (Vgl. zusätzlich S. 18.)

<sup>9</sup> Vgl. Gänzl, *The British Musical Theatre*, Bd. 2, S. 1071. Dies beschreibt auch Citron und verweist zusätzlich auf das Pendant von Sondheims „Readings“ in New York. (Vgl. Citron, *Sondheim and Lloyd-Webber*, S. 15.)

<sup>10</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 288f.

<sup>11</sup> Entsprechend äußert auch Fischer in den 1990er Jahren: „Auf diese Weise wurde schon manches amerikanische Musical im Laufe der Proben [...] völlig umgeschrieben, nur um dann während der Tryouts, den Probevorstellungen in anderen Städten, je nach Publikumsreaktion erneut abgeändert zu werden. Was dann den Broadway erreicht, ist zumeist perfekt; es sind Hochglanz-Aufführungen, bei denen das Bühnenpersonal weitgehend aufeinander eingespielt ist, jeder Schritt, jeder Handgriff sitzt, jeder Gag paßt, kurz: Entertainment total. Doch auch dann kann ein Stück bei der Premiere noch durchfallen.“ (Fischer, *Deutsche Musicals*, S. 10.)

<sup>12</sup> Programm zu *A Chorus Line* (Musik: Marvin Hamlisch; Lyrics: Edward Kleban; Buch: James Kirkwood Jr., Nicholas Dante), Theater des Westens Berlin, Spielzeit 1980/81, hrsg. von der Gemeinnützige Betriebs GmbH Berlin, S. 4.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 2f. und 22.

<sup>14</sup> Ebd., S. 22.

<sup>15</sup> Programm zu *Fame* (Musik: Steve Margoshes; Lyrics: Jacques Levy; Buch: José Fernandez), Opernhaus Kiel, 2017/2018, hrsg. vom Theater Kiel, Ausgabe von März 2018, S. 11.

<sup>16</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 286.

<sup>17</sup> Programm zu *A Chorus Line* (Berlin, 1980/81), S. 22.

an: Generalprobe, eine Voraufführung – letzte Möglichkeit, noch etwas nach Analyse der Publikumsreaktion zu korrigieren, ergänzen, umzustellen, wegzulassen.“<sup>18</sup>

Ein typischer Werdegang einer aktuellen amerikanischen Bühnenproduktion des 21. Jahrhunderts kann anhand von Cindy Laupers *Kinky Boots* aufgezeigt werden: Dieses Musical wurde zunächst mit einem Beginn ab Oktober 2012 als Tryout im damaligen Bank of America Theatre in Chicago produziert, wonach Previews ab März 2013 im New Yorker Al Hirschfeld Theatre (Broadway) bis zur Premiere im April desselben Jahres folgten.<sup>19</sup> Der Tryoutphase entsprechend, bewarb man das Musical am Theatereingang in Chicago mit „Pre-Broadway World Premiere“.<sup>20</sup> Insgesamt benennt die Komponistin Cyndi Lauper im Programm zur Londoner Fassung ab 2015 einen kontinuierlichen Schreibprozess von viereinhalb Jahren bis zur Broadwaypremiere.<sup>21</sup>

Noch vor Tryouts und Previews beginnt die Entwicklung eines Musicals seit den 1970er Jahren häufig mit einem Workshop, wie am Beispiel von *Jane Eyre* aufgezeigt sei: Ein Workshop der Manhattan Theatre Company 1995 (im Manhattan Theatre Club) – und laut Stewart (2006) darauffolgend in Los Angeles<sup>22</sup> – führte ein Jahr später zu einer Produktion in Wichita (Wichita Center for the Arts), zur „pre-Broadway world premiere“<sup>23</sup> in Toronto (Royal Alexandra Theatre) 1996/97, zum Broadway-Tryout im La Jolla Playhouse in San Diego 1999 und zur Broadway-Produktion mit Previews ab dem Jahr 2000.<sup>24</sup> Den Charakter eines solchen Workshops verdeutlicht die Aussage von Herbert Kretzmer, Autor der

---

<sup>18</sup> Programm zu *Der Graf von Monte Christo* (St. Gallen, 2008–2010), S. 17.

<sup>19</sup> Vgl. TheHuffingtonPost.com, Inc. (Hrsg.), „‘Kinky Boots’ Chicago Premiere: Cyndi Lauper, Harvey Fierstein Musical Begins Pre-Broadway Run“, in: *Huffpost*, 10.2.2012, [http://www.huffingtonpost.com/2012/10/02/kinky-boots-chicago-premi\\_n\\_1933241.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/10/02/kinky-boots-chicago-premi_n_1933241.html) (29.4.2019); The Broadway League (Hrsg.), „Kinky Boots“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/kinky-boots-493287> (29.4.2019).

<sup>20</sup> Siehe die Fotografie von Bruce Glikas vom Bank of America Theatre vom 17.10.2012: Broadway.com & Theatre Direct International (Hrsg.), „Diva! Check Out Cyndi Lauper & Her Sizzling Stars at Kinky Boots’ Chicago Opening“, <https://www.broadway.com/shows/kinky-boots/photos/diva-check-out-cyndi-lauper-her-sizzling-stars-at-kinky-boots-chicago-opening/179576/kinky-boots-marquee> (29.4.2019).

<sup>21</sup> Großes Programm zu *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Cindy Lauper; Buch: Harvey Fierstein), Adelphi Theatre (London), 2015–2019, hrsg. von Broadway Merchandising, LLC, S. [23]. Wie Jansen veranschaulicht, können solche „Testphasen“ insgesamt Wochen bis mehrere Jahre beanspruchen. (Geraths und Schmidt [Hrsg.], *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 287.) Aktuell berichtet etwa der Musicaldarsteller Danny Skinner, Castmitglied der Broadwayproduktion von *Spongebob Squarepants*, dass die Entwicklung des Stücks vor fünf Jahren unter dem Arbeitstitel „The Untitled Tina Landau-Project“ startete. (Vgl. Wisdom Digital Media [Hrsg.], „BWW TV: Broadway Meets Bikini Bottom. Watch Songs and Meet the Cast from Spongebob Squarepants!“, <https://www.broadwayworld.com/videoplay/BWW-TV-Broadway-Meets-Bikini-Bottom--Watch-Songs-and-Meet-the-Cast-from-SPONGEBOB-SQUAREPANTS-20171011> [17.10.2017], 03:55–04:36.) Für die Londoner Version von *Charlie and the Chocolate Factory* ab 2013 benötigte man einzig für die Auswahl der Kinderdarsteller neun Monate. (Vgl. das große Programm zu *Charlie and the Chocolate Factory* [Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman; Buch: David Greig], Theatre Royal Drury Lane [London], 2013–2017, hrsg. von Warner Bros. Entertainment Inc., Ausgabe von September 2016, S. 4.)

<sup>22</sup> Vgl. Stewart, *Broadway-Musicals. 1943–2004*, S. 300.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Vgl. Sony Music Entertainment (Hrsg.), „Marla Schaffel“, <https://masterworksbroadway.com/artist/marlaschaffel/> (29.4.2019).

englischsprachigen Fassung von *Les Misérables*, über die Entwicklung der Londoner Produktion im Jahr 1985:

„When the cast gathered for the first rehearsals on August 1st that year [1985] they were handed only the first act of the show [*Les Misérables*]. In fact, many of the big songs had not yet even been conceived. ‚Bring Him Home‘ [...] was written mere weeks before the opening [...].“<sup>25</sup>

Außerdem sind diese Entwicklungsphasen häufig mit der Produktion von Demosamplern verknüpft, die teilweise bereits als Tonträger vermarktet werden, wie etwa die Londoner Doppel-CD zu Mátyás Várkonyis *Dorian Gray* von 1995.<sup>26</sup> In den letzten Jahren werden ebenfalls häufig Bildungsinstitutionen oder Festivals in den Workshop-Prozess eingebunden: Beispielsweise entwickelte man das amerikanische *Come from Away* ab 2012 u. a. am Sheridan College und im Rahmen des Goodspeed Musicals’ Festival.<sup>27</sup> Dass heutzutage bereits in diesen Zeiträumen internationale Kooperationen stattfinden kann, verdeutlichen das bereits genannte *Der Graf von Monte Christo*, das vor seiner Uraufführung in St. Gallen einen dreitägigen Workshop in New York erlebte,<sup>28</sup> und Stephen Schwartz’ *Schikaneder*, dessen Workshops im Januar 2015 in London begannen, woraufhin die Uraufführung in Wien 2016 folgte.<sup>29</sup>

Auch in Deutschland werden laut Jansen (2002) seit den 1980er Jahren regulär Musicalpreviews präsentiert.<sup>30</sup> Jedoch konstatiert der Choreograph Jürg Burth noch 1986 auf dem Internationalen Symposium „Ausbildung für Musiktheater-Berufe“ bezüglich der Situation des Musicals im Berliner Theater des Westens:

„Wir kennen den Workshop in Amerika in der Form des Off-Broadways. Das fehlt bei uns völlig. Wir haben viel zu wenig Chancen, schöpferisch zu arbeiten und zu experimentieren, weil es immer gleich ‚ums Ganze‘ geht.“<sup>31</sup>

Und Fischer klagt weiterhin in den 1990er Jahren:

„Tryouts in der Provinz, Voraufführungen und Änderungen am Werk auch noch während der Probenarbeiten (oder womöglich sogar danach) gab es [bei genuin deutschsprachigen Musicals] nur selten. [...] So konnten einfach keine erfolgreichen Musicals entstehen!“<sup>32</sup>

Des Weiteren ist die Informationslage in Bezug auf deutsche Tryouts und Previews gegenüber dem Broadway als tendenziell intransparent zu bezeichnen. So veröffentlicht der Wirtschaftsdachverband *The Broadway League* aktuell diverse Daten über New Yorker

---

<sup>25</sup> Großes Programm zu *Les Misérables* (Musik: Schönberg; Lyrics: Boublil, Natel; Buch: Schönberg, Boubil), Imperial Theatre (New York), 2014–2016, hrsg. von Platypus Productions LLC, S. [14].

<sup>26</sup> Vgl. Mátyás Várkonyi, Doppel-CD *Dorian Gray. Musical. Complete Live Recording London* (1995), Gunar Braunke Music Theatre Productions 2005.

<sup>27</sup> Vgl. Irene Sankoff und David Hein, CD *Come from Away. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Molly Records LLC und The Musical Company LLC 2017, Booklet, S. [3]f.

<sup>28</sup> Programm zu *Der Graf von Monte Christo* (St. Gallen, 2008–2010), S. 14.

<sup>29</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien GmbH. (Hrsg.), Video „Schikaneder im Raimund Theater. Katie Hall“, auf: *YouTube*, 5.9.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=PKm7R6lF1c4> und Video „Schikaneder im Raimund Theater. Sitzprobe“, auf: *YouTube*, 29.9.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=2ChXWhRQ71M>, (17.10.2017).

<sup>30</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 288f.

<sup>31</sup> Strasser-Vill und Weiss (Hrsg.), *Musiktheater-Ausbildung*, S. 117.

<sup>32</sup> Fischer, *Deutsche Musicals*, S. 10.

Produktionen, wie Preview-Termine oder wöchentliche Einnahmen einzelner Musicals.<sup>33</sup> Aus dieser Fülle an Informationen kann beispielsweise der durchschnittliche Ticketpreis für ein Musical zu einer bestimmten Zeit errechnet werden:

Tabelle 1: Einnahmen, Besucheranzahl und durchschnittlicher Ticketpreis von ausgewählten Broadway-Musicals in der Woche vom 23.–29.10.2017<sup>34</sup>

Musical	Einnahmen in \$	Besucher	Ticketpreis in \$ (Ø)
<i>Hamilton</i>	2.665.092	10.735	~ 250
<i>Dear Evan Hansen</i>	1.677.889	7.993	~ 210
<i>The Phantom of the Opera</i>	911.463	10.585	~ 86
<i>Miss Saigon</i>	583.472	7.323	~ 80

Dagegen ist etwa die Produktionshistorie des genuin deutschsprachigen Musicals *Die Schatzinsel* – eine Produktion der deutschen Spotlight Musicals GmbH – als auf den ersten Blick undurchsichtig zu bezeichnen. *Die Schatzinsel* wurde zunächst im Jahr 2015 in tschechischer Übersetzung im Brünner Stadttheater aufgeführt, woraufhin die deutschsprachige Premiere im Juli desselben Jahres in Fulda folgte.<sup>35</sup> Auf diese Information verzichtet allerdings die Stückwerk Verlag GbR, welche die Spotlight Musicals vertreibt und deren Geschäftsführer ebenfalls Dennis Martin und Peter Scholz sind, auf ihrer Internetpräsenz.<sup>36</sup>

Im Gegensatz dazu beschreibt die Stage-Geschäftsführerin Uschi Neuss offen die Adaption des amerikanischen Tryout-Systems im August 2017. So wurde das Auftragsmusical *Goethe! Auf Liebe und Tod* anstatt in einem der „großen Häuser“<sup>37</sup> an der Folkwang-Universität Essen

<sup>33</sup> Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „Grosses – Broadway in NYC“, <https://www.broadwayleague.com/research/grosses-broadway-nyc/>; „Internet Broadway Database“, <https://www.ibdb.com/> (29.4.2019).

<sup>34</sup> Vgl. bezüglich Einnahmen und Besucheranzahl: The Broadway League (Hrsg.), „Weekly Grosses by Show“, <https://www.broadwayleague.com/research/grosses-broadway-nyc/> (29.4.2019).

<sup>35</sup> Vgl. Městské divadlo Brno (Hrsg.), „Schatzinsel“, <http://www.mdb.cz/de/inszenierung/352-schatzinsel> (29.4.2019); Verlag Parzeller GmbH & Co. KG (Hrsg.), „Musical ‚Die Schatzinsel‘ feiert Premiere in Fulda“, in: *Fuldaer Zeitung*, 19.7.2015, <http://www.fuldaerzeitung.de/kultur/musical-die-schatzinsel-feiert-premiere-in-fulda-1-KD4014095> (29.4.2019).

<sup>36</sup> Vgl. Stückwerk Verlag GbR (Hrsg.), „Die Schatzinsel – Das Musical“, <http://stueckwerk-verlag.de/de/start-schatzinsel> (29.4.2019). Außerdem ist es kaum möglich, Previewtermine für in Deutschland produzierte Musicals im Nachhinein in Erfahrung zu bringen. So kann ich beispielsweise nur durch einen persönlichen Besuch bestätigen, dass am 26.11.2013 ab 20 Uhr eine Preview von *Das Phantom der Oper* in der Hamburger Neuen Flora stattfand – die Premiere ereignete sich jedoch zwei Tage später, am 28.11. Vgl. zur Premiere: Radio Hamburg GmbH & Co. KG (Hrsg.), „Stars und Sternchen beim ‚Phantom der Oper‘“, <http://www.radiohamburg.de/VIP/VIP-News/Stars-Deutschland/2013/November/Premiere-Stars-und-Sternchen-beim-Phantom-der-Oper> (29.4.2019).

<sup>37</sup> Frederik Hanssen, „Geschäftsführerin von Stage Entertainment: ‚Die Musical-Konkurrenz in Berlin ist enorm‘“, in: *Der Tagesspiegel*, 16.8.2017, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/geschaeftsfuehrerin-von-stage-entertainment-kooperation-mit-staatlichen-haeusern-ist-eine-win-win-situation/20191986-2.html> (17.4.2019).

von Stage Entertainment produziert<sup>38</sup> – eine Entwicklung in Deutschland, auf die Siedhoff im Jahr 2000 vorausahnend hingewiesen hat: „Vielleicht öffnet das Stadttheater seine Pforten für die Tryouts der kommerziellen Produktionen – etwa gar in den Sommermonaten, in denen die teuren Hallen bisher dunkel blieben.“<sup>39</sup> Gezielt verwendete man für die Erstaufführung von *Goethe!* den Begriff „Tryout-Premiere“ und benannte das Musical auf dem offiziellen Werbeplakat unter einem Asteriskus mit „Try Out-Produktion“.<sup>40</sup> Entsprechend unterschied auch der Theaterkritiker Martin Burkert im Kulturmagazin *Scala* des WDR 5 explizit die Tryout-Premiere als „Erstaufführung“ von der eigentlichen – eventuell nachfolgenden – „Uraufführung“.<sup>41</sup> Einzelne Nummern dieser Tryout-Produktion wurden zudem auf Solokonzerten von Musicedarstellern erprobt. Beispielsweise performten Alexander Klaws und Willemijn Verkaik auf dem Konzert *Jetzt und hier!* am 7.5.2018 in Norderstedt als Finalblock des ersten Teils die Nummern „Die Leiden des jungen Werther“ (Klaws / Verkaik), „Irgendwann“ (Verkaik) und „Wo ist der eine Mensch“ (Klaws).<sup>42</sup>

In Österreich und der Schweiz ist eine ähnliche Entwicklung zu beobachten. Beispielsweise bezeichnet Kathrin Zechner, Intendantin vom Wiener Raimund Theater, die Wiener *Rudolf*-Produktion ab 2009 im entsprechenden Programmheft als „Uraufführung“ aufgrund vorheriger Inszenierungen im Ausland:

„Zuerst entstand eine Fassung für unsere Freunde in Budapest, die auch – wie alle VBW-Eigenproduktionen – ihren Weg nach Japan gefunden hat. Dann wurde das Buch in Zusammenarbeit mit dem Regisseur David Leveaux zu der Wiener Fassung umgeformt (und auch musikalisch noch um einige Nummern ergänzt), die wir Ihnen heute voll Stolz als Uraufführung präsentieren.“<sup>43</sup>

Seit Ende der 1970er Jahre – und verstärkt seit 2008 – werden am Theater St. Gallen genuin deutschsprachige Musicals uraufgeführt.<sup>44</sup> Jansen (2005) erklärt hierzu:

„Unverkennbar an der Entwicklung im privaten Musicalesegment ist, dass die Produzenten offensichtlich stärker auf Eigenfabrikate ‚Made in Switzerland‘ vertrauen als auf Werke des internationalen

---

<sup>38</sup> Vgl. Laura Collmann, „Umjubelte Tryout-Premiere von ‚Goethe! Auf Liebe und Tod‘“, 5.4.2017, hrsg. von der Folkwang Universität der Künste, <http://www.folkwang-uni.de/home/hochschule/aktuell/vollanzeige/news-detail/umjubelte-tryout-premiere-von-goethe-auf-liebe-und-tod/> (30.8.2017).

<sup>39</sup> Gauert (Hrsg.), *Perspektiven des Musicals*, S. 55.

<sup>40</sup> Vgl. das offizielle Plakat, welches von der Folkwang Universität Essen und Stage Entertainment herausgegeben wurde: Stephan Drewianka, „Goethe war gut, Mann, der konnte ... singen! Try-Out-Premiere von ‚Goethe – Auf Liebe und Tod!‘ der Folkwang Universität Essen“, <http://www.musical-world.de/theater/musicals-d-h/goethe-auf-liebe-und-tod> (29.4.2019).

<sup>41</sup> Vgl. Westdeutscher Rundfunk Köln (Hrsg.), Radiobeitrag „Goethe – Fit fürs Musical?“, ausgestrahlt in: *Scala* (WDR 5), 5.4.2017, <http://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr5/wdr5-scala-aktuelle-kultur/audio-goethe---fit-fuers-musical-100.html> (30.8.2017), 00:28–00:46.

<sup>42</sup> Auf Anfrage beim Konzertveranstalter Sound of Music GmbH erhielt ich die Setlist für den – von mir besuchten – Konzertabend *Jetzt und Hier!* von Alexander Klaws am 7.5.2018 im Kulturwerk Norderstedt.

<sup>43</sup> Programm zu *Rudolf – Affaire Mayerling* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Jack Murphy, Nan Knighton; Buch: Jack Murphy, Phoebe Hwang), Raimund Theater (Wien), 2009/2010, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH, linke Innenseite vor S. [1].

<sup>44</sup> Auf Anfrage wurde mir am 14.5.2018 von Marius Bolten, Dramaturg und Referent für Musiktheater und Tanz am Theater St. Gallen, die Musical-Werkstatistik mit Beginn ab den 1930er Jahren zur Verfügung gestellt: Als erste Uraufführung ist *Robinson* von César Keiser und Bruno Spoerri aus dem Jahr 1979 zu nennen. Es folgten *Die drei Musketiere* (1999), *Der Graf von Monte Christo* (2008), *Moses – Die 10 Gebote* (2012), *Artus Excalibur* (2013), *Don Camillo & Peppone* (2015) und *Matterhorn* (2018).

Repertoires. Hierin unterscheiden sie sich erheblich von den Kollegen etwa in Deutschland, die Uraufführungen aufgrund des erhöhten Risikos zumeist scheuen. Aber auch die Zuschauer scheinen – anders als in Deutschland – die einheimischen Produkte im Long-Run-Bereich gegenüber den britischen und amerikanischen Importen zu bevorzugen.<sup>45</sup>

Im Programm zur Erstinszenierung von Wildhorns *Artus Excalibur* im Theater St. Gallen in den Jahren 2014 bis 2016 äußert sich Robin Lerner, welche die Lyrics zum Musical verfasste, wie folgt:

„Die ganze Sache [das Musical] ist ein lebendiges Wesen. Man kann es nicht in einer Box halten, damit es so bleibt, wie es ist. Die Geschichte muss sich verändern und anpassen können. [...] Und wenn das Orchester und dann das Publikum dazukommen, dann wird das Stück weiterwachsen. Jeder trägt seinen Teil dazu bei. Es ist dieses lebendige Wesen, das von überall Energie holt und diese auch wieder zurückstrahlt.“<sup>46</sup>

Den künstlerischen Umgang mit Streichungen beschreibt Koen Schoots, musikalischer Leiter ebener Produktion:

„Eine der wichtigsten Sachen, die man lernen muss, ist, dass man sich nicht zu sehr in die Sachen verlieben darf, die man schreibt. Denn ein Song ist sehr schnell gestrichen. Bei *Artus* haben wir noch in den Schlussproben mit dem Orchester Stellen gestrichen und Musik geändert. Mit diesen Dingen muss man einen pragmatischen Umgang finden.“<sup>47</sup>

Ebenso konstatierte Peter Heilker, Operndirektor des Theaters St. Gallen, während der Pressekonferenz zur Neuentwicklung von *Matterhorn* am 16.1.2018: „Wie immer bei einer Uraufführung wird man erst im Prozess dann auch oft gewahr, was man noch ein bisschen schärfer, was man noch ein bisschen länger, ein bisschen kürzer machen kann.“<sup>48</sup>

Die generellen Arten von Musicalbearbeitungen bei Tryouts und Previews können an verschiedenen Beispielen aufgezeigt werden. Zunächst ist Jerry Bocks *Fiddler on the Roof* zu nennen, für dessen Broadway-Premiere im Jahr 1964 die Nummer „Dear Sweet Sewing Machine“ der Charaktere Motel und Tzeitel aus dem zweiten Akt im vorherigen Tryout in Detroit gekürzt wurde. Da der Textautor Sheldon Harnick angibt, dass die Nummer auf der damaligen Investoren-Audition Anklang fand, ist zu vermuten, dass für diese Bearbeitung lediglich der Zeitfaktor eine Rolle spielte.<sup>49</sup> Ein Beispiel für eine ähnliche Änderung in

---

<sup>45</sup> Jansen, „Musical in St. Gallen“, S. 102.

<sup>46</sup> Programm zu *Artus Excalibur* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Robin Lerner; Buch: Ivan Menchell), Theater St. Gallen, 2014–2016, Ausgabe von März 2014, S. 25 und 27.

<sup>47</sup> Ebd., S. 22.

<sup>48</sup> Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), Pressekonferenz zu *Matterhorn*, Facebook-Videobeitrag vom 16.1.2018, [https://www.facebook.com/pg/theatersg/posts/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/theatersg/posts/?ref=page_internal) (29.4.2019), 04:28–04:38.

<sup>49</sup> Vgl. Bock, CD *Fiddler on the Roof* (Broadway, 2016), Booklet, S. 6. Als Bonustrack findet sich „Dear Sweet Sewing Machine“ jedoch als Neuaufnahme auf der Cast Recording des Broadway-Revivals von 2016, obwohl diese Produktion die Nummer nicht erneut in die Show aufgenommen hat. (Vgl. ebd., Track 20 „Dear Sweet Sewing Machine“; Playbill Inc. [Hrsg.], „Exclusive: Fiddler’s Adam Kantor and Alexandra Silber Perform Cut Song ‚Dear Sweet Sewing Machine‘ in New Music Video“, <http://www.playbill.com/video/exclusive-fiddlers-adam-kantor-and-alexandra-silber-perform-cut-song-dear-sweet-sewing-machine-in-new-music-video> [29.4.2019]). Diese Form der Wiederbelebung von ursprünglich verworfenem Material scheint sich heutzutage wachsender Beliebtheit zu erfreuen. Beispielsweise beinhaltet das *Hello Dolly!*-Broadway-Revival ab 2016 die ursprünglich während der Tryouts in den 1960er Jahren gekürzte Nummer „Penny in My Pocket“, gesungen von Horace Vandergelder, die auch bei den Tony Awards im Jahr 2017 aufgeführt wurde. (Vgl. Jerry Herman, CD *Hello, Dolly!* [Broadway, 2017], Track 10 „Penny in My Pocket“; Erik Piepenburg und Scott Heller, „The Best [and Worst] of the 2017 Tony Awards“, in: *The New York Times*, 12.6.2017,

Zusammenhang mit Previews ist das Musical *Something Rotten!*, bei dessen Broadway-Previews ab dem 23.3.2015 das Quartett „Lovely Love“ von den Charakteren Nick, Nigel, Bea und Portia für die Premiere gestrichen wurde.<sup>50</sup> Zu vermuten ist, dass sich dieses partiell ernsthafte Liebesquartett nicht für die stark humoristische Handlung eignete.<sup>51</sup>

Oftmals fallen im Rahmen von Neuentwicklungen auch zunächst konzipierte Figuren weg, wie der „Man in White Spats“ als Erzähler in *Cats* – die entsprechend gekürzten musikalischen Partien empfiehlt Lloyd Webber laut dem Programm zur internationalen Tournee 2017 nur „Leute[n] mit masochistischer Veranlagung“.<sup>52</sup> Dieser „Man in White Spats“ war beispielsweise ursprünglich Teil des Gedichts „The Naming of Cats“, wie einem Brief von T. S. Eliot an seinen Patensohn Tom Faber vom 7.1.1936 zu entnehmen ist.<sup>53</sup> Auch der Komponist Duncan Sheik beschreibt die Streichung des „vermummten Mannes“ für die Musicaladaption von Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* in einem Interview des amerikanischen Magazins *The New Yorker*: „Eventually, we had to kill the masked man, because it was confusing and nobody liked him, but it took us five years to figure that out.“<sup>54</sup> Und Steven Slater, der das Buch und die Lyrics verfasste, erklärt im Programm zur Wiener Inszenierung im Jahr 2009:

„Seit ich das Stück erstmals in der Schule gelesen habe, kämpfte ich mit der Gestalt des ‚Vermummten Herrn‘, dem am Ende Melchior auf dem Friedhof begegnet – bis ich sie schließlich gestrichen habe! [...] Ich versuchte zunächst, dem Vermummten Herrn alle möglichen Funktionen zuzuschreiben, als dunkler Zeremonienmeister oder stummer Beobachter – bis hin zu einem (toten oder lebenden) Schauspieler, der ‚das Grauen des Bombenhagels auf deutsche Theater überstanden hat ...‘. Dann aber erkannten wir, dass in unserem Fall die Musik und der Song genau diese Funktion übernommen hatten!“<sup>55</sup>

---

<https://www.nytimes.com/2017/06/12/theater/the-best-and-worst-of-the-2017-tony-awards.html?mcubz=1>  
[29.4.2019].)

<sup>50</sup> Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „*Something Rotten!*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/something-rotten-498917> (29.4.2019); Pat Cerasaro, „InDepth InterView: Kate Reinders on *Something Rotten!* plus *Gypsy Memories*, *Wicked*, *Into the Woods* & More“, auf: *Broadwayworld*, 21.4.2015, <http://www.broadwayworld.com/article/InDepth-InterView-Kate-Reinders-On-SOMETHING-ROTTEN-Plus-GYPSY-Memories-WICKED-INTO-THE-WOODS-More-20150421> (29.4.2019).

<sup>51</sup> Jansen gibt auch 2002 an, dass Broadway-Tryouts häufig zur Perfektionierung der Bühnentechnik dienen. (Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 288.)

<sup>52</sup> Programm zu *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn), Internationale Tour 2017, hrsg. von der BB Promotion GmbH, Ausgabe aus dem Berliner Admiralspalast von August 2017, S. [3]. Vgl. auch das Programm zu *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn), London Palladium, 2014–2016, hrsg. von The Really Useful Group Ltd., Ausgabe von April 2015, S. [2].

<sup>53</sup> Vgl. Christopher Ricks und Jim McCue (Hrsg.), *The Poems of T. S. Eliot*, Bd. 2: *Practical Cats and Further Verses*, London 2015, S. 55. An dieser Stelle sei auch darauf hinzuweisen, dass oftmals Figuren sofort bei der Erstkonzeption einer Adaption entfallen: Lloyd Webber vernachlässigte etwa die Figur des Persers aus Gaston Leroux' *Das Phantom der Oper*, der mit Raoul in den Unterbau der Pariser Oper vordringt, um Christine aus den Fängen des Phantoms zu befreien. In der Londoner Originalversion des Musicals hingegen agiert Raoul allein und ist nicht dazu gezwungen, die „Folterkammer“ des Phantoms zu durchqueren. (Vgl. Gaston Leroux, *Das Phantom der Oper*, Hamburg 2012, S. 283–291; Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera* [London, 1987], Disc 2, Track 7 „Down Once More / Track Down this Murderer“.)

<sup>54</sup> The New Yorker (Hrsg.), Video „Duncan Sheik on ‚Spring Awakening‘ and Musicals – The New Yorker Conference“, auf: *YouTube*, 22.7.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=AdEuit3jaWc> (29.4.2019), 12:32–12:41.

<sup>55</sup> Programm zu *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), S. [6].

Entsprechend wurde in der von Slater benannten Friedhofsszene, die den Schluss des Dramas und die vorletzte Szene des Musicals darstellt, die Figur des „vermummten Mannes“ durch den Auftritt des Geistes von Wendla Bergmann in amerikanischen und europäischen Produktionen von 2006 bis 2018 ersetzt.<sup>56</sup>

Dass solche Materialkürzungen enorme Ausmaße annehmen können, zeigt das Musical *Grease*, das laut des Programms zur Inszenierung am Capitol Theater Düsseldorf in den 1990er Jahren als „5 Stunden-Amateur-Show vor 150 Zuschauern in einem Chicagoer ‚Geräteschuppen‘“ startete.<sup>57</sup>

In Anbetracht eines adäquaten wissenschaftlichen Umgangs mit oben beschriebenen Konventionen ist auf verschiedene Problematiken zu verweisen. Mordden (2000) erläutert etwa – am Beispiel von *West Side Story* – die Schwierigkeiten einer Rekonstruktion dessen, welche Künstler inwiefern im Rahmen der zahlreichen Entwicklungsstufen beteiligt waren:

„Just which verses are Bernstein’s and which Sondheim’s is one of history’s best-kept secrets, for early in the tryout Bernstein had his co-lyricist credit removed out of deference to the importance of Sondheim’s work. [...] In any case, among theatrical memorabilia, *West Side Story* posters from the first leg of the tryout, with Bernstein’s name still nudging Sondheim’s under ‚Lyrics by‘, are considered intensely collectible.“<sup>58</sup>

Ebenso sind Musicals in Bezug auf ihre Erstproduktionen eindeutig zu kennzeichnen. Pflicht verwendet beispielsweise in seinem *Musical-Führer* von 1980 das Datum der Broadwayaufführung als Uraufführung<sup>59</sup> und erläutert: „Dabei ist anzumerken, daß die amerikanische Theaterpraxis ein Werk erst dann als gültig anerkennt, wenn es am Broadway herausgekommen ist.“<sup>60</sup> Ähnliches konstatieren Bez, Degenhardt und Hofmann (1980): „Die vermerkten ‚Uraufführungen‘ am Broadway sind in der Regel keine echten (da ihnen solche in anderen Städten der USA vorausgingen), sondern die dortigen – entscheidenden – Premieren der Endfassung der Stücke.“<sup>61</sup> Und Schubert (1997) schlussfolgert: „Aufgrund dieser Entstehungs- und Aufführungsbedingungen lassen sich Kategorien wie ‚Werk‘ oder ‚authentisch‘ nur bedingt auf Musicals anwenden.“<sup>62</sup>

---

<sup>56</sup> Vgl. Frank Wedekind, *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*, Neusatz der Originalausgabe von 1891, Hamburg 2018, S. 96–107; Duncan Sheik, CD *Spring Awakening. A New Musical* (Broadway, 2006), Decca Broadway 2009, Track 18 „Those You’ve Known“; ders., CD *Spring Awakening. A New Musical. The English Theatre Frankfurt*, Whiterock Records 2010, Track 20 „Those You’ve Known“; auf der Wiener Aufnahme ist dieser Teil nicht vorhanden: Vgl. Sheik, CD *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009). Das entsprechende Programmheft benennt die Szene jedoch als „Nicht mehr hier / Those You’ve Known“: Vgl. das Programm zu *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), S. [5]. Zudem besuchte ich *Frühlings Erwachen* (OT: *Spring Awakening*; Musik: Duncan Sheik; Lyrics/Buch: Steven Sater) im Stadttheater Hildesheim u. a. am 14.10.2017 ab 19:30 Uhr.

<sup>57</sup> Programm zu *Grease* (Musik/Lyrics/Buch: Jim Jacobs, Warren Casey), Capitol Theater Düsseldorf, 1996–1998, S. 20.

<sup>58</sup> Mordden, *The Broadway-Musical in the 1950s*, S. 239.

<sup>59</sup> Vgl. Pflicht, *Musical-Führer*, S. 10.

<sup>60</sup> Ebd., S. 9.

<sup>61</sup> Bez, Degenhardt und Hofmann, *Musical*, S. 8.

<sup>62</sup> Schubert, Art. „Musical“, in: *MGG<sup>2</sup>*, S. 691.

### 2.1.1.2 Vorveröffentlichte Konzept- und Castalben

Musicalworkshops, -tryouts und -previews werden auch durch andere Erfolgsstrategien ersetzt oder ergänzt, etwa durch die Veröffentlichung eines Konzept- oder Castalbums vor der Premiere, insbesondere seit den 1970er Jahren.<sup>63</sup> So formuliert Rüdiger Bering 1997 zum Schaffen von Lloyd Webber:

„Bis zu *The Phantom of the Opera* hatte der erfolgreiche Theaterkomponist Andrew Lloyd Webber nur einmal gezielt für die Bühne komponiert, und *Jeeves* war ein Flop gewesen. Alle anderen Werke waren ursprünglich als Oratorium, Konzeptalbum oder Songzyklus konzipiert gewesen.“<sup>64</sup>

Und Fischer (1996) verweist auf ähnliche Konventionen im deutschsprachigen Raum:

„[...] bei *Cats* [in den 1980er Jahren in Wien] ging es dann mit der Schallplatte schon ziemlich schnell, und seit *Freudiana* (1990) gibt es mitunter auch bei uns die Musik zum Musical schon vor der Premiere zu kaufen.“<sup>65</sup>

Als Beispiele von Konzeptalben, die für ein Bühnenmusical produziert wurden, seien Lloyd Webbers *Jesus Christ Superstar* (1970), Schönbergs *Les Misérables* (1980), Elton Johns *Aida* (1998), Wildhorns *Dracula* (2001) und Gary Barlows *Finding Neverland* (2014) genannt.<sup>66</sup> Die Produktion dieser Alben ist oftmals – vermutlich zu besseren Vermarktungs- und Werbezwecken – durch die Kooperation mit populären Künstlern geprägt. So erschien Johns *Aida* mit Nummernversionen u. a. eingesungen von Tina Turner, den Spice Girls und Lenny Kravitz.<sup>67</sup> Ähnliches gilt für Barlows *Finding Neverland* – am Konzeptalbum von 2015 waren u. a. Jon Bon Jovi, Christina Aguilera und The Goo Goo Dolls beteiligt.<sup>68</sup> Ein anderes Beispiel ist das Album *What's Inside: Songs from „Waitress“* von 2015, in welchem die Komponistin Bareilles die Nummern ihres Musicals *Waitress* selbst einsang.<sup>69</sup> Solche Strategien sind – wie Jansen überzeugend darlegt – auch als eine Art von „Tryout“ anzusehen.<sup>70</sup> Weiterhin ist auf die Musicaladaption regulärer Konzeptalben hinzuweisen: Das Musical *Gaudi* basiert etwa auf dem Konzeptalbum des Alan Parsons Projects von 1987.<sup>71</sup>

---

<sup>63</sup> Vgl. Lutz Fahrenkrog-Petersen, „Andrew Lloyd Webber: Pop, Love and Peace“, in: *Dokumente zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Lydia Rilling und Julia H. Schröder (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 14.2), Laaber 2011, S. 208. Wollman schätzt die kommerziellen Erfolgchancen als hoch ein. (Vgl. Wollman, *The Theater Will Rock*, S. 89.) Und Textautor Tim Rice ist der Überzeugung, dass *Jesus Christ Superstar* erfolgreich wurde, da es zunächst für eine LP nur 90 Minuten lang sein durfte. (Vgl. das Programm zu *Jesus Christ Superstar* [Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Tim Rice], Staatsoper Hamburg, August 2015, hrsg. von der BB Promotion GmbH, S. [12].)

<sup>64</sup> Rüdiger Bering, *Musical* (DuMont-Schnellkurs, 512), Köln 1997, S. 158.

<sup>65</sup> Fischer, *Deutsche Musicals*. S. 11.

<sup>66</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, Doppel-LP *Jesus Christ Superstar. A Rock Opera*, MCA Records 1970; Schönberg, Doppel-CD *Les Misérables. The Original French Concept Album* (1980), First Night Records 1985; Elton John, CD *Aida* (Konzeptalbum, 1999); Wildhorn, CD *Dracula. The Musical. The Studio Cast Recording* (Konzeptalbum), Global Vision Records 2006; Gary Barlow, CD *Finding Neverland. The Album* (Konzeptalbum), Republic Records 2015.

<sup>67</sup> Vgl. John, CD *Aida* (Konzeptalbum, 1999).

<sup>68</sup> Vgl. Barlow, CD *Finding Neverland* (Konzeptalbum, 2015).

<sup>69</sup> Vgl. Bareilles, CD *What's Inside: Songs from „Waitress“* (2015).

<sup>70</sup> Jansen, „Das Prinzip des Tryout“, S. 288.

<sup>71</sup> Vgl. Eric Woolfson, CD *Gaudi. Das Musical um Liebe Kunst und Leidenschaft*, Wea Music 1995.

In späteren Bühnenversionen werden oftmals Szenen oder Nummern des vorveröffentlichten Tonträgers vollständig ausgetauscht, wie exemplarisch Lloyd Webbers *Evita* zeigt. Der Textautor Tim Rice erläutert die Entscheidung zu einem Konzeptalbum im Programm zur Berliner Inszenierung der 1980er Jahre:

„Ende 1975 mußten wir uns entscheiden, ob wir eine Plattenaufnahme machen oder uns nach jemandem umschauen sollten, der es auf die Bühne bringen könnte. Wir beschlossen, *Evita* erst einmal auf Platte herauszubringen. Diesen Weg waren wir bereits mit *Superstar* sehr erfolgreich gegangen. Durch Zufall hatten wir so nämlich eine wirklich gute Methode entdeckt, um ein Musikwerk, das für das Theater bestimmt ist, optimal einzuführen.“<sup>72</sup>

Das auf dem *Evita*-Konzeptalbum von 1976 enthaltene „The Lady’s Got Potential“ ersetzte man in der Londoner Fassung ab 1978 durch das inhaltlich und musikalisch gegensätzliche „The Art of the Possible“<sup>73</sup> – auf der englischen Cast Recording ist jene neue Nummer jedoch nicht enthalten.<sup>74</sup> Diese Änderung hat bis zum heutigen Tag Bestand, wie das Broadway-Revival ab 2012, die Wiener Fassung ab 2016, die internationale Tour 2017 bis 2019, und die Kieler Produktion im Jahr 2019 zeigen.<sup>75</sup>

Häufig treten zudem innermusikalische Bearbeitungen einzelner Nummern auf. Beispielsweise besitzt „Language of Birds“<sup>76</sup> von Stings Konzeptalbum *The Last Ship* (2013), das für die Broadway-Tonaufnahme, zugehörig zur Bühnenproduktion im Neil Simon Theatre 2014/2015,<sup>77</sup> in „Underground River“<sup>78</sup> umbenannt wurde, auf der Cast Recording (2014) eine unterschiedliche Takt- und Tonart, Rhythmik sowie Begleitung. Dies veranschaulicht das nachfolgende Notenbeispiel 2 anhand eines Vergleichs von drei repräsentativen Takten aus dem Konzeptalbum, dem dazugehörigen Songbook und der Broadway Cast Recording: Ursprünglich steht „Language of Birds“ auf dem Konzeptalbum und im Songbook im 6/8-Takt sowie in der Tonart a-Moll – in den hier ausgewählten drei Takten findet kein Taktwechsel und keine Modulation statt. Auf der Cast Recording ist die Nummer jedoch in c-Moll zu hören mit einer Betonung des Abschnittsbeginns durch eine direkt-diatonische Modulation nach F-Dur – die Dur-Subdominante wird zur Tonika umgedeutet – und einen Wechsel zum 4/4-Takt. Die Komplexität der ursprünglichen Rhythmik wurde einerseits durch die starke Synkopierung

---

<sup>72</sup> Programm zu *Evita* (Berlin, 1982/83), kopiertes Blatt Nr. 39.

<sup>73</sup> Vgl. Lloyd Webber, LP *Evita* (Konzeptalbum, 1976), Track 6 „The Lady’s Got Potential“; John Snelson, *Andrew Lloyd Webber*, New Haven und London 2004, S. 73.

<sup>74</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *Evita. Original London Cast Recording*, MCA Records 1978.

<sup>75</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Evita. New Broadway Cast Recording*, The Really Useful Group Ltd. u. a. 2012, Disc 1, Track 7 „The Art of the Possible“; ich besuchte *Evita* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Tim Rice) im Wiener Ronacher am 23.6.2016 ab 19:30 Uhr, im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee im Staatstheater Hannover am 8.7.2017 ab 20 Uhr und im Berliner Admiralspalast am 5.1.2019 ab 15 Uhr sowie in der Oper Kiel am 12.5.2019 ab 18:30 Uhr.

<sup>76</sup> Vgl. Sting, CD *The Last Ship* (Konzeptalbum), A&M Records 2013, Track 5 „Language of Birds“.

<sup>77</sup> Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „*The Last Ship*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-last-ship-496367> (20.1.2020).

<sup>78</sup> Vgl. Sting, CD *The Last Ship. Original Broadway Cast Recording*, Universal Music 2014, Track 17 „Underground River“.

der Gesangsmelodie von der Figur Jackie White beibehalten, durch die alle Zählzeiten betonenden Instrumente E-Bass (mit Umspielung der vierten Zählzeit) und Schlagzeug (Bass Drum auf der ersten und dritten, Snare Drum auf der zweiten und vierten Zählzeit) sowie den taktweisen Wechsel der Harmonik – insbesondere wahrnehmbar durch die Basstimme und die Gesangstöne des Ensembles – jedoch abgemildert.

Aufgrund der Verfügbarkeit eines kurzen Ausschnittes dieser Passage von der Broadway-Fassung durch die Bereitstellung von Johnny Newcomb, dem damaligen Darsteller des Tom bzw. jungen Gideons,<sup>79</sup> ist zu vermuten, dass diese – durch die oben beschriebenen Veränderungen herbeigeführte – klare Abgrenzung des musikalischen Abschnitts im Zuge der Präsentation einer Gruppenchoreographie und des Nachfolgens einer Underscoring-Partie getätigt wurde.

---

<sup>79</sup> Vgl. Johnny Newcomb (Hrsg.), Video „The Last Ship – Underground River“, auf: *YouTube*, 1.6.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=Ye24DqvCpcg> (19.1.2020); derS. (Hrsg.), „Johnny Newcomb. Actor. Singer. Musician. Writer. NYC“, <http://www.johnnynewcomb.com/> (19.1.2020).

1. Songbook („Language of Birds“)

Gesang

... died. Oh, a man builds a cage with the tools he is giv-en. His ...

Piano

2. Konzeptalbum („Language of Birds“)

Ges

... died. Oh, a man \_\_\_ builds a cage \_\_\_ with the tools \_\_\_ he is giv-en. His ...

Kontrabass

3. Broadway Cast Recording („Underground River“ [2. Akt])

ENSEMBLE:

[Oh] \_\_\_ Oh, a man \_\_\_

JACKIE WHITE:

Oh, a man \_\_\_ builds a cage \_\_\_ with \_\_\_ the tools he is giv-en. His ...

E-Bass

in c-Moll: S  
in F-Dur: T \_\_\_\_\_ S \_\_\_\_\_ Dp \_\_\_\_\_

Notenbeispiel 2: Differenzen der Nummer „Language of Birds“ / „Underground River“ aus Stings *The Last Ship* bezüglich Konzeptalbum (2013), Songbook und Broadway Cast Recording (2014)<sup>80</sup>

<sup>80</sup> 1. Sting, *The Last Ship. Piano, Vocal, Guitar* (Songbook), Milwaukee 2014, S. 36; 2. Transkription von Sarah Baumhof: Sting, CD *The Last Ship* (Konzeptalbum), A&M Records 2013, Track 5 „Language of Birds“, 01:34–01:39; 3. Transkription von Sarah Baumhof: Sting, CD *The Last Ship. Original Broadway Cast Recording*, Universal Music 2014, Track 17 „Underground River“, 01:10–01:15.

## 2.1.2 Umgestaltungen während einer Spielzeit

Bearbeitungen von Musicals sind darüber hinaus auch im Verlauf einer bestimmten Produktion üblich, etwa in einer Erstproduktion nach Workshops, Tryouts und Previews. So wurde Lloyd Webbers *Love Never Dies* während der ursprünglichen Londoner Produktion mit einer Premiere am 9.3.2010 im November des gleichen Jahres für einige Tage ausgesetzt, um das Musical aufgrund diverser negativer Kritiken zu bearbeiten. Als Beispiel hierfür sei erwähnt, dass Rezensenten *Love Never Dies* sarkastisch als „Paint Never Dries“ betitelten.<sup>81</sup> Nach der Aufführungspause erhielten Kritiker im Dezember 2010 eine Einladung, die revidierte Version zu beurteilen.<sup>82</sup> Dass solche Änderungen während einer Produktionszeit oftmals durch negative Kritiken hervorgerufen werden, zeigt weiterhin die Bochumer Produktion von Lloyd Webbers *Starlight Express* seit den 1980er Jahren. Im TV-Beitrag „Broadway in Bochum“ des WDR, ausgestrahlt im Juni 2018, heißt es hierzu:

„[Off-Sprecher:]

Dass er etwas ändern muss, fiel Andrew Lloyd Webber bei seinem letzten Besuch in Bochum auf. Plötzlich störten ihn die schwachen Frauenrollen. Das Stück ist zum Teil sehr klischeehaft, an manchen Stellen sexistisch.

[Meinolf Müller, Theaterleiter seit 1995:]

„Die Frauen sind halt nur die Anhänger, oder Anhängsel, wenn ich's böse sagen will, die einfach nur den Männern relativ dumm hinterherlaufen und das ist natürlich nicht mehr zeitgemäß. Also wir hatten vorher schon 'n paar sehr heikle Textstellen rausgenommen, die heute überhaupt nicht gehen: ‚Wenn du zu ihm nein sagst, meinst du ja.‘ Nach dieser großen ‚Nein heißt Nein-Debatte‘ ging das gar nicht mehr. [...] die Frauenrollen sind jetzt wirklich andere, da sind starke Frauen dabei, auch Frauen, die jetzt Lokomotiven sind.“<sup>83</sup>

Wie Meinolf Müller im selbigen Beitrag weiterhin beschreibt, sollen Bearbeitungen des Musicals außerdem dazu führen, dass Besucher das Stück mehrmals ansehen:

„[Off-Sprecher:]

Mittlerweile läuft *Starlight Express* schon dreißig Jahre. Weltrekord. Kein Musical läuft länger an einem Ort. Doch die Unterhaltungsindustrie entwickelt sich rasant. Das Musical befindet sich in einem ständigen Wettbewerb.

---

<sup>81</sup> Vgl. Martin Evans, „Andrew Lloyd Webber: Cancer Diagnosis Led to West End Flop, in: *The Telegraph*, 3.6.2011, <https://www.telegraph.co.uk/culture/8555463/Andrew-Lloyd-Webber-Cancer-diagnosis-led-to-West-End-flop.html> (29.4.2019).

<sup>82</sup> Die Änderungen betrafen beispielsweise den Beginn des Musicals – der Prolog von Madame Giry und Fleck wurde durch die Solonummer „Til I Hear You Sing“ ersetzt. Mit dieser Bearbeitung wurde das Musical folgend etwa in Australien und Deutschland aufgeführt. Für die Hamburger Produktion veränderte Lloyd Webber wiederum einen Abschnitt der Nummer „The Beauty Underneath“ des ersten AktS. Vgl. hierzu Edward Malnick, „Lloyd Webber's *Love Never Dies* Draws Its Last Breath. Andrew Lloyd Webber's *Phantom* Sequel to Close after only a Year in the West End“, in: *The Telegraph*, 18.6.2011, <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/8583939/Lloyd-Webbers-Love-Never-Dies-draws-its-last-breath.html>; Mark Shenton, „Lloyd Webber's *Love Never Dies* Invites London Critics Back to Review West End Revamp“, in: *Playbill*, 29.12.2010, <http://www.playbill.com/article/lloyd-webbers-love-never-dies-invites-london-critics-back-to-review-west-end-revamp-com-174582> (29.4.2019); Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010); ders., Blu-ray Disc *Love Never Dies*. *Die Fortsetzung von Das Phantom Der Oper*, Universal Studios 2011; großes Programm zu *Liebe stirbt nie* (Hamburg, 2015/2016), S. [25] („Songliste“). Zudem besuchte ich das Musical im Hamburger Operettenhaus u. a. am 16.10.2015 ab 20 Uhr.

<sup>83</sup> Westdeutscher Rundfunk Köln (Hrsg.), TV-Beitrag „Broadway in Bochum – Hinter den Kulissen von *Starlight Express*“, ausgestrahlt in: *WDR*, 8.6.2018, 20:15–21:00 Uhr, <https://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/doku-am-freitag/video-broadway-in-bochum---hinter-den-kulissen-von-starlight-express-102.html> (29.4.2019), 28:18–39:37.

[Müller:]

„Dadurch, dass uns halt immer wieder ’was Neues einfällt, dass Andrew Lloyd Webber ’was Neues einfällt, dass irgendwelchen Technikern, Lichtdesignern ’was Neues einfällt, das führt schon dazu, dass viele Leute so sagen, na, so alle zwei, drei Jahre fahr’n wir mal wieder nach Bochum und schau’n uns das wieder an, und erleben dann auch wieder ’ne neue Show.“<sup>84</sup>

Solche Bearbeitungen können in vielen Fällen – falls keine späteren Ton- oder Videoaufnahmen folgen – jedoch nur eruiert werden, wenn man als Zuschauer ein Musical zu einer bestimmten Produktionszeit mehrere Male live gesehen hat. So kann ich jeweils nur durch diverse Besuche der Hamburger Produktionen von *Das Phantom der Oper* ab 2013 und *Liebe stirbt nie* ab 2015 bestätigen, dass bestimmte Elemente der Choreographie im Laufe der Produktionszeit verändert wurden. So verzichtete man in beiden Musicals nach einiger Zeit darauf, dass das Phantom Christine Daaé in seinen Armen trägt. Stattdessen bewegte sich Christine selbst zu der für sie vorgesehenen Position.<sup>85</sup> In der Hildesheimer Produktion von *Frühlings Erwachen* in der Spielzeit 2017/2018 wiederum modifizierte man bestimmte Ausstattungselemente. So entfiel etwa im Jahr 2018 die Perücke von Tim Müller, Darsteller des Protagonisten Melchior Gabor, die zu Beginn der Produktion verwendet wurde und auf Inszenierungsfotos im Programmheft zu sehen ist.<sup>86</sup>

### 2.1.3 Bearbeitungen für neue Aufführungsserien

Werden Musicals nach bereits erfolgreichen Inszenierungen erneut produziert, etwa als Exporte in anderen Ländern, ist dies oftmals mit Umgestaltungen verknüpft, wie dem Austausch von Nummern oder Szenen. Dies veranschaulicht das ursprünglich 2006 in Wien entwickelte *Rebecca*: Für die Deutschlandpremiere in Stuttgart 2011 und spätere Produktionen, zum Beispiel von den Tecklenburger Freilichtspielen 2017, ersetzte der Komponist Sylvester Levay die Ensemblenummer „Wir sind britisch“ aus der 10. Szene „Golfclub“ des zweiten Akts durch

---

<sup>84</sup> Westdeutscher Rundfunk Köln (Hrsg.), „Broadway in Bochum“, 37:36–38:17.

<sup>85</sup> Zu *Das Phantom der Oper*: Im Anschluss an die Ankunft im Kellergewölbe des Phantoms, nach der titelgebenden Nummer im ersten Akt, fiel Christine – als sie die Puppenkreation des Phantoms erblickte – in Ohnmacht und wurde ursprünglich vom Phantom zur Gondel getragen. In späteren Aufführungen lief Christine während einer Dämpfung des Bühnenlichtes selbst zurück zur Position des Bootes. Zu *Liebe stirbt nie*: Christine fiel beim ersten Zusammentreffen mit dem Phantom in ihrem Hotelzimmer auf Coney Island im ersten Akt in Ohnmacht, woraufhin sie das Phantom zunächst auf einen Sessel hob. In späteren Aufführungen fiel Christine im Rahmen ihrer Ohnmacht direkt in den Sessel. (Ich besuchte *Das Phantom der Oper* [OT: *The Phantom of the Opera*; Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Charles Hart, Richard Stilgoe; Buch: Lloyd Webber, Stilgoe] in der Hamburger Neuen Flora u. a. am 26.11.2013 ab 20 Uhr, 11.2.2014 ab 18:30 Uhr und 2.4.2015 ab 20 Uhr sowie *Liebe stirbt nie* [OT: *Love Never Dies*; Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Lloyd Webber, Slater, Ben Elton, Frederick Forsyth] im Hamburger Operettenhaus u. a. am 16.10.2015 ab 19:30 Uhr, 23.2.2016 ab 18:30 Uhr und 25.9.2016 ab 19 Uhr.

<sup>86</sup> Vgl. das Programm zu *Frühlings Erwachen* (OT: *Spring Awakening*; Musik: Sheik; Lyrics/Buch: Sater), Stadttheater Hildesheim, Spielzeit 2017/2018, hrsg. vom Theater für Niedersachsen, S. 1, 3, 6 und 9. Ich besuchte *Frühlings Erwachen* (OT: *Spring Awakening*; Musik: Sheik; Lyrics/Buch: Sater) im Theater Hildesheim am 14.10.2017 ab 19:30 Uhr und 2.4.2018 ab 19 Uhr.

die Ensemblenummer „Merkwürdig“.<sup>87</sup> Dadurch entfernte man vermutlich bewusst einen Abschnitt des Musicals, der die britische Upper Class humoristisch als oberflächliche und blasierte Elite darstellt. In ähnlicher Manier komponierte Alan Menken für die „neue Version“<sup>88</sup> von *The Hunchback of Notre Dame* ab dem Jahr 2017 die Nummer „Rhythmus meines Tambourins“, gesungen von Esmeralda im ersten Akt, die den vorherigen Abschnitt „Tanz auf dem Seil“ ersetzte.<sup>89</sup>

Statt eines vollständigen Austausches von Nummern oder Szenen sind außerdem musikimmanente Bearbeitungen zu beobachten. Exemplarisch sei das Import-Musical *Ghost* genannt, das im Landestheater Linz von März bis Juli 2017 aufgeführt wurde.<sup>90</sup> Auf der Linzer Cast Recording ist im Gegensatz zur Londoner Aufnahme eine neue Ouvertüre zu hören. Setzt sich die Ouvertüre der Original London Cast Recording nur aus musikalischem Material zusammen, das in der finalen Szene wiederkehrt („Unchained Melody [Dance] / The Love Inside“), verknüpft die Instrumentaleinleitung der Linzer Cast Recording dieses Material mit einem Ausschnitt der Nummer „Mehr“ aus dem ersten Akt.<sup>91</sup> Diese Änderungen wurden in den deutschen Produktion in Berlin und Hamburg im Jahr 2018 übernommen.<sup>92</sup>

Auch werden dramaturgische Änderungen im Sinne einer Szenenumstrukturierung vorgenommen. Ein Beispiel hierfür ist das in Wien uraufgeführte Bühnenwerk *Tanz der Vampire*, das im Jahr 2010

---

<sup>87</sup> Vgl. das Programm zu *Rebecca* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Raimund Theater (Wien), 2006–2008, S. [5]; Sylvester Levay, CD *Rebecca. Cast Album*, HitSquad Records 2006, Track 7 „Wir Sind Britisch“; ders., Doppel-CD *Rebecca. Das Musical. Gesamtaufnahme Live*, HitSquad Records 2012, Disc 1, Track 17 „Merkwürdig“. Ich besuchte *Rebecca* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze) bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 2.9.2017 ab 20 Uhr.

<sup>88</sup> Großes Programm zu *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 2017/2018), S. [7] und [23]. Auch im Programm zur Broadwayversion von *Les Misérables* ist von einer „new production“ ab Dezember 2009 die Rede. Vgl. das große Programm zu *Les Misérables* (Broadway, 2014–2016), S. [1].

<sup>89</sup> Vgl. Alan Menken, CD *Der Glöckner von Notre Dame. Die Höhepunkte der Weltpremiere im Musical Theater Berlin*, Stella Music 1999, Track 4 „Tanz auf dem Seil“; ders., CD *Der Glöckner von Notre Dame. Das Musical. Live-Aufnahme aus dem Stage Theater des Westens Berlin*, Disney Enterprises, Inc. und Stage Entertainment 2017, Track 7 „Rhythmus meines Tambourins“; Programm zu *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 2017/2018), S. [10]f. Ich besuchte *Der Glöckner von Notre Dame* (OT: *The Hunchback of Notre Dame*; Musik: Alan Menken; Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: James Lapine) im Berliner Stage Theater des am 19.4.2017 ab 18:30 Uhr und im Stuttgarter Stage Apollo Theater am 1.3.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>90</sup> Vgl. Jens Alsbach, „Drama. *Ghost – Nachricht von Sam*. Die Zweifel sind nun fort“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=7771> (29.4.2019).

<sup>91</sup> Vgl. Dave Stewart und Glen Ballard, CD *Ghost. The Musical. Original Cast Recording* (London), Ghost London Ltd. und SurfDog, Inc. 2012, Track 1 „Ouvertüre“ und 17 „Unchained Melody (Dance) / The Love Inside“; dies., CD *Ghost. Das Musical. Landestheater Linz*, HitSquad Records 2017, Track 1 „Ouvertüre“ und 17 „Finale Akt 2 – Unchained Melody (Tanz) & Ascension“.

<sup>92</sup> Ich besuchte *Ghost* (Musik: Dave Stewart, Glen Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Bruce Joel Rubin; Buch: Rubin) im Berliner Stage Theater des Westens am 17.2.2018 ab 19:30 Uhr und im Hamburger Operettenhaus am 20.11.2018 ab 18:30 Uhr.

als sogenannte „Neue Wiener Fassung“<sup>93</sup> am Ort der Uraufführung wieder auf dem Spielplan stand. Beispielsweise verschob man Alfreds Nummer „Für Sarah“ im zweiten Akt von der ursprünglich fünften Szene „Badezimmer“ nach dem Originallibretto – bzw. der sechsten Szene „Badezimmer im Schloss“ nach dem Programm zur Erstinszenierung – in eine Szene im Schlafzimmer des Schlosses nach der Nummer „Carpe Noctem“.<sup>94</sup> Diese Änderungen sind bis heute erhalten, wie etwa die erste Neuinszenierung des Theaters St. Gallen und die Hamburger Produktion aus dem Stage Theater an der Elbe aus dem Jahr 2017 zeigen.<sup>95</sup>

Auch können durch solche Überarbeitungen einzelne Charaktere weiter ausgebaut werden, wie *Elisabeth* verdeutlicht:

„Michael Kunze und Sylvester Levay entschieden sich 2001 für eine Überarbeitung der Produktion, die mit der Deutschland-Premiere von *Elisabeth* am 22. März 2001 im Colosseum Theater Essen erstmalig über die Bühne ging. Kunze und Levay haben ein Streit-Duett zwischen Elisabeth und dem Tod hinzugefügt.“<sup>96</sup>

Im Programm zum Wiener Revival ist zudem angemerkt, dass Kunze und Levay das Musical für ausländische Produktionen erweiterten:

„Obwohl ‚Elisabeth‘ bereits in der ursprünglichen Fassung ein großer Erfolg beim Publikum gewesen war, wurde das Musical nämlich im Gegensatz zu manch anderer Großproduktion keineswegs nach der Premiere ‚eingefroren‘. Es blieb vielmehr ein lebendiges Stück Musiktheater, an dem das Autorenduo über die Jahre hinweg kontinuierlich weiterarbeitete. Bereits kurz nach der Uraufführung etwa wurde die Irrenhausszene im zweiten Akt verändert und Elisabeths Solo ‚Nichts, nichts, gar nichts‘ ausgebaut. Und auch die internationalen Produktionen wurden von Michael Kunze und Sylvester Levay stets als willkommene Chance gesehen, um ihrer Geschichte neue Aspekte hinzuzufügen. Bedurfte doch manches von dem, was man in Wien noch als Allgemeinwissen voraussetzen konnte, für das nicht-österreichische Publikum zuweilen einer etwas genaueren Erklärung. Für die deutsche Erstaufführung kam ebenfalls im zweiten Akt ein Duett zwischen Elisabeth und dem Tod hinzu, das seither auch in alle weiteren Produktionen Eingang gefunden hat. ‚Wenn ich tanzen will‘, nimmt dabei das Motiv vom ‚Letzten Tanz‘ wieder auf [...]. All diese Veränderungen sind nun auch wieder in der aktuellen Jubiläumsproduktion [Wien, 2012–2014] enthalten [...].“<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> Vgl. Jim Steinman, Doppel-CD *Vampire. Gesamtaufnahme. Neue Wiener Fassung*, HitSquad Records 2010. Eine „neue Wiener Fassung“ erarbeitete man auch für das Musical *Mozart!*, das nach sechzehn Jahren ein Revival erfuhr. Hierfür übernahm man Elemente von vergangenen internationalen Produktionen, schärfte die Entwicklungen der Charaktere und fügte das Liebesduett „Wir zwei zusammen“ zwischen Constanze und Wolfgang Mozart hinzu. Vgl. das Programm zu *Mozart!* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Raimund Theater (Wien), 2015/2016, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH, 1. Auflage, S. [1] und [12].

<sup>94</sup> Vgl. Michael Kunze, *Tanz der Vampire. Libretto*, Hamburg 2010 (1997), S. 58–64 und 72–75; Programm zu *Tanz der Vampire* (Musik: Jim Steinman; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Raimund Theater (Wien), 1997–2000, hrsg. von Vereinigte Bühnen Wien und Hermann und Clärchen Baus, 3. Auflage von Juli 1999, S. 6; Steinman, Doppel-CD *Tanz der Vampire* (Wien, 2010), Disc 2, Track 3 „Ein Guter Tag“ und 4 „Für Sarah“.

<sup>95</sup> Vgl. das Programm zu *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze), Theater St. Gallen, Spielzeit 2016/2017, Ausgabe von Juni 2017, Deckblatt („St. Galler Fassung“), S. 8f. („Inhalt“) und 10 („Songliste“); großes Programm zu *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze), Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 2017/2018, hrsg. von Theater an der Elbe Produktionsgesellschaft mbH am Musical Boulevard (Stage Entertainment), Ausgabe von September 2017, S. [26] („2. Akt“). Ich besuchte *Tanz der Vampire* (Musik: Jim Steinman; Lyrics/Buch: Michael Kunze) im Theater St. Gallen am 26.5.2017 ab 19:30 Uhr und im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 18.9.2017 ab 18:30 Uhr.

<sup>96</sup> Programm zu *Elisabeth* (Essen, 2015), S. [5].

<sup>97</sup> Programm zu *Elisabeth* (Wien, 2012–2014), S. [12]. Vgl. zur deutschsprachigen Erstaufführung von *Elisabeth* ebenfalls: Jansen, *Cats & Co*, S. 244.

Ähnliches schreibt der Produzent Cameron Mackintosh über die Broadway-Produktion von *Les Misérables* ab 2014:

„Over the years, every note and word of the score and libretto has been refined by us all and is now honed to an hour less than when we opened at London’s Barbican Theatre in 1985. [...] In the normal course of events, this [das neue „staging“] would have happened years ago. With a long and successful run many other directors and producers would have by now done their new versions, but tomorrow has yet to come for *Les Misérables* so I have hugely enjoyed the adventure and challenge of producing the show all over again myself in a new exciting staging by Laurence Conner and James Powell.“<sup>98</sup>

Ebenso sind Änderungen der Besetzung zu beobachten: In der Tradition des japanischen Takarazuka-Ensembles spielte man Levays *Elisabeth* ab 1996 – und bis 2009 mehrfach wiederaufgenommen – nur mit Frauen besetzt.<sup>99</sup>

Neben solchen dramaturgischen und besetzungstechnischen Änderungen versuchen Künstler auch, durch Bearbeitungen in neuen Produktionen an aktuelle Erfolge anderer Musicals anzuknüpfen. So beauftragte etwa Lloyd Webber für sein Broadway-Revival von *Cats* ab 2016 den Choreograph Andy Blankenbuehler, der zuvor an der Broadway-Fassung von *Hamilton* mitwirkte, die u. a. den Tony Award in der Kategorie „Best Musical“ im selben Jahr gewann.<sup>100</sup>

Laut einem Interview mit Matthew Hemley von *The Stage* erzürnte dies die ursprüngliche Choreographin von *Cats*, Gillian Lynne, die angeblich verkündet haben soll: „It makes me feel like I’d like to murder.“<sup>101</sup>

Vor allem Lloyd Webber bearbeitet regelmäßig jene Musicals, die im Schatten seiner Großerfolge verblieben. So wurde beispielsweise *The Woman in White* im Jahr 2004 neunzehn Monate lang am West End und knapp drei Monate am Broadway produziert.<sup>102</sup> Dies kommentiert der Kritiker Dominic Cavendish für *The Telegraph* wie folgt: „It [...] was no disaster but a blow to ALW’s reputation all the same.“<sup>103</sup> Das Revival aus den Jahren 2017/2018 im Charing Cross Theatre zeigte knapp 12 Jahre nach der letzten Broadway-Aufführung im Vergleich mit der Original London Cast Recording keine musikalischen und textlichen Änderungen, jedoch bearbeitete man das Bühnenbild, die Choreographie und die Kostüme, wie Count Foscos Nummer „You Can Get Away with Anything“ aus dem zweiten Akt

---

<sup>98</sup> Programm zu *Les Misérables* (Broadway, 2014–2016), S [3].

<sup>99</sup> Vgl. das Programm zu *Elisabeth* (Wien, 2012–2014), S. [14].

<sup>100</sup> Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „*Cats*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/cats-504579>; Tony Award Productions (Hrsg.), „Winners and Honorees“ <https://www.tonyawards.com/winners/?q=hamilton> (21.5.2019).

<sup>101</sup> Matthew Hemley, „I’d Like to Murder‘: Gillian Lynne Gets Claws out over *Cats* Snub“, in: *The Stage*, 8.6.2016, <https://www.thestage.co.uk/news/2016/gillian-lynne-i-am-very-angry-about-being-dropped-from-cats-on-broadway/> (4.8.2017).

<sup>102</sup> Vgl. Dominic Cavendish, „Lloyd Webber’s *Woman in White* Shows no Sign of Second Life – Charing Cross Theatre, Review“, in: *The Telegraph*, 5.12.2017, <http://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/lloyd-webbers-woman-white-shows-no-sign-second-life-charing/>; The Broadway League (Hrsg.), „*The Woman in White*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-woman-in-white-400390> (29.4.2019).

<sup>103</sup> Cavendish, „Lloyd Webber’s *Woman in White*“.

verdeutlicht.<sup>104</sup> Auch zur Hamburger Fassung von *Love Never Dies* kommentiert Lloyd Webber im entsprechenden Programmheft:

„Als die Show nach Hamburg gekommen ist, hatte ich die Gelegenheit, mir einige Elemente genauer anzusehen, die meiner Meinung nach nicht ganz perfekt waren, und ich bin nun sehr gespannt. Ich hoffe, dass diese Version von *Liebe stirbt nie* die endgültige ist!“<sup>105</sup>

In Bezug auf Import-Musicals sind außerdem übersetzungsbedingte Differenzen zu berücksichtigen. Darauf verweist Pflicht in seinem *Musical-Führer* von 1980:

„Eine andere Problematik ergibt sich für den deutschen Chronisten daraus, daß bei Übersetzungen oft mehr oder weniger gravierend vom Original abgewichen wird, das Handlungsgefüge und die Musikfolge verändert und nicht selten auch Musiknummern gestrichen und durch Nummern aus anderen Werken des gleichen Komponisten ersetzt werden. Da diese Eingriffe meistens nicht gekennzeichnet sind, war der Vergleich mit dem jeweiligen Original unerlässlich.“<sup>106</sup>

Die Notwendigkeit einer inhaltlichen Anpassung im Rahmen einer Übersetzung betont bereits Cecil Smith in ihrer Monographie *Musical Comedy in America* von 1950 und begründet dies mit plotinternen „national moods, attitudes, and interests“.<sup>107</sup> Als Beispiel nennt sie die französische Adaption von Irving Berlins *Annie Get Your Gun*:

„An interesting example of the indigenous nature of present day lyrics is the text of ‚There’s No Business Like Show Business‘, which had to be equipped with new ideas for the Paris version of *Annie Get Your Gun*, since there are no French equivalents for its concept.“<sup>108</sup>

Dagegen beklagt Fischer (1996) ebenjene Abweichungen des Inhalts anhand der deutschsprachigen Version von *Cats*:

„Selbst die besten Autoren konnten mit derselben Silbenzahl einfach nicht all das ausdrücken, was im Original steckte. Wenn etwa Michael Kunze in der alles in allem hervorragenden Übertragung von *Cats* die Zeilen:

‚Well, of all ...

Things ... Can it be ... really! ... Yes! ... No! ...

Ho! Hi!

Oh, my eye!

My mind may be wandering, but I confess

I believe it is Old Deuteronomy‘

umgestaltete und vereinfachte (vereinfachen mußte) zu:

‚Ist er’s wirklich? Kann ich es glauben,

was meine Augen dort sehn?

Vielleicht ist es nur eine Traumphantasie,

doch mir scheint, da kommt Alt-Deuteronomus‘,

so geht einfach vom ursprünglichen Text manches verloren.“<sup>109</sup>

Nicht verwunderlich ist daher, dass Kunze im Programm zur ersten Wiener *Cats*-Inszenierung die Findung von übersetzungstechnischen Kompromissen betont:

---

<sup>104</sup> Ich besuchte *The Woman in White* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: David Zippel; Buch: Charlotte Jones) im Londoner Charing Cross Theatre am 10.1.2017 ab 14:30. Vgl. zudem Lloyd Webber, Doppel-CD *The Woman in White. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und EMI Records Ltd. 2004 und zum Beispiel die Szenenbilder zur Broadwayproduktion von 2005/2006: The Really Useful Group Ltd. (Hrsg.), „The Woman in White“, <http://www.reallyuseful.com/gallery/the-woman-in-white-original-broadway-cast/> (29.4.2019).

<sup>105</sup> Großes Programm zu *Liebe stirbt nie* (Hamburg, 2015–2016), S. [44].

<sup>106</sup> Pflicht, *Musical-Führer*, S. 10f.

<sup>107</sup> Smith, *Musical Comedy in America*, S. 351.

<sup>108</sup> Ebd., S. 352.

<sup>109</sup> Fischer, *Deutsche Musicals*, S. 9.

„Ich wage nicht zu hoffen, dieses Ideal erreicht zu haben. Die Aufgabe war fast unlösbar. Auf der einen Seite sollte die deutsche Fassung von ‚Cats‘ ebenso sing- und tanzbar sein wie das Original, auf der anderen mußten Sinn und womöglich Wortlaut von T. S. Eliots Gedichten ins Deutsche gebracht werden. Kompromisse waren unvermeidbar.

Wenn dem Zuschauer der Wiener Inszenierung manche Frage bleibt (‚Was ist der ‚sphärische Raum‘? – ‚Was bedeutet Grizabella, die Sonnenblume?‘), so geht es ihm nicht besser als den Londoner und New Yorker Besuchern von ‚Cats‘. T. S. Eliots mystisches Dunkel ist eine der Farben dieses bunten Theaterspektakels; wie ich finde, eines seiner reizvollsten. Sie zu erhalten – nicht etwa, ihre Aufhellung zu betreiben – gehörte zu meiner Aufgabenstellung.“<sup>110</sup>

Diese (mehr oder weniger stark) wechselnde Bedeutung eines übersetzten Textes zur Einhaltung eines bestimmten Versmaßes oder Reimschemas verdeutlicht die deutschsprachige Version von Laupers *Kinky Boots*. In der Broadway-Produktion ab 2013 und in London ab 2015 singt die Protagonistin Lola während der Nummer „Land of Lola“ die Zeile „I’m black Jesus, I’m black Mary, but this Mary’s legs are hairy“, wohingegen es in Hamburg 2017 hieß „Bin ein Engel wie Marlene [Verweis auf Marlene Dietrich], nur mit Haare an de Beene“.<sup>111</sup> Extremere Abweichungen zum englischen Original zeigt dagegen Browns *The Last Five Years*: Im Gegensatz zur Aussage des Charakters Jamie in der Off-Broadway-Version (2002), „If your mother and your brother had relations with each other or your father was connected to the Gotti clan ...“, steht die Übersetzung „Hälst du heimlich deine Eltern in zwei Salzsäurebehältern, um dann Wein daraus zu keltern, den man kaufen kann ...“, die auf der Studioaufnahme des Bayerischen Rundfunks von 2008 zu hören ist.<sup>112</sup> Minimale inhaltliche Änderungen im Sinne von Verallgemeinerungen finden sich in der deutschen Übersetzung von *Ghost*: In der Nummer „Three Little Words“ erklärt Sam in der englischen Version: „I say it with my eyes [...] when I make you scrambled eggs“. In Linz und Berlin heißt es dagegen: „Ich sag’s auf meine Art [...], wenn ich Frühstück für dich mach“.<sup>113</sup> Ähnliches gilt für die Stuttgarter Fassung von Schwartz’ *Wicked*, in der Glinda Elphaba mit den Worten „gewöhnungsbedürftig und beispielloser verwunderlich, so unvorstellbar unbeschreiblich und sonderbar“ beschreibt. Am Broadway lautet der Text stattdessen „unusually and exceedingly peculiar and altogether quite

---

<sup>110</sup> Programm zu *Cats* (Wien, 1983–1990), S. 8.

<sup>111</sup> Vgl. Cindy Lauper, CD *Kinky Boots. The New Musical Based on a True Story. Original Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2013, Track 3 „Land of Lola“, 01:33–01:37; dies., CD *Kinky Boots. A New Musical. Original West End Cast Recording. Recorded Live in London*, Masterworks Broadway 2016, Track 3 „Land of Lola“, 02:15–02:20. Ich besuchte *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Cindy Lauper; Buch: Harvey Fierstein) im Hamburger Operettenhaus u. a. am 20.12.2017 ab 19 Uhr.

<sup>112</sup> Vgl. Jason Robert Brown, CD *The Last 5 YearS. Premiere Recording* (Off-Broadway), Sh-K-Boom Records, Inc. 2002, Track 2 „Shiksa Goddess“, 02:14–02:20; ders., CD *Die letzten fünf Jahre* (Studio, 2008), Track 2 „Meine Göttin“, 02:12–02:18.

<sup>113</sup> Vgl. Stewart und Ballard, CD *Ghost* (London, 2012), Track 5 „Three Little Words“, 00:29–00:35; dies., CD *Ghost* (Linz, 2017), Track 5 „Drei Worte von dir“, 00:31–00:39. Ich besuchte *Ghost* (Musik: Stewart, Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Rubin; Buch: Rubin) im Stage Theater des Westens in Berlin am 17.2.2018 ab 19:30 Uhr.

impossible to describe“.<sup>114</sup> Zu erwähnen ist außerdem die Abwandlung von „Angel of music“ in „Engel der Muse“ in deutschen Varianten von Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera*.<sup>115</sup> Auch existieren in Bezug auf deutschsprachige Fassungen von Import-Musicals oftmals mehrere Übersetzungs-Fassungen. Ein Beispiel ist Sheiks *Spring Awakening*: So lautet eine Textzeile auf der Original Broadway Cast Recording in der Nummer „Touch Me“ „Where the figs lie“, auf der Wiener Original Cast Recording jedoch „Wo der Strom fließt“ und in der Hildesheimer Stadttheater-Produktion verwendete man die Worte „Wo der Busch blüht“.<sup>116</sup> Zu beobachten ist, dass Musicalbesucher oftmals eine bestimmte Übersetzung kritisieren bzw. favorisieren, wie *Spamalot* verdeutlicht: Die Zeile „This is the song that goes like this“<sup>117</sup> übersetzte man zu „Dies ist das Lied, das jetzt erklingt“<sup>118</sup> und „Dies ist das Lied, das jeder liebt“.<sup>119</sup> Auch Mitwirkende des Kreativteams beklagen bestimmte Übersetzungsvarianten. So konstatiert Anna Vaughan, Regisseurin von *The Rocky Horror Show* in St. Gallen 1993/94, in einem Interview:

„[Interviewer:]

Warum hast Du das Stück neu übersetzt?

Vaughan: Weil es vorher so saumäßig schlecht übersetzt war, so läppisch, so harmlos! Schlicht und einfach: saumäßig schlecht!“<sup>120</sup>

An dieser Stelle ist anzumerken, dass Import-Musicals nicht immer (vollständig) übersetzt werden – so umfassten die Schweriner Version von *West Side Story* aus dem Jahr 2017 und die Berliner Fassung von 2019 „Dialoge in deutscher Sprache, Songs in englischer Sprache“,<sup>121</sup>

<sup>114</sup> Vgl. Stephen Schwartz, CD *Wicked. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Decca Broadway 2003, Track 4 „What Is this feeling?“, 00:28–00:37; ders., CD *Wicked. Die Hexen von Oz. Originalversion des deutschen Musicals. Ensemble Palladium Theater Stuttgart*, Stage Entertainment Studios und Universal Music 2007, Track 4 „Was fühl ich in mir?“, 00:29–00:38.

<sup>115</sup> Vergleiche etwa die Londoner Fassung ab 1986 und die kanadische Version ab 1989 mit den Hamburger Versionen von 1990–2001 und 2013–2015. Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 1987), Disc 1, Track 4 „Angel of Music“; ders., CD *The Phantom of the Opera. Original Canadian Cast* (Toronto), The Really Useful Group PLC 1990, Track 5 „The Mirror ... (Angel of Music)“; ders., CD *Das Phantom der Oper. Die Höhepunkte der Hamburger Aufführung*, Polydor GmbH, The Really Useful Group PLC und Peer Music 1990, Track 4 „Engel der Muse“; großes Programm zu *Das Phantom der Oper* (Hamburg, 2013–2015), S. [42] („Songs“).

<sup>116</sup> Vgl. Sheik, CD *Spring Awakening* (Broadway, 2006), Track 6 „Touch Me“, 01:18–01:21; ders., CD *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), Track 6 „Spür mich“, 01:15–01:20; Programm zu *Frühlings Erwachen* (Hildesheim, 2017/2018). Ich besuchte *Frühlings Erwachen* (OT: *Spring Awakening*; Musik: Sheik; Lyrics/Buch: Sater) im Theater Hildesheim am 14.10.2017 ab 19:30 Uhr und 2.4.2018 ab 19 Uhr.

<sup>117</sup> John Du Prez und Eric Idle, CD *Monty Python's Spamalot. A CD Lovingly Ripped off from the New Musical Original Broadway Cast Recording*, Decca Broadway 2005, Track 8 „The Song That Goes Like This“, 00:47–00:55.

<sup>118</sup> John Du Prez und Eric Idle, CD *Monty Python's Spamalot. Salzburger Landestheater*, HitSquad Records 2016, Track 8 „Das Lied, das jetzt erklingt“, 00:39–00:46.

<sup>119</sup> Vgl. die unterschiedlichen Meinungen zu den Übersetzungen: Michel und Adrian Duprey GbR (Hrsg.), Video „Spamalot“, Tecklenburg (Das ist das Musical, das jeder liebt)“, auf: *YouTube*, 31.7.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=WR9rrgYCBzY> (29.4.2019).

<sup>120</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: Richard O'Brien), Stadttheater St. Gallen, Spielzeit 1993/94, S. [10].

<sup>121</sup> Programm zu *West Side Story* (Schwerin, 2017), S. 8. Ich besuchte *West Side Story* (Musik: Leonard Bernstein; Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: Arthur Laurents) in der Komischen Oper Berlin am 18.5.2019 ab 19:30 Uhr.

genauso wie die *Fame*-Produktion im Opernhaus Kiel 2017/2018<sup>122</sup> oder die St. Galler *Rocky Horror Show* 1993/94.<sup>123</sup>

#### 2.1.4 Anpassungen an Produktionsumstände

Musicals werden oftmals für neue Produktionen umgestaltet, an Produktionsumstände und den jeweiligen Ort der Spielstätte angepasst oder in Hinblick auf aktuelle Ereignisse ergänzt. Das Wort „Anpassung“ verweist hierbei auf eine temporäre Änderung für eine spezifische Serie von Aufführungen gegenüber einer permanenten Überarbeitung des allgemeinen Lizenzproduktes.

Zunächst sind dramaturgische Kürzungen des gesamten Bühnenwerks bzw. das Entfernen einzelner Nummern oder Szenen zu benennen: 1993 eröffnete beispielsweise in Las Vegas – im Gegensatz zur Londoner Erstproduktion ab 1984 mit einer Dauer von zweieinhalb Stunden<sup>124</sup> – eine „ninety-minute version“<sup>125</sup> von Lloyd Webbers *Starlight Express*; bei der Deutschland- und Österrichtournee von Jim Jacobs’ und Warren Caseys *Grease* in den Jahren 2017/2018 verzichtete man auf eine inhaltlich bedeutsame Szene, u. a. aus dem Musicalfilm von 1978 und der US-TV-Version von 2016, die ein Autorennen zwischen den Rivalen Leo Balmudo und Danny Zuko präsentiert;<sup>126</sup> und im New York State Armory in Brooklyn entfiel wiederum bezüglich der einmaligen *Jesus Christ Superstar*-Aufführung in 2018 die Kreuzigung von Jesus, die beispielsweise in der Staatsoper Hamburg im August 2015 vollständig präsentiert wurde.<sup>127</sup>

Zur Bedeutsamkeit der lokalen Färbung einer jeweiligen Produktion erklärte Helmut Baumann, damaliger Intendant des Berliner Theater des Westens, auf dem ersten Deutschen Musical-Kongress im Jahr 1994:

„Was unser Theater betrifft, denke ich, ist es ganz wichtig, daß das spezifische Klima in der Stadt aufgegriffen wird. Manchmal ist es ein Darsteller, manchmal ist es eben die Musik, manchmal ist es ein Thema, manchmal ist es die ganze Atmosphäre, die ein Stück hat oder auch nicht. [...] Die Atmosphäre, die hier am Ort ist, ist ganz wesentlich für unser Theater.“<sup>128</sup>

---

<sup>122</sup> Programm zu *Fame* (Kiel, 2017/2018), S. 2.

<sup>123</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [10].

<sup>124</sup> Vgl. das kleine Programm zu *Starlight Express* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Richard Stilgoe), Apollo Victoria Theatre (London), 1984–1992, hrsg. von The Really Useful Theatre Company Ltd. und Dewynters Ltd., S. [13].

<sup>125</sup> Vgl. Prece und Everett, „The Megamusical and Beyond“, in: *The Cambridge Companion to the Musical*, S. 260.

<sup>126</sup> Ich besuchte *Grease* (Musik/Lyrics/Buch: Jim Jacobs, Warren Casey) im Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt am 4.10.2017 ab 20 Uhr. Vgl. weiterhin Warren Casey, DVD *Grease. Rockin' Rydell Edition* (Musicalfilm, 1978), Paramount Pictures 2006; ders., DVD *Grease. Live*, Paramount Pictures 2016.

<sup>127</sup> Vgl. Lloyd Webber, DVD *Jesus Christ Superstar. Live in Concert* (New York), Sony Masterworks 2018. Ich besuchte *Jesus Christ Superstar* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Tim Rice) in der Hamburger Staatsoper am 21.8.2015 ab 20 Uhr.

<sup>128</sup> Jansen (Hrsg.), *Der 1. Deutsche Musical-Kongress*, S. 99.

Entsprechende Anpassungen an den Aufführungsort kann taktisch anhand der demographischen Zusammensetzung des Publikums und der musikalischen Präferenzen der jeweiligen Region getätigt werden. So beschreibt der Komponist Frank Wildhorn im Programmheft zu *Artus Excalibur* im Theater St. Gallen ab 2014 die Unterschiede seiner Musicals in Asien, der Schweiz und Amerika:

„Wenn man sich mit dem kulturellen Hintergrund des jeweiligen Publikums beschäftigt, gibt es vielleicht ein paar Anhaltspunkte. Als wir *Der Graf von Monte Christo*, der ja hier in St. Gallen produziert wurde, in Korea herausbrachten, haben wir ganz leichte Veränderungen vorgenommen, um dem dortigen eher jüngeren Publikum entgegenzukommen. In Japan, wo das Musicalpublikum aus circa 90 Prozent Frauen besteht, war die Ausgangslage dann wieder eine ganz andere. Mir macht das Spass, mit unterschiedlichen Erwartungshaltungen umzugehen. [...] Nehmen wir beispielsweise das Theater St. Gallen, dem ich mich sehr verbunden fühle. Das hiesige Publikum liebt wie jenes in Asien grosse Melodien, die von guten Sängern gesungen werden, sowie packende, melodramatische Stoffe. New York tickt da zurzeit ganz anders. Das sind Phasen, die zyklisch verlaufen. Vorlieben für einen gewissen Stil sind nicht in Stein gemeisselt.“<sup>129</sup>

Auch der Musicaltransfer zwischen Broadway und West End ist mit diversen Anpassungen verbunden. Lloyd Webbers *School of Rock* etwa, das am Broadway Premiere feierte und zur Zeit (im Dezember 2019) im New London Theatre seit Previews ab Oktober 2016 präsentiert wird, enthält einen theaterbezogenen Scherz: Als die Schülerinnen der Horace Green im ersten Akt der Mittagsvorstellungen am 6.11.2016 und 2.5.2019 für Dewey Finns Band *School of Rock* vorsangen, rezitierte das Mädchen Summer einen Ausschnitt aus der Nummer „Memory“ von *Cats*. Darauf reagierte der scheinbare Aushilfslehrer mit folgendem Satz: „I don’t want to hear this song in this building again!“<sup>130</sup> Dieser Witz basiert auf der Tatsache, dass Lloyd Webbers *Cats* von 1981 bis 2002 im *New London Theatre* aufgeführt wurde, und ist entsprechend kein Teil der Broadway-Produktion von *School of Rock* seit November 2015.<sup>131</sup>

Auch in Deutschland und Österreich finden sich derartige Anpassungen, vor allem von englischen und amerikanischen Import-Musicals. Als Beispiele seien im Folgenden *Aladdin*, *Mary Poppins*, *Spamalot*, *Billy Elliot*, *Shrek* und *Kinky Boots* aufgeführt. Diese verdeutlichen in erster Linie landesspezifische Veränderungen auf der Ebene des Humors. Alan Menkens *Aladdin* feierte in Deutschland am 6.12.2015 in der Hamburger Neuen Flora Premiere.<sup>132</sup> In Hinblick auf die Broadway-Produktion ab 2014<sup>133</sup> sind diverse deutschland- und

---

<sup>129</sup> Programm zu *Artus Excalibur* (St. Gallen, 2014–2016), S. 20.

<sup>130</sup> Ich besuchte *School of Rock* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Julian Fellowes) im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) am 6.11.2016 ab 14:30 Uhr und 2.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>131</sup> Vgl. London Theatre Direct Ltd. (Hrsg.), „*School of Rock* the Musical Rocks into the New London Theatre!“, <https://www.londontheatredirect.com/musical/2208/school-of-rock-tickets.aspx>; The Broadway League (Hrsg.), „*School of Rock* – The Musical“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/school-of-rock--the-musical-498973> (1.8.2017).

<sup>132</sup> Vgl. Hamburg.de GmbH & Co. KG (Hrsg.), „*Aladdin* in Hamburg – Orientalische Magie“, <http://www.hamburg.de/aladdin/> (24.7.2017).

<sup>133</sup> The Broadway League (Hrsg.), „*Aladdin*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/aladdin-495244> (1.8.2017).

hamburgspezifische Änderungen zu verzeichnen: Zu Beginn des Musicals stellt der Dschinni auf der deutschen Cast Recording von 2016 den Handlungsort Agrabah vor:

„Und natürlich wisst Ihr alle, wofür Agrabah besonders berühmt ist ... dafür! [In diesem Moment zieht der Dschinni statt einer Wunderlampe die Maske des Phantoms der Oper aus seiner Tasche und erklärt:] Oh – die habe ich hier im Keller gefunden.“<sup>134</sup>

Die Komik entsteht dadurch, dass *Das Phantom der Oper* von 1990 bis 2001 und von 2013 bis 2015 – also als direkter Vorgänger von *Aladdin* – in der Hamburger Neuen Flora aufgeführt wurde.<sup>135</sup> Auf der Original Broadway Cast Recording heißt es dagegen: „And of course, you know what Agrabah’s famous for – *this* magical lamp.“<sup>136</sup> Wiederum im Finale des ersten Akts, als Aladdin sich vom Dschinni wünscht, ein Prinz zu werden, entgegnet ihm der Flaschengeist: „Hmm ... als allererstes müssen wir an dein Outfit ran. Ich meine, diese Hose-Weste-Kombi ist sowas von Drittes Jahrhundert! Und das Käppi – soll das DJ Ötzi werden oder was?“<sup>137</sup> In der Broadway-Produktion hingegen verweist der Dschinni nicht auf DJ Ötzi und sagt stattdessen: „And that fez, what are you, a Shriner? It’s just not working, boo.“<sup>138</sup> In diesem Fall ist die Frage, ob Aladdin ein Mitglied eines Freimaurerordens („Shriner“) sei, der beispielsweise national zweiundzwanzig Shriners Hospitals for Children betreibt.<sup>139</sup>

Ähnlich verhält es sich mit der Stuttgarter (2017) bzw. Hamburger (2018) Version der amerikanischen *Mary Poppins*: Im ersten Akt – als Abschluss der Szene „Korrektheit und Ordnung“ – beschwerte sich Herr von Reibach beim Bankangestellten George Banks über die Ablehnung eines Kredits, woraufhin Banks erwiderte: „Dann gehen Sie doch zur Deutschen Bank!“<sup>140</sup> Dieser Ausspruch ist auf der einzigen deutschsprachigen Cast Recording aus Wien nicht enthalten.<sup>141</sup> Auch findet sich kein Pendant auf sämtlichen anderen Tonträgern

---

<sup>134</sup> Alan Menken, CD *Aladdin. Die Originalversion des Hamburger Musicals. Live-Aufnahme*, Disney Enterprises, Inc. und Stage Entertainment 2016, Booklet, S. 7.

<sup>135</sup> Gisela Schütte, „*Phantom der Oper* – Jubelstürme zum Abschied aus Hamburg“, in: *Die Welt*, 2.7.2001, <https://www.welt.de/print-welt/article460572/Phantom-der-Oper-Jubelstuerme-zum-Abschied-aus-Hamburg.html>; Greenmark IT GmbH (Hrsg.), „Webber-Klassiker. *Das Phantom der Oper* (Lloyd Webber). Zurück in Hamburg“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=5238> (1.8.2017).

<sup>136</sup> Alan Menken, CD *Aladdin. Original Broadway Cast Recording*, Walt Disney Records 2014, Booklet, S. 9.

<sup>137</sup> Menken, CD *Aladdin* (Hamburg, 2016), Booklet, S. 23.

<sup>138</sup> Menken, CD *Aladdin* (Broadway, 2014), Booklet, S. 19.

<sup>139</sup> Vgl. Shriners Hospitals for Children (Hrsg.), „Find a Location“, <https://www.shrinershospitalsforchildren.org/locations> (26.7.2017).

<sup>140</sup> Ich besuchte *Mary Poppins* (Musik: Richard M. Sherman, Robert B. Sherman, George Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Anthony Drewe; Buch: Julian Fellowes) u. a. im Stage Apollo Theater Stuttgart am 20.10.2017 ab 19:30 Uhr sowie im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 7.6.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>141</sup> Vgl. Robert B. Sherman, Richard M. Sherman und George Stiles, Doppel-CD *Mary Poppins. Das Broadway Musical. Deutschsprachige Erstaufführung. Ronacher* (Wien), HitSquad Records 2014, Disc 1, Track 9 „Korrektheit und Ordnung“, 04:14–04:21.

seit 2005: Entweder die Szene fehlt auf der Aufnahme (England, Tschechien)<sup>142</sup> oder auf eine entsprechende Erwiderung von Banks wird verzichtet (Australien, Niederlande).<sup>143</sup>

Inhaltlich gravierendere respektive musikalische Anpassungen sind in Bezug auf John du Prez' und Eric Idles *Spamalot* zu beobachten: Auf der Salzburger Cast Recording von 2016 ist im Gegensatz zur amerikanischen Version die Nummer „Denn kommt es nicht vom Broadway ...“ zu hören.<sup>144</sup> Diese Nummer stellt eine in Bezug auf Österreich angepasste Version von „You Won't Succeed on Broadway“ dar, welche auf der Original Broadway Cast Recording enthalten ist.<sup>145</sup> Das Markante an dieser Änderung ist, dass der zentrale Witz der Nummer ausgetauscht wurde. So erklärt Sir Robin King Arthur in der Broadway-Fassung, dass für ein New Yorker Musical ohne jüdischstämmige Personen im Kreativteam oder in der Cast keine Erfolgschancen bestünden. In der Salzburger Produktion hingegen beschreibt ebenjener Charakter, dass Musicals, die nicht am Broadway Erfolge feierten, keine Überlebenschancen in Österreich hätten – dabei betont er die schlechten Erfolgsaussichten von österreichischen Eigenproduktionen in subventionierten Theatern (vgl. Tabelle 2). Die entsprechenden Anklänge an jüdische Musik in der Broadway-Fassung wurden in Salzburg durch Verweise auf das Broadway-Erfolgsmusical *Fiddler on the Roof* umfunktioniert. Auf der Salzburger Cast Recording findet sich daher ein Zitat aus „If I Were a Rich Man“ und die Textzeile „Wenn kein Fiedler auf dem Dach ist, werden sie sagen, dass es [das Musical] schwach ist“.<sup>146</sup> Zudem erklingt ein Ausschnitt aus der Nummer „Circle of Life“ von Elton Johns *The Lion King*, der ebenso in der Broadway-Fassung fehlt; außerdem zitiert Sir Robin Irving Berlins Song „Puttin' on the Ritz“.<sup>147</sup>

---

<sup>142</sup> Vgl. Robert B. Sherman, Richard M. Sherman und George Stiles, CD *Mary Poppins*. *Original London Cast Recording*, Walt Disney Records 2005; dies., CD *Mary Poppins* (Brünn), Městské divadlo Brno 2011.

<sup>143</sup> Vgl. Robert B. Sherman, Richard M. Sherman und George Stiles, CD *Mary Poppins*. *The Supercalifragilistic Musical. Original Live Cast Recording* (Melbourne), Walt Disney Records 2011, Track 9 „Precision and Order“, 02:40–02:54; dies., CD *Mary Poppins*. *Het Nederlandse Castalbum. Live opgenomen* (Den Haag), Stage Entertainment Music 2011, Track 10 „De bank“, 02:33–02:46.

<sup>144</sup> Du Prez und Idle, CD *Monty Python's Spamalot* (Salzburg, 2016), Track 17 „Denn es kommt nicht vom Broadway ...“.

<sup>145</sup> Du Prez und Idle, CD *Spamalot* (Broadway, 2005), Track 18 „You Won't Succeed on Broadway“.

<sup>146</sup> Vgl. Du Prez und Idle, CD *Spamalot* (Broadway, 2005), Track 18 „You Won't Succeed on Broadway“, 02:05–02:12; dies., CD *Spamalot* (Salzburg, 2016), Track 17 „Denn es kommt nicht vom Broadway ...“, 02:19–02:25 und 02:47–02:53.

<sup>147</sup> Vgl. Du Prez und Idle, CD *Spamalot* (Broadway, 2005), Track 18 „You Won't Succeed on Broadway“, 02:38–02:42; dies., CD *Spamalot* (Salzburg, 2016), Track 17 „Denn es kommt nicht vom Broadway ...“, 02:57–03:12 und 05:05–05:08.

Tabelle 2: Textvergleich der Nummern „You Won’t Succeed on Broadway“ (New York) und „Denn kommt es nicht vom Broadway ...“ (Salzburg) aus John Du Prez’ und Eric Idles *Spamalot*<sup>148</sup>

Original Broadway Cast Recording	Salzburger Cast Recording
<p>SIR ROBIN: Because Broadway is a very special place, filled with very special people, people who can sing and dance, often at the same time!</p> <p>They are a different people, a multi-talented people, a people who need people and who are, in many ways, the luckiest people in the world. [...]</p> <p>In any great adventure that you don’t want to lose, victory depends upon the people that you choose.</p> <p>So, listen, Arthur darling, closely to this news:</p> <p>We won’t succeed on Broadway if you don’t have any jews.</p>	<p>SIR ROBIN: Denn Österreich ist ein ganz besonderes Land, ein Land mit ganz besonderen Theatern, Theatern mit Geschichte und Tradition, Theater, die <i>Mozart!</i> spielen, oder Thomas Bernhard, <i>Ritter, Dene, Voss</i>, manchmal sogar unter einem Dach! Kurz: Theater, die subventioniert werden. [...]</p> <p>Bei allem, was du anpreist, aus Marke Eigenbau, brauchst du, was der Markt verlangt, sonst wird’s ein Supergau. In diesem Fall, mein König, wird mir jetzt schon flau, denn kommt es nicht vom Broadway, interessiert’s hier keine Sau.</p>

Das Musical verwendet weiterhin regionale Unterschiede als Basis für humoristische Szenen. Ein Beispiel hierfür ist die englischsprachige Original-Produktion von *Billy Elliot*, die vom 26.6. bis 23.7.2017 im Hamburger Theater am Großmarkt gastierte.<sup>149</sup> Diese wies gegenüber der Version im Londoner Victoria Palace Theatre in den Jahren 2014 und 2015 deutschlandspezifische Modifikationen auf. So nutzte man die sprachliche Hürde des englischen Originals – diese ist besonders durch den nordenglischen „Geordie“-Akzent<sup>150</sup> gegeben – als Basis für eine humoristische Szene: Als Billys Bruder Tony im zweiten Akt auf die Bühne trat, um Spenden für die Bergarbeiter zu sammeln, sprach er das Wort „Money“ wiederholt langsam aus und rieb gestisch die Finger aneinander; beim Begriff „Miners“ zeigte

<sup>148</sup> Vgl. Du Prez und Idle, CD *Spamalot* (Broadway, 2005), Track 18 „You Won’t Succeed on Broadway“, 00:00–01:01; dies., CD *Spamalot* (Salzburg, 2016), Track 17 „Denn es kommt nicht vom Broadway ...“, 00:00–01:08.

<sup>149</sup> Vgl. bezüglich der Produktionsdaten: Greenmark IT GmbH (Hrsg.), „Tanz-Musical. *Billy Elliot*. Expressing Yourself“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=8389> (29.4.2019). Zudem besuchte ich *Billy Elliot* im Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt u. a. am 23.7.2017 ab 19 Uhr und 30.7.2017 ab 19:30 Uhr.

<sup>150</sup> Daher findet sich im Programm auch eine Erklärung der regionalen Umgangssprache: Programm zu *Billy Elliot!* (Musik: Elton John; Lyrics/Buch: Lee Hall), Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt, Juni bis Juli 2017, hrsg. von Universal Stage Productions, Working Title Films und Old Vic Productions, S. [20].

er verdeutlichend auf sich selbst. Dann nahm er ein Büchlein, auf dem „Deutsh [sic!] für Anfänger“ prangte und versuchte, seine Worte zu übersetzen.<sup>151</sup>

Auch genuin deutschsprachige Musicals können in Deutschland, Österreich und der Schweiz Änderungen unterworfen sein. So passte sich beispielsweise das Musical *Ich war noch niemals in New York* durch die Namensveränderung eines Charakters an die jeweilige Region der Spielstätte an: Die Rolle der Leiterin eines Seniorenheims hieß bei der Produktion in Stuttgart „Frau Sargnägele“, in Zürich und Hamburg „Frau Dünnbügel“, in Oberhausen „Frau Alteisen“ und in Wien „Frau Grabsteindl“ (vgl. Tabelle 3).

Tabelle 3: Charakternamensgebung in verschiedenen Produktionen von Udo Jürgens' *Ich war noch niemals in New York*<sup>152</sup>

Figurenname	Produktionsort	Premiere	Dernière
Frau Sargnägele	Stuttgart	18.11.2010	14.10.2012
Frau Dünnbügel	Zürich	1.11.2012	2.6.2013
Frau Alteisen	Oberhausen	5.12.2012	24.10.2013
Frau Grabsteindl	Wien	17.4.2016	3.6.2016
Frau Dünnbügel	Hamburg	19.1.2017	3.9.2017

Dies übertrug sich direkt auf die Sprache dieser Figur – so äußerte Frau Sargnägele in der Stuttgarter Produktion stets mit schwäbischem Dialekt: „Des isch no lang koi Grond, d' Sau rauszulassa!“<sup>153</sup>

<sup>151</sup> Vgl. Elton John, Blu-ray Disc *Billy Elliot Live. Das Musical. Aus Londons West End*, Universal Studios 2014; ich besuchte *Billy Elliot* (Musik: Elton John; Lyrics/Buch: Lee Hall) im Londoner Victoria Palace Theatre am 1.8.2015 ab 14:30 Uhr und im Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt am 2.7.2017 ab 14 Uhr. (Weiterhin ersetzte man für das Hamburger Gastspiel – durch die Tour bedingt – den Fernsehbeitrag zu Beginn des Musicals durch eine Radioausstrahlung. Ferner trug Mr. Braithwaite im ersten Akt während der Nummer „Born to Boogie“ ein Oberteil mit der Aufschrift „Fame“, welches ironisch auf den gleichnamigen Musicalfilm, die Musicalserie und das Bühnenmusical hindeutet. Entfernt wurde des Weiteren eine Szene des zweiten Akts, in welcher Billy in der Royal Ballet School seine Audition bezahlen möchte und das Tonband seiner Begleitmusikkassette mit einem Bleistift zurückfädelt. Nicht zuletzt traf Billys Vater im zweiten Akt in der Royal Ballet School auf drei Mütter anderer Tänzer anstatt auf einen Vater.)

<sup>152</sup> Vgl. Greenmark IT GmbH (Hrsg.), „Komödie. *Ich war noch niemals in New York*. Mit sechsundsechzig Jahren ...“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=3376>; „*Ich war noch niemals in New York*“, in: ebd., <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=4997&setzone=1>; „Generationen-Komödie. *Ich war noch niemals in New York*. Heute beginnt der Rest deines Lebens“, in: ebd., <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=4708>; „Compilation. *Ich war noch niemals in New York*. Von Hamburg nach Wien“, in: ebd., <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=3312>; „Generationen-Komödie. *Ich war noch niemals in New York* (2017). Alles im Griff auf dem sinkenden Schiff“, in: ebd., <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=8292> (26.7.2017).

<sup>153</sup> Uwe Bogen, „Udo-Jürgens-Musical geht – Die gute Laune zieht ins Ruhrgebiet“, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 15.10.2012, <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.udo-juergens-musical-geht-die-gute-laune-zieht-ins-ruhrgebiet.97b829f2-4ece-4edf-9cc7-1c95e761c69e.html> (26.7.2017).

Ebenso sind unterschiedliche deutschsprachige Versionen importierter Musicals zu verzeichnen. So änderte man im Broadway-Musical *Mary Poppins* den Wiener „Rauchfangkehrer“ zum Hamburger „Schornsteinfeger“.

Dass dieses Phänomen durchaus auch in Operetten<sup>154</sup> zu finden ist, zeigt die Schweriner Inszenierung von *Im Weißen Rössl* im Jahr 2018, die humoristische Verweise auf die lokale Umgebung enthielt: Beispielsweise erklärte der Fabrikant Wilhelm Giesecke (Christopher Reiche) im Beisein seiner Tochter Ottilie (Katrin Hübner), dass er lieber im mecklenburgischen Ahlbeck statt in Österreich seinen Urlaub verbringen wolle.<sup>155</sup> Die Ähnlichkeit genannter Operette zu aktuellen Musicals, zeigt sich auch durch eine Aussage von Andreas Gergen, dem Regisseur bei den Vereinigten Bühnen Wien. Dieser beschreibt die „Revue-Operette“ *Im Weißen Rössl* in einem Interview Ende 2018 als konzeptionelle Vorlage für das Wiener Musical *I Am from Austria*:

„Bei diesem Musical war es die klassische Revue-Operette tatsächlich gewesen, die mich inspiriert hat, nämlich Erik Charell in den 20er Jahren mit seinem *Weißen Rössl*. Das war quasi unser Vorbild gewesen für *I Am from Austria*, dass wir gesagt haben, wir nehmen eine Geschichte, eine möglichst allgemeingültige, natürlich eben vor einem bestimmten Lokalkolorit und wechseln dann aber von kleinen intimen Szenen, kleinen intimen Gesangsnummern bis hin zu großen Revuenummern. Also die Revueoperette war quasi da meine Konzeption bereits im Vorfeld.“<sup>156</sup>

An dieser Stelle sei auf die These in deutschsprachiger Sekundärliteratur seit Ende der 1970er Jahre zu verweisen, dass sich in den 1920er bzw. 30er Jahren bereits eine Art Musical in Deutschland entwickelt habe. 1979 verweist Baumann in der Zeitschrift *Musica* auf die Anfänge eines genuin deutschen Musicals:

„Klar ist, daß wir es in Deutschland schwer haben. Bei uns hat das Musical keine Tradition, jedenfalls nicht während der letzten 40 Jahre. In den Zwanzigern gab es einmal auch in Deutschland so etwas wie ein Musical, wenn man an die großen Revuen denkt, die damals in Berlin über die Bühne gingen.“<sup>157</sup>

Bartosch schreibt zwei Jahre später Ähnliches:

„Als Deutschland nach 1930 eine frisch produzierte glanzvoll melodienreiche neue Operette in die Welt schickte – eine Operette, wie sie typischer nicht sein konnte –, da nannte man sie in England und Amerika ein Musical. Es handelte sich um Erik Charells ‚The White Horse Inn‘ – zu Deutsch: ‚Im Weißen Rössl‘. Die deutschen Urheber nannten ihr Werk schamhaft ‚Singspiel‘.“<sup>158</sup>

---

Vgl. Sherman und Stiles, Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Disc 1, Track 13 „Chim Chim Cher-I (Reprise)“, 00:53–01:04. Ich besuchte *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) im Hamburger Stage Theater an der Elbe u. a. am 5.3.2018 ab 18:30 Uhr.

<sup>154</sup> Die Schweriner Inszenierung bewarb *Im Weißen Rössl* als „Operette“. (Vgl. das Programm zu *Im Weißen Rössl* [Musik: Ralph Benatzky; Texte: Benatzky, Hans Müller-Einigen, Erik Charell, Robert Gilbert], Theater Schwerin, Spielzeit 2018/2019, hrsg. von der Mecklenburgisches Staatstheater GmbH, Deckblatt.) Auch Jakob bezeichnet *Im Weißen Rössl* im Sammelband *Musiktheater der Gegenwart* (2008) als Operette. (Vgl. Jakob, „Das Musical – die moderne Oper / Operette?“, S. 54.) Im *Lexikon des Musiktheaters im Fernsehen* (1991) wird die deutsche TV-Version von *Im Weißen Rössl* (von 1979; mit Helmut Lohner als Leopold Brandmeyer) jedoch als Singspiel bezeichnet, und die TV-Sendung *Wunderschön* des WDR betitelt das Stück als „Lustspiel“. (Vgl. Klünder und Voigt, *Lexikon des Musiktheaters im Fernsehen*, S. 117; Vgl. Westdeutscher Rundfunk Köln [Hrsg.], TV-Beitrag „Wunderschön – Auf der Friedensroute zwischen Münster und Osnabrück“, ausgestrahlt in: *WDR*, 21.4.2019, 20:15 Uhr, <https://www1.wdr.de/fernsehen/wunderschoen/sendungen/friedensroute-muenster-osnabrueck-100.html> [23.4.2019], ab 00:59:58.)

<sup>155</sup> Ich besuchte (das als „Operette“ bezeichnete) *Im Weißen Rössl* (Musik: Ralph Benatzky; Texte: Benatzky, Hans Müller-Einigen, Erik Charell, Robert Gilbert) im Mecklenburgischen Staatstheater am 9.12.2018 ab 18 Uhr.

<sup>156</sup> Österreichischer Rundfunk (Hrsg.), TV-Beitrag „Österreich-Bild: *I Am from Austria* – Hinter den Kulissen“, ausgestrahlt in: *Österreich-Bild* (ORF 2), 30.12.2018, 18.26 Uhr, <https://tvthek.orf.at/profile/Oesterreich-Bild/1296> (6.1.2019), 15:15–15:50.

<sup>157</sup> Baumann, „Zur Situation des Musicals in Deutschland“, S. 444.

<sup>158</sup> Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, S. 14.

Auf dem Internationalen Musical Workshop von 1983 ging Siedhoff ebenfalls auf die 1930er Jahre ein:

„Ralph Benatzkys ‚Singspiel‘ *Im Weißen Rössl* enthält bereits wesentliche Merkmale und Tugenden des Musicals, wurde jedoch durch verschleißende Routine mit verstümmelter Aufführungspraxis zur gewöhnlichen Operette gestutzt.“<sup>159</sup>

Schließlich betonte die Musicalautorin und -regisseurin Maria Rabenalt auf dem Internationalen Symposium „Ausbildung für Musiktheater-Berufe“ im Jahr 1986:

„Wir dürfen ja nicht vergessen, daß wir nach dem Ersten Weltkrieg, in 20er Jahren, bereits ein deutsches Musical hatten von einer ungeheuren Spannweite. Die ging vom ‚Weißen Rössl‘ bis zur ‚Dreigroschenoper‘.“<sup>160</sup>

Anknüpfend an seine Aussage beim Musical Workshop bezeichnet Siedhoff im Kongressband *Perspektiven des Musicals* (2000) das *Weiße Rössl* unter Regie von Charell im Großen Schauspielhaus in Berlin als „das erste (kommerzielle) deutsche Musical“.<sup>161</sup> Dies begründet er durch Kommerzialisierung in Hinblick auf die Theateranmietung, das Ensemble und den Produzenten sowie durch die Zusammenarbeit des Komponisten Benatzky mit „Spezialisten für die anderen Stimmungslagen“.<sup>162</sup>

Die saisonale Änderung von Musical-Produktionen spielt in Deutschland ebenfalls eine große Rolle: Zum Beispiel enthielt die Silvestervorstellung von *Mary Poppins* im Hamburger Theater an der Elbe am 31.12.2018 zwei Verweise auf den Jahreswechsel.<sup>163</sup> Innerhalb von Berts Steppsolo (performs von Darsteller Johan Vandamme) im zweiten Akt – während der Nummer „Schritt für Schritt“ – rief einer der im Hintergrund befindlichen Schornsteinfeger bzw. Ensemblemitglieder: „Guten Rutsch, Bert!“ An dieser Stelle sind normalerweise in jeder Vorstellung leicht variierende Anfeuerungsrufe zu hören, wie etwa „Leg los, Bert!“ oder „Hau die Hacken in den Teer!“<sup>164</sup> Als zweite Anspielung auf das Neujahrsfest antwortete Mrs. Brill (gespielt von Floor Krijnen), die Haushälterin der Familie Banks, auf *Mary Poppins*’ (gespielt von Elisabeth Hübert) unerwartetes Lob ihrer Kochkünste „Ich wollte nur sagen, es riecht köstlich!“ anstatt mit dem üblichen „Jetzt brauch’ ich einen Schnaps!“ mit dem Satz „Jetzt brauch’ ich ein Glas Sekt!“<sup>165</sup>

Weiterhin ist die Anbindung an aktuelle Geschehnisse zu nennen: Statt des Vietnamkriegs bildete der Bundeswehreininsatz in Afghanistan die Rahmenhandlung der Schweriner

---

<sup>159</sup> Siedhoff (Red.), *Internationaler Musical Workshop*, S. 15.

<sup>160</sup> Strasser-Vill und Weiss (Hrsg.), *Musiktheater-Ausbildung*, S. 110.

<sup>161</sup> Gauert (Hrsg.), *Perspektiven des Musicals*, S. 55.

<sup>162</sup> Gauert (Hrsg.), *Perspektiven des Musicals*, S. 57.

<sup>163</sup> Ich besuchte *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) im Hamburger Theater an der Elbe am 31.12.2018 ab 17 Uhr.

<sup>164</sup> Diese Ausrufe waren in den von mir besuchten Vorstellungen im Stage Theater an der Elbe (Hamburg) am 17.10.2018 ab 19 Uhr und 13.9.2018 ab 19:30 Uhr zu hören.

<sup>165</sup> Vgl. die Cast-List zu *Mary Poppins* (Musik: Richard M. Sherman, Robert B. Sherman, George Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Anthony Drewe; Buch: Julian Fellowes), Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 31.12.2018, 17 Uhr.

Inszenierung von *Hair* mit einer Premiere am 9.2.2012.<sup>166</sup> Philipp Schroeder formuliert in der Schweriner Volkszeitung: „Bundeswehrsoldaten inszenieren im Feldlager am Hindukusch das Musical als Freizeitbeschäftigung.“<sup>167</sup>

Ähnliches beobachtete man in der Tecklenburger Produktion von *Shrek* im Juni bis August 2017: Als Lord Farquaad Shrek im ersten Akt den Auftrag gab, Fiona aus dem Turm des Drachen zu befreien, reichte er ihm eine „Personalakte“ in Buchform, verziert mit dem Logo des sozialen Netzwerks Facebook. Shrek las sodann daraus vor, dass Fiona eisgekühlten Bommerlunder und Brote mit Schinken und Ei möge – ein offensichtlicher Verweis auf *Die Toten Hosen*. Hinzu tritt, dass Shrek im zweiten Akt wütend zum Esel sagte: „Ich baue eine Mauer um meinen Sumpf – und du musst sie bezahlen!“ Dieser Witz basiert wiederum auf aktuellen politischen Ereignissen, nämlich den Vorhaben des US-amerikanischen Präsidenten Donald Trump bezüglich Grenzbauten zu Mexiko.<sup>168</sup>

Vergleichbar sind Anpassungen für die *Catch Me if You Can*-Inszenierung im Hamburger Altonaer Theater in der Spielzeit 2018/2019: Zu Beginn des zweiten Akts sagte Philipp Moschitz als Frank Abagnale Jr. in Anbetracht der Hitzewelle im Juli 2018 zum Publikum: „Ich habe eben nochmal durchgezählt – es sind alle trotz Hitze wieder da“; und in der finalen Nummer „Seltsam, aber wahr“ verkündete selbiger: „Ich hätte ja lieber hitzefrei.“<sup>169</sup>

An dieser Stelle sei kontrastierend Siedhoff zitiert, der das Musical als „Spiegel der Gegenwart“<sup>170</sup> beschreibt, Anpassungen – vor allem an aktuelle Geschehnisse – jedoch ablehnt:

„Auch die Operette, deren Grundprinzip die Parodie ist, verfügt über ‚eingebaute‘ Ventile, Tagesaktualitäten auf die Bühne zu bringen: Den Couplets [...] wurden jeweils am Tag neu geschriebene Strophen angehängt, die Komiker [...] reicherten ihren Text um kritische Extempores an [...]. [...] das neuere Musical kennt dagegen diese Freiheiten nicht, hier ist das Prinzip der Wiedererkennbarkeit und der gleichbleibenden Qualität eines Markenprodukts gefordert.“<sup>171</sup>

---

<sup>166</sup> Vgl. Philipp Schroeder, „Neu frisierter Musical-Klassiker“, in: *Schweriner Volkszeitung*, 9.2.2012.

Zum Premierentermin siehe Programm zu *Hair* (Musik: Galt MacDermot; Lyrics/Buch: Gerome Ragni, James Rado), Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2011/2012, S. 1.

<sup>167</sup> Schroeder, „Neu frisierter Musical-Klassiker“.

<sup>168</sup> Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „*Shrek. The Musical*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/shrek-the-musical-477427> (31.7.2017); Jeanine Tesori, DVD *Shrek. The Musical*, Dreamworks Home Entertainment 2013; Programm zu *Shrek* (Musik: Jeanine Tesori; Lyrics/Buch: David Lindsay-Abaire), Freilichtbühne Tecklenburg, Juni bis August 2017, hrsg. vom FreilichtSpiele Tecklenburg e. V., Ausgabe von Juli 2017, S. 4; ich besuchte *Shrek* (Musik: Jeanine Tesori; Lyrics/Buch: David Lindsay-Abaire) bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 15.7.2017 ab 20 Uhr.

<sup>169</sup> Ich besuchte *Catch Me if You Can* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman; Buch: Terrence McNally) im Hamburger Altonaer Theater am 27.8.2018 ab 20 Uhr.

<sup>170</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 20.

<sup>171</sup> Ebd., S. 17.

### 2.1.5 Inszenierungsunterschiede und Varianten des Lizenzgebers

Unterschiedliche Inszenierungen von Musicals sind vor allem mit der einhergehenden Vermarktung verknüpft: So wurden bis in die 1970er Jahre beinahe ausschließlich Lizenzen für die Komponenten Musik und Text vertrieben. Ein frühes Beispiel für die nachfolgende Konvention, weitere künstlerische Parameter wie Choreographie, Bühnenbild und Ausstattung dem „Produkt“ Musical zuzurechnen,<sup>172</sup> ist die deutschsprachige Erstproduktion von *My Fair Lady* im Jahr 1961:

„Etwas mißvergnügt zeigte man sich einzig gegenüber der Tatsache, daß die Aufführungsrechte [von *My Fair Lady* im Jahr 1961 für die Aufführung im Berliner Theater des Westens] nur unter der Auflage vergeben worden waren, das New Yorker Original zu übernehmen. Diese Einschränkung widersprach dem hiesigen Verständnis von Theaterkunst in eklatanter Weise, weil das vermeintlich unkünstlerische Reproduktionsgebot die große Bedeutung, die hierzulande dem Regisseur zuerkannt wird, mißachtete. [...] Vertraglich geregelt waren nicht nur die Übernahme des Bühnenbildes und der Kostümentwürfe, sondern auch die der Choreographie und der musikalischen Einstudierung.“<sup>173</sup>

Siedhoff beschreibt auf dem zweiten Deutschen Musical-Kongress im Jahr 2000 *My Fair Lady* im Berliner Theater des Westens als „erste Inszenierung, die nach amerikanischem Muster in ihrer Inszenierung, in ihrem gesamten Erscheinungsbild urheberrechtlich geschützt war“.<sup>174</sup> In seinem *Handbuch des Musicals* von 2007 ergänzt er zu deutschen Musical-Produktionen der 1960er Jahre:

„Ungewohnt war dem deutschen Theater der Umgang mit der anfänglichen Bedingung, die Originalinszenierung nur kopieren zu dürfen, gefordert war das perfekte Imitat, nicht die inhaltliche Auseinandersetzung aus neuer Sicht. So waren es die Broadwayproduzenten im Umgang mit dem Londoner West End gewohnt, auch dort wurden in diesen Jahren fast nur Duplikate gefertigt.“<sup>175</sup>

Bereits 1969 charakterisiert Gatzke das Musical daher als Gattung, „die nach Intention und Anlage für eine einmalige Inszenierung gedacht und geschaffen“<sup>176</sup> sei. Weck beschreibt 1986 die Gebräuchlichkeit des Verfahrens, eine Inszenierungsart vorzugeben: „Das Musical ist mit ‚Cats‘ in den totalen Zugriff der Macher geraten“;<sup>177</sup> Jürgen Hartman bezeichnet Lloyd Webber im Programmheft der *Attentäter*-Produktion in Heilbronn von 1993 als „der erfolgreiche Brite, der die Produktionsmechanismen vom Broadway nach Wien, Hamburg und Bochum brachte und einen regelrechten Musical-Tourismus entfachte (wobei man von Bochum bis Sidney nur eine einzige, immer wieder übertragene Inszenierung zu sehen bekommt)“;<sup>178</sup> und Raimund Jakob verweist in *Musiktheater der Gegenwart* von 2008 auf die Ähnlichkeit zum Franchising von Markenunternehmen:

---

<sup>172</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 290f.

<sup>173</sup> Wolfgang Jansen, „Geschäfte, Stars und Musicals. Das Theater des Westens in den Jahren 1961 bis 1996“, in: *100 Jahre Theater des Westens 1896–1996*, hrsg. von der Theater des Westens Gemeinnützige Betriebsgesellschaft mbH, Berlin 1996, S. 256f.

<sup>174</sup> Gauert (Hrsg.), *Perspektiven des Musicals*, S. 58.

<sup>175</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 18.

<sup>176</sup> Gatzke, *Das amerikanische Musical*, S. 106.

<sup>177</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 119.

<sup>178</sup> Programm zu *Attentäter* (Heilbronn, 1993), S. 28.

„Diese Art von standardisierter Aufführung bringt uns unweigerlich in die Nähe von Mac Donald’s oder Coca Cola – es schmeckt auf der ganzen Welt gleich; ein unverwechselbares und marktgängiges Produkt eben.“<sup>179</sup>

Dass Szenographien von bestimmten Musicals heutzutage rechtlich geschützt sind und als invariable Produkte vermarktet werden, zeigt die Aussage von Jens Grote, Leiter der „Puppet-Abteilung“ von Hamburgs *Der König der Löwen*, in einem NDR-Beitrag von September 2017:

„Wir haben ziemlich genaue Vorgaben von Disney. [...] Es kommen regelmäßig die sogenannten ‚Supervisor‘ für jede Abteilung ins Haus. [...] Und die gucken sich dann auch die Show an, geben uns anschließend sogenannte ‚Notes‘, das heißt, was wir verändern und was wir verbessern müssen.“<sup>180</sup>

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass Christine White im *Oxford Handbook of the British Musical* von 2016 die Vermarktung der Szenographie vor allem mit Disney-Musicals verbindet:

„This ‚Disneyfication‘ of theatre involves the use of design as a component part of the production’s marketability: just as Disney produced not only animated films but also a host of other commodities that were sold alongside it, scenography itself became commodified in the 1980s as yet another aspect of the marketing for the show. It became customary to produce high-tech sets, which acted as branding for the production.“<sup>181</sup>

Im Programmheft zum Wiener *Elisabeth*-Revival 2012 bis 2014 wird jedoch – in Abgrenzung zu österreichischen Export-Produktionen – auf ein amerikanisches und englisches Phänomen der Vermarktung verwiesen: „Anders als bei den amerikanischen und englischen Großproduktionen, die bei Übernahmen fast immer auch das szenische Konzept vorgeben, ließ man den Theatern bei ‚Elisabeth‘ meist mehr Freiheiten.“<sup>182</sup> Tatsächlich ist es heutzutage in Amerika Konvention, die Originalinszenierung nach erfolgreicher Ensuite-Produktion am Broadway als Tournee zu präsentieren, wonach in der Regel ein Export nach London und Deutschland folgt – dies verdeutlicht etwa *Kinky Boots* seit der New Yorker Version ab 2013.<sup>183</sup> Dass amerikanische und englische Originalinszenierungen auch bleibenden Änderungen unterworfen sind, zeigt Geraths’ Beschreibung von *Jesus Christ Superstar*, einerseits als

---

<sup>179</sup> Jakob, „Das Musical – die moderne Oper / Operette?“, S. 62.

<sup>180</sup> Norddeutscher Rundfunk (Hrsg.), TV-Beitrag „Wie geht das? Die perfekte Illusion ‚König der Löwen‘“, ausgestrahlt in: NDR, 13.9.2017, 18:15–18:45 Uhr, <http://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/Wie-geht-das-Die-perfekte-Illusion-Koenig-der-Loewen.sendung682086.html> (14.11.2017), 03:42–04:25.

<sup>181</sup> Christine White, „‚Humming the Sets‘. Scenography and the Spectacular Musical from *Cats* to *The Lord of the Rings*“, in: *The Oxford Handbook of the British Musical*, S. 405.

<sup>182</sup> Programm zu *Elisabeth* (Wien, 2012–2014), S. [15].

<sup>183</sup> Vgl. zur Broadwayproduktion und USA-Tournee: The Broadway League (Hrsg.), „Kinky Boots“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-show/kinky-boots-493286>; zur Londoner Produktion: Claudia Leonhardt, „Komödie. *Kinky Boots*. Wenn High Heels das Leben verändern“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=6904>; Michael Rieper, „Nach wahren Begebenheiten. *Kinky Boots*. Sex is in the Heel“, in: ebd., <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=8430> (29.4.2019).

Große Privatunternehmen am West End und am Broadway sind u. a. The Really Useful Group von Lloyd Webber mit sieben Theatern in London und die Shubert Organization in New York. Vgl. Really Useful Theatres Group Ltd. (Hrsg.), „Our Theatres“, <https://www.reallyusefultheatres.co.uk/our-theatres> (3.2.2018); The Shubert Organization (Hrsg.), „Theatres“, <http://shubert.nyc/theatres/> (29.4.2019).

„übertriebenes Ausstattungstheater“ in der Broadwayversion ab 1971 durch den Regisseur Tom O’Horgan und andererseits mit einer Annäherung an den „frugalen Piscator-Stil“ im Rahmen der West End-Produktion ab 1972 (Regie: Jim Sharman).<sup>184</sup>

Je nach Vermarktungsvariante haben Produktionsverantwortliche, die eine Lizenz erworben haben, Freiheiten in Bezug auf beispielsweise den Handlungsort und das Bühnenbild, die Kostüme oder die Textübersetzung. So konnte der Musicalzuschauer etwa in den letzten acht Jahren mindestens fünf verschiedene Versionen des Musicals *West Side Story* im deutschsprachigen Raum erleben. Die in Deutschland präsentierten *West Side Story*-Tour-Produktionen von 2009 und 2012 unterschieden sich etwa von den Versionen in St. Gallen von 2015, in Lübeck von 2016 und in Schwerin von 2017. Beispielsweise arbeitete die Figur Tony in den Tour-Produktionen und in Lübeck in „Doc’s Drugstore“, in St. Gallen jedoch in einer Autowerkstatt und in Schwerin im „Hot Doc’s Späti“;<sup>185</sup> bei den Festspielen wurde zudem eine Turmkuppel des Schweriner Schlosses als Teil des Bühnenbildes rekonstruiert, „als Metapher für das unerreichte Paradies, die zerstörte Welt, die unmögliche Liebe zwischen den Hauptfiguren Tony und Maria“.<sup>186</sup> Dass diese Änderungen strengen Richtlinien unterworfen sind, verdeutlicht das Programm zur Inszenierung in der Staatsoper Hamburg im Jahr 2012:

„Befugt, das Werk im Sinne dieser Komponenten [Text, Musik, Choreographie] in einer modernen Produktion neu für die Bühne zu kreieren, sind nur wenige, auserwählte Künstler, darunter der Choreograf und Regisseur Joey McKneely sowie der musikalische Supervisor und Erste Dirigent, Donald Chan, die seit dem Jahr 2000 mit überwältigendem Erfolg weltweit ihre *West Side Story* präsentieren.“<sup>187</sup>

Zur optischen Veränderung einer Produktion vergleiche man zum Beispiel die unterschiedlichen Kostümierungen des Protagonisten Dr. Frank N. Furter im Rahmen von Inszenierungen der *Rocky Horror Show* in Deutschland und der Schweiz in den 1980er und 90er Jahren.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 227.

<sup>185</sup> Ich besuchte *West Side Story* (Musik: Bernstein; Lyrics: Sondheim; Buch: Laurents) im Musical Theater Bremen am 10.12.2009 ab 20 Uhr, in der Staatsoper Hamburg am 4.8.2012 ab 15 Uhr, im Theater St. Gallen am 25.5.2017 ab 19:30 Uhr und bei den Schlossfestspielen Schwerin am 30.7.2017 ab 20 Uhr. Vgl. außerdem das Programm zu *West Side Story* (Musik: Bernstein; Lyrics: Sondheim; Buch: Laurents), Theater Lübeck, Spielzeit 2015/2016, Ausgabe von September 2016, S. 5; Programm zu *West Side Story* (St. Gallen, 2015/2016); Programm zu *West Side Story* (Schwerin, 2017), S. 38. Bezüglich der Schweriner Fassung vgl. auch folgende Photographie von Silke Winkler: Mecklenburgisches Staatstheater GmbH (Hrsg.), „Schlossfestspiele Schwerin 2017: *West Side Story*“, <https://www.mecklenburgisches-staatstheater.de/stueck-detail/schlossfestspiele-schwerin-2017-west-side-story-1205.html> (14.11.2017).

<sup>186</sup> Programm zu *West Side Story* (Schwerin, 2017), S. 28.

<sup>187</sup> Programm zu *West Side Story* (Musik: Bernstein; Lyrics: Sondheim; Buch: Laurents), Staatsoper Hamburg, August 2012, hrsg. von der BB Promotion GmbH & Co. KG, S. 12.

<sup>188</sup> Links: Programm zu *Die Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: Richard O’Brien), Theater der Stadt Essen, 1980, S. 12; Mitte: Programm zur *Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: O’Brien), Städtische Bühnen Regensburg, Spielzeit 1989/90, Heft Nr. 2, hrsg. von der Schleswig-Holsteinisches Landestheater und Sinfonieorchester GmbH, linke Innenseite vor S. 1; rechts: Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [30].

Vor allem in Deutschland ist zu beobachten, dass die marktführenden Privatunternehmen (Stage Entertainment GmbH und Mehr! Entertainment GmbH)<sup>189</sup> – vermutlich, um konkurrenzfrei zu bleiben – gegenüber staatlichen Theatern und Freilichtbühnen, wie den jährlichen Schweriner Schlossfestspielen oder den Freilichtspielen Tecklenburg,<sup>190</sup> Originalinszenierungen präsentieren. Stage Entertainment entwickelte in den letzten elf Jahren u. a. die Originalversionen von *We Will Rock You*, *Mamma Mia!* (2008), *Wicked* (2011), *Das Phantom der Oper* (2013), *Liebe stirbt nie*, *Aladdin* (2015), *Mary Poppins*, *Bodyguard*, *Kinky Boots* (2017), *Der König der Löwen* (2018) und *Tina* (2019).<sup>191</sup> Diese Ensuite-Produktionen ändern oftmals in einem gängigen Turnus ihren Standort: So wechselte etwa

---

<sup>189</sup> Nach Jürgen Schmude und Philipp Namberger sei die Stage Entertainment GmbH – nach der Insolvenz der Stella AG im Jahr 1999 – mit neun sit-down-Theatern und Tournee-Musicals die marktführende Produktionsfirma in Deutschland. Die Mehr! Entertainment GmbH stelle mit zwei sit-down-Theatern sowie weiteren Spielstätten für Tourneeproduktionen das zweitgrößte Musicalunternehmen dar. Schmudes und Nambergers Angaben sind hinsichtlich der aktuellen Situation marginal zu korrigieren, die ökonomische Situation behält jedoch Gültigkeit. Beispielsweise eröffnete die Mehr! Entertainment GmbH am 7.3.2015 das Mehr! Theater am Großmarkt Hamburg und die Stage Entertainment GmbH schloss 2016 das Stage Theater am Potsdamer Platz in Berlin. (Vgl. Jürgen Schmude und Philipp Namberger, „Musicals als tourismuswissenschaftlicher Forschungsgegenstand. Grundsätzliche Überlegungen und Marktsituation in Deutschland im Jahr 2012“, in: *Kulturtourismus zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Festschrift für Albrecht Steine, hrsg. von Heinz-Dieter Quack und Kristiane Klemm, München 2013, S. 255–260; Mehr! Entertainment GmbH [Hrsg.], „Unsere Spielstätten“, <http://www.mehr.de/spielstaetten/>; Manuel Brug, „Hat der ‚König der Löwen‘ ausgebrüllt?“, in: *Die Welt*, 26.1.2016, <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article151501878/Hat-der-Koenig-der-Loewen-ausgebruehlt.html> (5.6.2018).

Die Stage Entertainment betreibt als internationales Unternehmen ebenso Privattheater in Ländern außerhalb Deutschlands, etwa das Pariser Théâtre Mogador, in dem 2014 das genuin österreichische *Tanz der Vampire* inszeniert wurde, die niederländischen Häuser Het Beatrix Theater und AFAS Circustheater, oder das Teatro Lope de Vega in Madrid. (Vgl. Stage Entertainment France [Hrsg.], „Le Théâtre Mogador“, <https://www.stage-entertainment.fr/theatre/>; ich besuchte *Le Bal des Vampires* [OT: *Tanz der Vampire*; Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze] im Pariser Théâtre Mogador am 15.11.2014 ab 20 Uhr; Stage Entertainment Nederland [Hrsg.], „Theaters“, <https://www.stage-entertainment.nl/theaters/>; eine Cast Recording zu einer niederländischen Eigenproduktion ist etwa folgende Revivalaufnahme: Henny Vrienten, CD *Ciske de Rat* [Amsterdam], Stage Music Publishing und Stage Entertainment Nederland 2016; Stage Entertainment Spain [Hrsg.], „Nuestros Teatros“, <http://www.stage.es/eventos/nuestros-teatros/> [9.5.2019]; in Madrid produzierte man etwa eine Aufnahme von *Mamma Mia!*: Benny Andersson und Björn Ulvaeus, CD *Mamma Mia! El Musical* [Madrid], Littlestar Services Ltd. 2005.)

<sup>190</sup> Vgl. etwa das Programm zu *West Side Story* (Schwein, 2017); alle Underlying Pages von Freilichtspiele Tecklenburg e. V. (Hrsg.), <https://www.freilichtspiele-tecklenburg.de/de/> (9.5.2019).

<sup>191</sup> Ich besuchte *We Will Rock You* (Musik/Lyrics: Queen; Buch: Ben Elton) im Kölner Musical Dome am 11.4.2008 ab 20 Uhr, *Mamma Mia!* (Musik/Lyrics: Benny Andersson, Björn Ulvaeus; Buch: Catherine Johnson) im Berliner Theater am Potsdamer Platz am 21.8.2008 ab 19 Uhr, *Wicked* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Winnie Holzman) im Stage Metronom Theater in Oberhausen am 25.6.2011 ab 20 Uhr, *Das Phantom der Oper* (OT: *The Phantom of the Opera*; Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Hart, Stilgoe; Buch: Lloyd Webber, Stilgoe) im Hamburger Stage Theater Neue Flora u. a. am 15.12.2013 ab 19 Uhr, *Liebe stirbt nie* (OT: *Love Never Dies*; Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Lloyd Webber, Slater, Elton, Forsyth) im Hamburger Stage Operettenhaus u. a. am 16.10.2015 ab 19:30 Uhr, *Aladdin* (Musik: Alan Menken; Lyrics: Howard Ashman, Tim Rice, Chad Beguelin; Buch: Beguelin) im Hamburger Stage Theater Neue Flora u. a. am 31.12.2015 ab 17 Uhr, *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) im Stuttgarter Stage Apollo Theater am 20.10.2017 ab 19:30 Uhr, *Bodyguard* (Musik/Lyrics: Whitney Houston; Buch: Alexander Dinclaris) im Stuttgarter Stage Palladium Theater am 21.10.2017 ab 19:30 Uhr, *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Luper; Buch: Fierstein) u. a. im Hamburger Stage Operettenhaus am 20.12.2017 ab 19 Uhr, *Der König der Löwen* (Musik: Elton John; Lyrics: Tim Rice; Buch: Roger Allers, Irene Mecchi) im Hamburger Stage Theater im Hafen am 13.11.2018 ab 18:30 Uhr und *Tina* (Musik/Lyrics: Tina Turner; Buch: Katori Hall, Frank Ketelaar, Kees Prins) im Hamburger Stage Operettenhaus am 12.3.2019 ab 18:30 Uhr.

*Mary Poppins*, das von Oktober 2016 bis Januar 2018 im Apollo Theater in Stuttgart aufgeführt wurde, im März 2018 nach Hamburg.<sup>192</sup> Mitunter ist die Produktion einer Originalinszenierung mit Neubauten und technischen Erweiterungen verknüpft: Zum Beispiel ließ Stage Entertainment für *Das Phantom der Oper* die Hamburger Neue Flora mit einem „inszenierten Prozessionsweg [sic!]“<sup>193</sup> errichten. Entsprechend wird im Programmheft zur Produktion von 1990 bis 2001 die innovative technische Ausstattung des Theaters gerühmt:

„Auch bei den Licht- und Tonanlagen hat sich das Planungsteam nicht nur auf das Wesentliche beschränkt, sondern für alle Bereiche hochwertige Versorgungsnetze installiert, die weit verzweigt und so angelegt sind, daß nahezu überall in dem Haus die Möglichkeit besteht, etwas Zusätzliches oder Neues an das System anzuklinken. So werden sich aus heutiger Sicht auch alle technischen Wünsche der Zukunft verwirklichen lassen.“<sup>194</sup>

Dagegen waren auf staatlichen Bühnen u. a. Neuinszenierungen von *Sweeney Todd* (Magdeburg, 2013), *Cats* (Tecklenburg, 2015), *Dracula* (Hildesheim, 2016), *Fast Normal* (Hamburg, 2016), *Jekyll & Hyde* (Schwerin, 2018), *Doktor Schiwago* (Leipzig, 2018), *Catch Me if You Can* (Hamburg, 2018), *Bonnie & Clyde* (Lüneburg, 2019) und *Evita* (Kiel, 2019) zu sehen.<sup>195</sup> So ist davon auszugehen, dass Lizenzverträge für subventionierte Häuser das Verwenden des Originalbühnenbildes, der Originalkostüme oder der Originalchoreographie – sollten diese vom Rechteinhaber als Teil des Bühnenwerks mitvermarktet werden – nicht gestatten. Beispielsweise war die Inszenierung von Lloyd Webbers *Cats* der Deutschland- und Österreich-Tournee in den Jahren 2012 bis 2013 bezüglich des Handlungsorts, des Bühnenbilds, der Kostüme und der Choreographie stark vergleichbar mit der abgefilmten Bühnenversion von 1998 aus dem Londoner Adelphi Theatre, dem West End-Revival von 2014 – hier ausgenommen sind das neue Kostüm von Grizabella und die überarbeiteten Nummern „The Rum Tum Tugger“ und „Growltiger’s Last Stand“<sup>196</sup> – und der internationalen Tour 2017

---

<sup>192</sup> Vgl. Greenmark IT GmbH (Hrsg.), „Komödie. *Mary Poppins*. Hoffen wir, sie bleibt“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=8736> (29.4.2019).

<sup>193</sup> Programm zu *Das Phantom der Oper* (OT: *The Phantom of the Opera*; Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Hart, Stilgoe; Buch: Lloyd Webber, Stilgoe), Neue Flora Hamburg, 1990–2001, hrsg. von Stella Kultur Management GmbH, S. 54.

<sup>194</sup> Ebd.

<sup>195</sup> Ich besuchte *Sweeney Todd* (Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: Hugh Wheeler) im Theater Magdeburg am 28.12.2013 ab 19:30 Uhr, *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) bei den Freilichtspielen Tecklenburg am 8.8.2015 ab 20 Uhr, *Dracula* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics/Buch: Don Black, Christopher Hampton) im Stadttheater Hildesheim am 2.4.2016 ab 19:30 Uhr, *Fast Normal* (OT: *Next to Normal*; Musik: Tom Kitt; Lyrics/Buch: Brian Yorkey) in den Hamburger Kammerspielen am 29.9.2016 ab 20 Uhr, *Jekyll & Hyde* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Wildhorn, Leslie Bricusse, Steve Cuden; Buch: Bricusse) im Mecklenburgischen Staatstheater in Schwerin am 24.2.2018 ab 19:30 Uhr, *Doktor Schiwago* (OT: *Doctor Zhivago*; Musik: Lucy Simon; Lyrics: Michael Korie, Amy Powers; Buch: Michael Weller) in der Musikalischen Komödie Leipzig am 20.5.2018 ab 15 Uhr, *Catch Me if You Can* (Musik: Shaiman; Lyrics: Shaiman, Wittman; Buch: McNally) im Hamburger Altonaer Theater am 27.8.2018 ab 20 Uhr, *Bonnie & Clyde* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Don Black; Buch: Ivan Menchell) im Theater Lüneburg am 16.2.2019 ab 20 Uhr und *Evita* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Rice) in der Oper Kiel am 12.5.2019 ab 18:30 Uhr.

<sup>196</sup> Im Programmheft äußert sich Lloyd Webber wie folgt: „It is great to have ‚Cats‘ back for this Christmas season in London. It gives me the opportunity to re-work a few sections musically and to introduce TS Eliot’s timeless verse to a new generation.“ Siehe das Programm zu *Cats* (London, 2014–2016), S. [5].

– wiederum hier ausgenommen sind die Rückkehr zum ursprünglichen „The Rum Tum Tugger“, die kurze Vorwegnahme von „Macavity“ im ersten Akt, die Entfernung von „Growltiger’s Last Stand“ und die dramaturgische Verschiebung und inhaltliche Veränderung von „The Awfull Battle of the Pekes and the Pollices“.<sup>197</sup> Die deutsche Inszenierung von *Cats* im Freilichttheater 2015 spielte wiederum auf einem alten Zirkusplatz. Dort präsentierte man ein entsprechendes Zirkus-Bühnenbild, änderte die Kostüme und passte die Choreographie an die Gegebenheiten des Freilichtmusiktheaters an, sodass die Darsteller etwa in der Vorstellung am 8.4.2015 den gesamten Zuschauerraum abliefen.<sup>198</sup> Vor allem aber bewarb man die Inszenierung mit einem neuen Logo.<sup>199</sup>

Diese Vermutung bestätigt eine Aussage des Intendanten der Tecklenburger Freilichtspiele, Radulf Beuleke, im Vorwort zum *Cats*-Programm: „Nichts wird sein, was es mal war, natürlich wird es der alljährliche Ball der Londoner Katzen sein, aber in einer neuen Interpretation. Die Rechte sind frei, Kopien sind nicht erlaubt. Das hat uns ermuntert, etwas Neues zu kreieren.“<sup>200</sup>

Im Gegensatz dazu ist die polnische Produktion in Warschau ab 2004 im Teatr Muzyczny Roma als erste Neuinszenierung von *Cats* zu nennen, welche die Handlung auf die Dächer Warschaus verlegte.<sup>201</sup> Vor allem aber wurde in Bezug auf die Produktion – trotz des neuen Bühnenbildes, der neuen Kostümierungen etc. – das Originallogo verwendet, wie das offizielle Programmheft zeigt.<sup>202</sup>

---

<sup>197</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) auf dem Heiligengeistfeld in Hamburg am 7.1.2011 ab 20 Uhr, im London Palladium am 8.4.2015 ab 14:30 Uhr und im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee 2017 u. a. im Admiralspalast (Berlin) am 12.8.2017 ab 20 Uhr. Vgl. außerdem Stage Entertainment GmbH (Hrsg.), „*Cats* (Tourproduktion)“,

<http://www.musicalfreunde.de/musical/tourproduktion/cats> (20.7.2017); Andrew Lloyd Webber, DVD *Cats. The World’s Best-Loved Musical – The Memory Will Live Forever*, The Really Useful Group Ltd. 1998; Programm zu *Cats* (London, 2014–2016), S. 6ff., 11f. und 19f; Programm zu *Cats* (Internationale Tour, 2017), S. 15f. (Zu den Änderungen der internationalen Tour 2017: Die Vorwegnahme von „Macavity“ im ersten Akt wurde von Demeter und Bombalurina gesungen; „The Awfull Battle of the Pekes and the Pollices“ ersetzte als Rückblick von Gus die Nummer „Growltiger’s Last Stand“ – Gus übernahm entsprechend die Rolle der Great Rumpus Cat.)

<sup>198</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 8.4.2015 ab 20 Uhr. Vgl. zudem das Programm zu *Cats* (Tecklenburg, 2015), S. 5, 35 und 44; Ruth Jacobus, „Diese ‚Cats‘ sind zauberhaft“, in: *Westfälische Nachrichten*, 20.7.2015, <http://www.wn.de/Muensterland/Kreis-Steinfurt/Tecklenburg/2015/07/2052163-Premiere-auf-der-Freilichtbuehne-Diese-Cats-sind-zauberhaft>; Teatr Muzyczny Roma (Hrsg.), „*Koty – Galeria*“, <http://www.teatroma.pl/spektaklarch/koty/galeria/>; Erhard Kurlermann, „‚Cats‘ feiert Premiere“, in: *Westfälische Nachrichten*, 17.7.2015,

<http://www.wn.de/Muensterland/Kreis-Steinfurt/Tecklenburg/2015/07/2050791-Freilichtbuehne-Cats-feiert-Premiere> (20.7.2017).

<sup>199</sup> Links: Programm zu *Cats* (Tecklenburg, 2015), S. 29; rechts: u. a. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Vorderseite; ders., CD *Cats* (Broadway, 1983), Vorderseite; ders., Doppel-CD *Cats* (Wien, 1983), Vorderseite; ders., Doppel-CD *Cats* (Hamburg, 1986), Vorderseite; Programm zu *Cats* (London, 2014–2016), Vorderseite; Programm zu *Cats* (Internationale Tour, 2017), Vorderseite.

<sup>200</sup> Programm zu *Cats* (Tecklenburg, 2015), S. 3.

<sup>201</sup> Vgl. DlaStudenta.pl (Hrsg.), „Spektakle, przedstawienia – *Koty*“, <http://warszawa.dlastudenta.pl/teatr/spektakl/koty-teatr-roma,1251.html> (29.4.2019).

<sup>202</sup> Vgl. das Programm zu *Koty* (OT: *Cats*; Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn), Teatr Muzyczny Roma (Warschau), 2004–2008.

Vergleichbar mit der Tecklenburger Version von *Cats* ist die Kieler *Evita*-Produktion aus dem Jahr 2019<sup>203</sup> zu betrachten: Im Gegensatz zur Wiener Inszenierung im Jahr 2016 und der internationalen englischsprachigen Tour 2017 bis 2019,<sup>204</sup> sang die Figur des Che den – auf dem Konzeptalbum von 1976 und der Broadway-Revival Cast Recording von 2012 Ensemblemitgliedern zugeteilten – Abschnitt: „But, Señora Perón, it’s an easy mistake. [...] I’m still called an admiral, yet I gave up the sea long ago.“<sup>205</sup> Außerdem widmete *Evita* die Nummer „You Must Love Me“<sup>206</sup> nicht Perón, sondern dem Land Argentinien, und befand sich während „Dice Are Rolling“<sup>207</sup> auf einer weißen Chaiselongue anstatt in einem Krankenbett. Diese deutschlandspezifische Situation ist mit der österreichischen Musicallandschaft vergleichbar: Die marktführende Vereinigte Bühnen Wien GmbH produzierte in den letzten Jahren etwa die Wiener Stücke *Elisabeth* (2013) und *Schikaneder* (2016), das Schweizer Musical *Don Camillo & Peppone*, sowie die Originalinszenierungen von *Evita* (2016) und *Bodyguard* (2018).<sup>208</sup> Weitere führende Privatfirmen sind die Sportpaleis Group in Belgien,<sup>209</sup> 2Entertain in Schweden<sup>210</sup> und Umeda Arts Theater Co., Ltd. in Japan.<sup>211</sup> Staatliche Musical-Produktionen finden sich in den Niederlanden (zum Beispiel im Koninklijk Theater Carré),<sup>212</sup> Schweden (zum Beispiel in der Göteborgsoperan),<sup>213</sup> der Schweiz (zum Beispiel im Theater

<sup>203</sup> Ich besuchte *Evita* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Rice) in der Oper Kiel am 12.5.2019 ab 18:30 Uhr.

<sup>204</sup> Ich besuchte *Evita* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Rice) im Wiener Ronacher am 23.6.2016 ab 19:30 Uhr und im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee 2017–2019 u. a. im Staatstheater Hannover am 8.7.2017 ab 20 Uhr.

<sup>205</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Evita. An Opera. 20th Anniversary Edition* (Konzeptalbum, 1976), MCA Records 1996, Disc 2, Track 4 „Rainbow Tour“, 02:38–02:52; ders., Doppel-CD *Evita* (Broadway-Revival, 2012), Disc 2, Track 5 „Rainbow Tour“, 02:09–02:18.

<sup>206</sup> Vgl. z. B. Lloyd Webber, Doppel-CD *Evita* (Broadway-Revival, 2012), Disc 2, Track 10 „You Must Love Me“.

<sup>207</sup> Vgl. ebd., Track 12 „Dice Are Rolling“.

<sup>208</sup> Vgl. Wien Holding GmbH (Hrsg.), „VBW“, <https://www.wienholding.at/Unternehmen/VBW> (29.4.2019). Ich besuchte *Elisabeth* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze) im Wiener Raimund Theater u. a. am 13.3.2013 ab 19:30 Uhr, *Evita* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Rice) im Wiener Ronacher am 23.6.2016 ab 19:30 Uhr, *Schikaneder* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Christian Struppeck) im Wiener Raimund Theater am 5.11.2016 ab 19:30 Uhr, *Don Camillo & Peppone* (Musik: Dario Farina; Lyrics/Buch: Michael Kunze) im Wiener Ronacher am 21.4.2017 ab 19:30 Uhr und *Bodyguard* (Musik/Lyrics: Houston; Buch: Dinelaris) im Wiener Ronacher am 23.10.2018 ab 18:30 Uhr.

<sup>209</sup> Vgl. zum Beispiel Antwerps Sportpaleis nv (Hrsg.), „Stadsschouwburg Antwerpen“, <http://www.stadsschouwburg-antwerpen.be/nl> (10.5.2019). In diesem Theater wurde etwa folgende Cast Recording einer Eigenproduktion aufgenommen: Dirk Brossé, CD *Ben X. De Musical. Live opgenomen in de Stadsschouwburg Antwerpen*, Music Hall Promotions 2012.

<sup>210</sup> Vgl. Oscarsteatern (Hrsg.), „Historia“, <http://www.oscarsteatern.se/historia/>; 2Entertain (Hrsg.), „Så som i himmelen – Succéfilm blir musikal“, <https://www.2entertain.com/press/sa-som-i-himmelen-%E2%80%8Bsuccéfilm-blir-musikal/> (9.5.2019). Zur Eigenproduktion bzw. Filmadaption „Så som i Himmelen“ ist folgender Tonträger vorhanden: Fredrik Kempe, CD *Så som i Himmelen. Musikalen. Originalensemblen* (Stockholm), Playground Music Scandinavia AB 2018.

<sup>211</sup> Vgl. Umeda Arts Theater Co., Ltd. (Hrsg.), „Umeda Arts Theater“, <http://www.umegei.com/> (29.4.2019).

<sup>212</sup> Vgl. Koninklijk Theater Carré (Hrsg.), „Geschiedenis Carré“, <https://carre.nl/pagina/geschiedenis-carre>. Zum Beispiel wurde in der Spielzeit 2017/2018 *My Fair Lady* produziert. Siehe Koninklijk Theater Carré (Hrsg.), „*My Fair Lady*“, <https://carre.nl/voorstelling/myfairlady> (29.4.2019).

<sup>213</sup> Vgl. GöteborgsOperan (Hrsg.), „About the Company“, <https://en.opera.se/om-oss/om-foretaget/>. Diese präsentierte zum Beispiel die erste Neuinszenierung von *The Phantom of the Opera*. Vgl. GöteborgsOperan (Hrsg.), „*The Phantom of the Opera*“, <http://en.opera.se/forestallingar/the-phantom-of-the-opera-2017-2018/> (29.4.2019).

St. Gallen),<sup>214</sup> Tschechien (zum Beispiel im Městské divadlo Brno)<sup>215</sup> oder Ungarn (zum Beispiel im Budapesti Operettszínház).<sup>216</sup>

Neuinszenierungen sind weiterhin stets Teil von Amateurtheater-Versionen, u. a. von Schulen oder zu Wohltätigkeitszwecken – exemplarisch sei das Mad Props Theatre in Glasgow genannt, das Spenden für die Organisation Bloodwise sammelt, etwa mit ihrer Produktion von Rupert Holmes' *The Mystery of Edwin Drood* im Jahr 2015.<sup>217</sup>

Dass Privatunternehmen ebenfalls Neuinszenierungen präsentieren, verdeutlicht folgendes Beispiel: Man vergleiche die Broadwayversion von *Rent* aus dem Jahr 2008 mit der 2017 produzierten Tournee durch Deutschland, Österreich und die Schweiz – beispielsweise trug die Figur Maureen Johnson während ihres Protestauftritts im ersten Akt in der Broadway-Fassung ihre Straßenkleidung, während sie in Berlin mit einem Ganzkörperanzug aus transparenter Folie und der Aufschrift „Coca Cola“ bekleidet war.<sup>218</sup> Diesbezüglich ist eine Aussage von Produzent Cameron Mackintosh aus dem Programm zu *Miss Saigon* in Edinburgh (2018) zu zitieren:

„I also believe that, after twenty-five years, even the most brilliantly staged and carefully maintained production deserves another look by a new generation. In the straight theatre, the classic plays have always been regularly re-thought and re-imagined, but it is only in recent years that musicals have been given the same treatment. I consider myself incredibly fortunate that many of the classic musicals I originally produced are now able to be re-thought in my own theatrical lifetime. Over the last few years, in addition to *Miss Saigon*, I have revisited *Les Misérables*, *The Phantom of the Opera*, *Oliver!*, *My Fair Lady*, *Barnum*, *Follies* and recently a new version of *Half a Sixpence* and have also championed new versions of *Oklahoma!* and *Carousel* at the National Theatre.“<sup>219</sup>

Auch erleben Musicals Neuinszenierungen, die als Live-TV-Shows präsentiert werden. So produzierte die amerikanische National Broadcasting Company seit dem Jahr 2013 sechs Musicals, die in Arealen mit verschiedenen Kulissen aufgeführt und zeitgleich im Fernsehen

---

<sup>214</sup> Vgl. Genossenschaft Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), „Impressum“, <http://www.theatersg.ch/de/impressum>. Diese zeigte u. a. von 2014 bis 2018 die Neuentwicklungen *Artus Excalibur*, *Don Camillo & Peppone* und *Matterhorn*. Siehe Genossenschaft Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), „*Matterhorn*“, <http://www.theatersg.ch/de/programm/matterhorn/590>; Simone Jaccoud, „Wildhorn-Musical. *Artus Excalibur*. Was macht einen König aus?“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=5488>; Greenmark IT GmbH (Hrsg.), „Uraufführung. *Don Camillo & Peppone*. 36 Häuser – 170 Seelen“, in: ebd., <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=7006> (29.4.2019).

<sup>215</sup> Městské divadlo Brno, příspěvková organizace (Hrsg.), „K historii Městského divadla Brno“, <https://www.mdb.cz/historie-mdb> (9.5.2019). Das Brünner Stadttheater produziert auch eigene Cast Recordings, etwa von amerikanischen Importmusicals: Vgl. zum Beispiel Sherman und Stiles, CD *Mary Poppins* (Brünn, 2011).

<sup>216</sup> Vgl. Budapesti Operettszínház (Hrsg.), „A Budapesti Operettszínház“, <http://operettszinhaz.hu/index.php?inc=menu/tartalom&menuId=14> (9.5.2019) und beispielsweise die Cast Recording zum genuin österreichischen Musical *Rebecca*: Sylvester Levay, CD *Rebecca. Budapesti Operettszínház*, Universal Music Kft. 2010.

<sup>217</sup> Vgl. Mad Props Theatre (Hrsg.), „*The Mystery of Edwin Drood*“, <http://www.madpropstheatre.com/the-mystery-of-edwin-drood/>; „About us“, <http://www.madpropstheatre.com/about-us/> (29.4.2019).

<sup>218</sup> Vgl. Jonathan Larson, DVD *Rent. Filmed Live on Broadway. The Final Performance*, Columbia Pictures Industries, Inc. 2008. Ich besuchte *Rent* (Musik/Lyrics/Buch: Larson) im Rahmen der Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee im Berliner Admiralspalast am 27.11.2017 ab 19:30 Uhr.

<sup>219</sup> Großes Programm zu *Miss Saigon* (Musik: Schönberg; Lyrics: Boubllil, Maltby, Jr.; Buch: Schönberg, Boubllil), Internationale Tour 2017/2018, hrsg. von Caeron Mackintosh Ltd., Ausgabe von Februar 2018, S. [8].

übertragen wurden.<sup>220</sup> In bestimmten Settings konnten dabei Zuschauer das Musical vor Ort ansehen, etwa die Nummer „Born to Hand Jive“ aus dem amerikanischen *Grease Live!* (2016), angesiedelt in der fiktionalen Aula der Rydell High School.<sup>221</sup> Genauso werden Musicals „semi-staged“ inszeniert, also in der Art eines „Theaterkonzerts“ mit bühnenpräsentem Orchester, wie etwa *Sunset Boulevard* im London Coliseum 2016,<sup>222</sup> oder die stark an ein Populärmusikkonzert erinnernde New Yorker Fassung von *Jesus Christ Superstar* aus dem Jahr 2018.<sup>223</sup>

Neben dem Usus der Bearbeitung und Anpassung ist zudem die Tatsache zu beachten, dass für ein Musical meistens verschiedene Möglichkeiten der Orchestrierung sowie unterschiedliche Text- und Musikfassungen zur Verfügung stehen. So bietet etwa der deutsche Lizenzgeber Musik & Bühne Verlagsgesellschaft mbH Lloyd Webbers *Aspects of Love* als „12-Piece-Version“ oder „2-Piano-Version“, weiterhin Bernsteins *West Side Story* mit sogenannter „Großer Orchesterbesetzung“ oder „alternativer Orchestrierung“ und Tesoris *Shrek* als „ungekürzte Standardversion“ oder 90-minütige „Theatre For Young Audiences“-Fassung an.<sup>224</sup> Man vergleiche beispielhaft die – in Programmen angegebenen – vier unterschiedlichen *West Side Story*-Orchesterbesetzungen in Hamburg, Lübeck, St. Gallen, Schwerin und Berlin 2012 bis 2019,<sup>225</sup> die reine „Piano-Version“ der Off-Broadway-Produktion von Burton Lanes *Finian's Rainbow* von 2004<sup>226</sup> oder die instrumentatorisch differierenden Cast Recordings von Lloyd Webber *The Beautiful Game* aus England (2000) und Deutschland (2003) – die gesamte Bläsersektion und diverse Perkussionsinstrumente (zum Beispiel die Bodhrán) wurden in Bad Gandersheim mit Keyboard-Synthesizern imitiert.<sup>227</sup> Problematisch sind daher fixe Angaben zu Instrumentationen in Nachschlagewerken: Im *Reclam Musicalführer* und in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* sind beispielsweise für *Cats* sechzehn benötigte Musiker

---

<sup>220</sup> Vgl. Amy Amatangelo, „Ranking the Live TV Musicals from Worst to Best“, in: *Paste*, 15.12.2017, <https://www.pastemagazine.com/articles/2017/12/ranking-the-live-tv-musicals-from-worst-to-best.html> (29.4.2019).

<sup>221</sup> Vgl. Jim Jacobs und Warren Casey, DVD *Grease Live!*, Universal Pictures 2016.

<sup>222</sup> Vgl. Programm zu *Sunset Boulevard* (London, 2016), S. 3. Ich besuchte *Sunset Boulevard* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Don Black, Christopher Hampton) im London Coliseum am 23.4.2016 ab 14:30 Uhr.

<sup>223</sup> Vgl. Lloyd Webber, DVD *Jesus Christ Superstar* (New York, 2018).

<sup>224</sup> Vgl. Musik & Bühne Verlags GmbH (Hrsg.), „Aspekte der Liebe – *Aspects of Love*“, <http://www.musikundbuehne.de/nc/stuecksuche/detail/werk/zeigen/aspekte-der-liebe.html>; „*West Side Story*“, <http://www.musikundbuehne.de/nc/stuecksuche/detail/werk/zeigen/west-side-story.html>; „*Shrek*“, <http://www.musikundbuehne.de/nc/stuecksuche/detail/werk/zeigen/shrek.html>; „*Shrek* (TYA Version)“, <http://www.musikundbuehne.de/nc/stuecksuche/detail/werk/zeigen/shrek-tya-version.html> (19.7.2017).

<sup>225</sup> Vgl. die Programme zu *West Side Story* (Hamburg, 2012), Besetzungsbeilage, S. [2]; (St. Gallen, 2015–2017), S. 4; (Schwerin, 2017), S. 11; Komische Oper Berlin, Repertoirestück seit 2013, Ausgabe von Mai 2019, S. 2.

<sup>226</sup> Vgl. Burton Lane, CD *Finian's Rainbow. Irish Repertory Theatre Cast Recording* (Off-Broadway), Sh-K-Boom Records (Ghostlight Records) 2004.

<sup>227</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *The Beautiful Game* (London, 2000), „Libretto“-Beiheft, S. 32 und Track 1 „Overture“; ders., CD *The Beautiful Game in deutscher Sprache*, Bad Gandersheimer Domfestspiele 2003, Booklet, Rückseite und Track 1 „Ouvertüre“.

benannt,<sup>228</sup> der Musik & Bühne-Verlag hingegen bietet vier mögliche Aufführungsvarianten an („16-Piece-Version“, „10-Piece-Version“, „Backing-Track-Version“, „Backing-Track-Version – gekürzt“).<sup>229</sup> In den letzten Jahren zur Verfügung stehende differierende Versionen von Libretti und der Partituren beschreibt auch Jeffrey Magee (2012) zu Musicals des „Goldenen Zeitalters“, beispielhaft anhand von Berlins *Annie Get Your Gun*:

„*Annie Get Your Gun* now exists in two performing versions, one dating from 1966 and the other from 1999. Both of them represent significant revisions to the original 1946 script and score. Both have merits, but they obscure the expert dramaturgy of the Fieldses' [Herbert und Dorothy Fields] original book and the way the script and songs addressed their historical moment.“<sup>230</sup>

### 2.1.6 Änderungen seitens neubeteiligter Künstler

Alle bisher genannten Änderungen sind auf den Vorsatz der ursprünglichen Künstler zurückzuführen. Ebenso ist es als Konvention zu bezeichnen, Musicals, die circa bis in die 1960er Jahre entstanden, umzugestalten. Hirschak benennt dies in seiner *American Musical Theatre Song Encyclopedia* (1995) als „Interpolation“:

„A song added to a show, either before or after opening, that is usually not written by the same songwriters that wrote the rest of the score. Songs maybe interpolated into a musical for a variety of reasons: to improve a weak score, to please a star, to take advantage of a hit Tin Pan Alley song and so on.“<sup>231</sup>

Block beschreibt in seiner Monographie über Rodgers (2003) die Konvention, Musicals der 1920er und 30er Jahre nicht ohne markante Änderungen als Revival zu produzieren:

„The musicals of the Rodgers and Hart era, when revived at all, are rarely revived in their original form. In the most common scenario – albeit less with Rodgers and Hart than most of their contemporaries – revivalists restructure the books, rewrite what is perceived as stale and dated dialogue, and add, delete, and present songs in new contexts, more than occasionally for different characters. Consequently, the legacies of most musicals of the 1920s and 1930s have been noticeably altered, sometimes beyond recognition. Typically what remains is a repertory of song standards, in most cases at least one or two from even the most obscure and forgotten show.“<sup>232</sup>

Weiterhin erläutert er beispielhaft die verschiedenen Versionen von Rodgers' und Hammersteins *Cinderella* aus den Jahren 1957, 1965 und 1997 (letzte Fassung entstand nach dem Tod beider Künstler):

„Although these three versions [1957, 1965, 1997] share much of the same story and score, they are by no means the same show. In addition, just as directors often revise and rethink earlier plays and musicals, producers reinterpret our classic fairy tales for new generations of television viewers.“<sup>233</sup>

Und Adrian Wright schreibt in seiner Monographie *West End Broadway* von 2012 bezüglich des ersten Londoner *Show Boat*-Revivals im Adelphi Theatre 1971: „Oscar Hammerstein II's

---

<sup>228</sup> Vgl. Axton und Zehnder, *Reclams Musicalführer*, S. 460; Gänzl, Art. „Cats“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, S. 523.

<sup>229</sup> Vgl. Musik und Bühne Verlagsgesellschaft mbH (Hrsg.), „Cats – Orchesterbesetzung“, <https://www.musikundbuehne.de/nc/stuecksuche/detail/werk/zeigen/cats.html> (24.5.2019).

<sup>230</sup> Magee, *Irving Berlin's American Musical Theater*, S. 229.

<sup>231</sup> Hirschak, *The American Musical Theatre Song Encyclopedia*, S. XIV.

<sup>232</sup> Block, *Richard Rodgers*, S. 4.

<sup>233</sup> Ebd., S. 6.

original book had the questionable benefit of a ‚script editor‘ in Benny Green, but this did not still John Barber’s description in the *Daily Telegraph* of a ‚pretty ramshackle old vessel‘.<sup>234</sup>

Vor allem seit dem Jahr 2010 ist zu beobachten, dass Musicals oder musikalisches Material verstorbener Komponisten verändert oder neu zusammengesetzt wird: So produzierte Lloyd Webber das Musical *The Wizard of Oz* ab 2011 im London Palladium – basierend auf dem Musicalfilm von 1939 – und fügte u. a. die neu komponierte Nummer „Nobody Understands Me“ hinzu, welche Dorothy im ersten Akt singt.<sup>235</sup>

Ein anderes Beispiel ist *An American in Paris* von 2014,<sup>236</sup> für welches Craig Lucas das Buch verfasste und das durch den gleichnamigen Musicalfilm von 1951 mit Musik von George und Ira Gershwin inspiriert wurde.<sup>237</sup> Diese „Inspiration“, wie sie Rob Fisher, Arrangeur der Broadway-Produktion aus dem Jahr 2015, bezeichnet, lässt sich jedoch größtenteils auf die Handlung zurückführen.<sup>238</sup> So enthält das Musical Kompositionen aus dem gesamten Schaffen von George und Ira Gershwin, sowohl Konzertmusik (*Concerto in F* [1925], *An American in Paris* [1928], *Second Rhapsody* [1931], *Cuban Overture* [1932]) als auch Songs aus Revuen und Musicals bzw. Musicalfilmen (zum Beispiel „I’ll Build a Stairway to Paradise“ aus der Revue *George White’s Scandals* [1922] oder „For You, for Me, for Evermore“ aus dem Musicalfilm *The Shocking Miss Pilgrim* [1946]).<sup>239</sup> Diesbezüglich erläutert Fisher im Booklet der Original Broadway Cast Recording, warum sich Gershwins Musik zu einer Neuordnung in einem dramatischen Kontext eignete:

„What an opportunity – and what a privilege – to open the entire catalogue of George and Ira Gershwin and create a new score. [...] The fact that these songs [Songs für Revuen / Musicals / Musicalfilme] served a dramatic purpose in the film or musical for which they were written means that they have dramatic power in their DNA, but it is a double-edged sword because they were created for a purpose other than ours. Here is where George and Ira become astonishing: their work is timeless and universal, and there is a specificity of emotion that allows them to exist in a new story without them feeling out of place. [...]

In making full use of the scope of their work, it became possible to move beyond a mere collection of disconnected ‚greatest hits‘. That a consistent and dramatically compelling score could be created from these elements is a testament to the richness of the Gershwin oeuvre and the craft to the two brothers.“<sup>240</sup>

---

<sup>234</sup> Wright, *West End Broadway*, S. 275.

<sup>235</sup> Vgl. Harold Arlen und Herbert Stothart, DVD *Der Zauberer von Oz. 70th Anniversary Edition* (Musicalfilm, 1939), Turner Entertainment und Warner Bros. Entertainment 2010; Harold Arlen, Herbert Stothart und Andrew Lloyd Webber, CD *Andrew Lloyd Webber’s New Production. The Wizard of Oz. The Most Magical Adventure of Them All. 2011 London Palladium Recording*, The Really Useful Group Ltd. 2011.

<sup>236</sup> *An American in Paris* wurde erstmals im Théâtre du Châtelet in Paris im Jahr 2014 aufgeführt: Previews begannen am 11.11.2014; die Premiere fand am 10.12.2014 statt. Siehe Andrew Gans, „Broadway-Bound *An American in Paris* Opens in Paris Tonight“, in: *Playbill*, 10.12.2014, <http://www.playbill.com/news/article/broadway-bound-an-american-in-paris-opens-in-paris-tonight-336941> (29.4.2019).

<sup>237</sup> The Broadway League (Hrsg.), „*An American in Paris*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-show/an-american-in-paris-497694> (24.5.2019); George Gershwin, CD *An American in Paris. Original Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2015, Booklet, S. [8].

<sup>238</sup> Ebd., S. [8].

<sup>239</sup> Ebd.

<sup>240</sup> Ebd., S. 8f.

So fehlt dem Musical etwa die diegetische Nummer „By Strauss“ aus dem Musicalfilm, in welcher der fiktive französische Sänger Henri Baurel den höheren ästhetischen Wert des Wiener Walzers gegenüber Broadway-Kompositionen hervorhebt.<sup>241</sup> Andererseits enthält das Musical die Nummer „Liza“ – eigentlich „Liza (All the Clouds’ll Roll Away)“ –, welche George und Ira Gershwin ursprünglich für das Musical *Show Girl* von 1929 komponierten.<sup>242</sup> Außerdem ist „The Man I Love“ enthalten, das ursprünglich aus *Lady, Be Good!* stammt, jedoch während des Tryouts gestrichen wurde;<sup>243</sup> Lewine und Simon geben zudem an, dass die Nummer zusätzlich einer Kürzung des späteren *Rosalie* von 1928 zum Opfer fiel;<sup>244</sup> und Citron nennt sogar eine Entfernung aus drei Shows vor der Aufnahme in *Strike Up the Band*.<sup>245</sup> Ein anderes Gershwin-Exempel ist *Girl Crazy* aus den 1930er Jahren, welches 1992 als *Crazy for You* bearbeitet und mit Nummern aus anderen Gershwin-Musicals ergänzt wurde;<sup>246</sup> Beispiele zu weiteren Komponisten sind die Musicals *Holiday Inn* mit Musik von Irving Berlin aus dem Jahr 2014 oder das keine dramaturgisch lineare Handlung aufweisende *Side by Side by Sondheim* von 1976.<sup>247</sup>

Diese Konvention einer Neu-Zusammensetzung musikalischen Materials ist jedoch nicht nur in Amerika und England zu beobachten. Das genuin niederländische Compilation-Musical *You’re the Top* über die Biographie von Cole Porter beispielsweise, welches vom 19. bis 21.4.1995 aufgezeichnet und als Cast Recording veröffentlicht wurde, enthält 39 Musikkompositionen aus den 1920er bis 50er Jahren, deren Ursprünge anhand der Enzyklopädie *Songs of the Theater* (1984) nachvollzogen werden können.<sup>248</sup> Zunächst sind jene Nummern zu nennen, die regulären Film-/Musicals und Revuen entnommen sind: „I Happen to Love New York“ und „Love for Sale“ von *The New Yorkers* (1930), „After You“ und „Night and Day“ von *Gay Divorce* (1932), „Blow, Gabriel, Blow“ und „Your’re the Top“ von *Anything Goes* (1935), „Miss Otis Regrets“ von der Revue *Hi Diddle* (1934) – zunächst nicht für eine bestimmte Show komponiert und Elsa Maxwell gewidmet –, „Begin the Beguine“ von *Jubilee* (1935), „Down in the Depths, on the 90th Floor“ von *Red, Hot and Blue!* (1936), „Ev’ry Time

<sup>241</sup> Vgl. George Gershwin, Blu-Ray Disc *Ein Amerikaner in Paris* (Musicalfilm, 1951), Educational Broadcasting Corporation und Turner Entertainment Co. 2002, ab 00:14:00. Vgl. zu weiteren Nummern, die im Film enthalten sind und im Live-Musical fehlen: Green, *Encyclopaedia of the Musical Film*, S. 9f.

<sup>242</sup> Vgl. Gershwin, CD *An American in Paris* (Broadway, 2015), Track 6 „Liza“; Gänzl, *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, Bd. 1, S. 13f.; Lewine und Simon, *Songs of the Theater*, S. 327.

<sup>243</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 81.

<sup>244</sup> Vgl. Lewine und Simon, *Songs of the Theater*, S. 352.

<sup>245</sup> Vgl. Citron, *Sondheim and Lloyd-Webber*, S. 4.

<sup>246</sup> Ebd.

<sup>247</sup> Vgl. Irving Berlin, CD *Irving Berlin’s Holiday Inn. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2017; Stephen Sondheim, CD *Side by Side by Sondheim. Original London Cast Recording* (1976), RCA Records 1990; Gänzl, *The British Musical Theatre*, Bd. 2, S. 1071.

<sup>248</sup> Vgl. Cole Porter, CD *You’re the Top. Songs Recorded Live from the Musical Play* (Roermond), American Songbook Productions 1995, Booklet, S. 4–9 und 22; Lewine und Simon, *Songs of the Theater*.

„We Say Goodbye“ von *Seven Lively Arts* (1944), „Too Darn Hot“ von *Kiss Me, Kate* (1948), „Can-Can“ und „It’s All Right with Me“ aus *Can-Can* von 1953, „All of You“ von *Silk Stockings* (1955), und „Ladies in Waiting“ vom Film *Les Girls* (1957). Weiterhin setzt sich die Compilation aus vormals gekürzten Film-/Musicaltiteln zusammen: „Let’s Misbehave“ war ursprünglich Teil von *Paris* (1928) und „Wouldn’t It Be Fun“ wurde aus dem TV-Musical *Aladdin* (1957) gestrichen, ist jedoch auf der – vor der Fernsehaufzeichnung produzierten – Cast Recording enthalten. Schließlich sind Nummern zu benennen, die bereits einmal verworfen und daraufhin anderweitig wiederverwendet wurden: Der Regisseur George Abbot kürzte „From this Moment on“ beim Pre-Broadway-Tryout von *Out of this World* (1950); der Song fand später Eingang in die Filmversion von *Kiss Me, Kate* (1953). Auf „Just One of Those Things“ verzichtete man beim Musical *The New Yorkers* (1930) und recycelte den Titel in *Jubilee* (1935).<sup>249</sup>

### 2.1.7 Musikalisches „Recycling“

Spätestens seit den 1920er Jahren stellt die Wiederverwendung von musikalischem Material bei der Neuentwicklung oder Neuproduktion eines Musicals eine übliche Praxis dar, wodurch einzelne Nummern oder Szenen nicht zwangsläufig nur einem bestimmten Bühnenwerk zugerechnet werden können. Suskin (1990) schreibt in seinem Songkatalog allgemein über das Schaffen von Berlin, Kern, Rodgers, Lorenz Hart und Hammerstein II:

„[...] many non-hit songs were recycled. Sometimes the song was simply lifted intact and reused [...]. More commonly a *new* or *revised* lyric was set to the music, which saw minor changes. [...] On some occasions a virtually new song was developed from musical material of an earlier song [...].“<sup>250</sup>

Diese Wiederverwendung eines zunächst unerfolgreichen Songs steht im Gegensatz zu folgendem Beispiel, das Banfield in seiner Monographie über Kern von 2006 gibt:

„In the London production of *Show Boat*, Kern’s 1906 success ‚How’d You Like to Spoon With Me?’ was used in the Trocadero scene, again conducted by Herman Finck and again produced by Alfred Butt.“<sup>251</sup>

Und Block (2003) erläutert, wie die Qualität von Rodgers’ und Hammersteins *Cinderella* von 1957 durch die Ergänzung früherer Nummern weiter gesteigert werden sollte:

„To remedy this problem [eine schwarz-weiße kineskopische Aufnahme von 1957], Rodgers, five years after the death of Hammerstein [1965], supervised the creation of a revised libretto for a new color videotaped production that introduced several recycled Rodgers and Hammerstein songs and made other adjustments to the dramatic structure and tone of the earlier telecast.“<sup>252</sup>

Auch werden ursprüngliche Nummern für ein bestimmtes Musical aus diesem wieder entnommen und für neue Bühnenwerke verwendet. Im Programm zu *West Side Story* im

---

<sup>249</sup> Vgl. Lewine und Simon, *Songs of the Theater*, S. 3, 9, 37, 45, 63, 112, 127, 149, 222, 276, 294, 304, 316, 335, 368, 398, 654 und 673.

<sup>250</sup> Suskin, *Berlin, Kern, Rodgers, Hart, and Hammerstein*, S. XII.

<sup>251</sup> Banfield, *Jerome Kern*, S. 47.

<sup>252</sup> Block, *Richard Rodgers*, S. 5.

Theater St. Gallen 2015/2017 ist angegeben, dass Leonard Bernstein „One Hand, one Heart“ ursprünglich für *Candide* komponierte.<sup>253</sup> Ähnliches gilt beispielsweise für die Nummer „Getting to Know You“ aus Rodgers *The King and I*, zu welcher Hirschak 1995 schreibt: „The song’s melody and some of the lyric came from a number cut from *South Pacific* (1949) and replaced by ‚Younger Than Springtime‘.“<sup>254</sup>

Besonders im Schaffen von Lloyd Webber spielt das musikalische „Recycling“ eine entscheidende Rolle. *Jeeves* von 1975 sowie die überarbeitete Version *By Jeeves* von 1996 enthalten die Nummer „Travel Hopefully“, die auf „Love Is Here“ aus *The Likes of Us* von ursprünglich 1965 basiert – *The Likes of Us* erlebte erst 2005 seine erste Aufführung im Rahmen von Lloyd Webbers privatem Sydmonton Festival.<sup>255</sup> Seine *Variations* von 1978 fügte er als diegetische Musik des Videospiele „Guitar Hero“ im ersten Akt von *School of Rock* ein, sowohl in der Broadwayversion ab 2015 als auch in der Londoner Fassung 2016 bis 2019.<sup>256</sup> Für die Nummer „Love Never Dies“ aus gleichnamigen Musical veränderte Lloyd Webber ferner nur die Bridge von „Our Kind of Love“ aus dem zehn Jahre jüngeren *The Beautiful Game*.<sup>257</sup> Und Bering (1997) verweist darauf, dass Material des unveröffentlichten Songzyklus *Cricket*, den Lloyd Webber 1986 zum Geburtstag von Prinz Edward komponierte, in *Aspects of Love* (London, 1989) Wiederverwendung fand.<sup>258</sup>

### 2.1.8 Einzigartigkeit jeder Aufführung

In Hinblick auf Musicals, die als Bühnen-Produktionen entwickelt werden, ist zu berücksichtigen, dass diverse veränderliche Parameter dazu führen, dass die abendlichen Vorstellungen variieren. Diese Unterschiede sind jedoch nur zu eruieren, wenn eine bestimmte Produktion mehrfach in ihrer Aufführungszeit besucht wurde. In diesem Sinne formuliert Kenrick in *Musical Theatre* von 2010: „[...] each performance is unique – you are either there

---

<sup>253</sup> Programm zu *West Side Story* (St. Gallen, 2015–2017), S. 28. Mordden vermutet in seiner Monographie *The Broadway-Musical in the 1950s* (2000) zudem, dass diverse Underscoring-Partien aus *Candide* als Vorlage für „Tonight“ Verwendung fanden. Vgl. Mordden, *The Broadway-Musical in the 1950s*, S. 244.

<sup>254</sup> Hirschak, *The American Musical Theatre Song Encyclopedia*, S. 99.

<sup>255</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Likes of Us. Live from the Sydmonton Festival* (Erstaufführung des Musicals von 1965), The Really Useful Group 2005, Disc 1, Track 5 „Love Is Here“; ders., LP *Jeeves. Original London Cast*, MCA Records 1975, Seite A, Track 3 „Travel Hopefully“; ders., CD *By Jeeves. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1996, Track 4 „Travel Hopefully (Part One)“ und 6 „Travel Hopefully (Continued)“.

<sup>256</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *Variations* (1978), MCA Records 1998, Track 4 „Variation 7“; ders., CD *School of Rock. The Musical. Original Cast Recording* (Broadway), Warner Bros. Records Inc. 2015, Track 4 „Variation 7 / Children of Rock“; ich besuchte *School of Rock* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Fellowes) im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) am 6.11.2016 ab 14:30 Uhr und 2.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>257</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *The Beautiful Game* (London, 2000), Track 12 „Our Kind of Love“ (Bridge: 02:32–02:49); ders., Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Disc 2, Track 10 „Love Never Dies“.

<sup>258</sup> Vgl. Bering, *Musical*, S. 155.

to share in it, or the opportunity is lost forever so that you can ‚do no more than guess‘ what it was like.“<sup>259</sup>

Korrespondierend finden sich in Textbüchern oftmals unspezifische Anweisungen für die Darsteller, wie das Buch zur deutschsprachigen Erstproduktion von *Hair* im Jahr 1969 verdeutlicht, in dem der Musicalbeginn wie folgt umschrieben ist:

„Das Orchester läßt befremdliche elektronische Geräusche hören, die sich über die nächsten fünf Minuten rhythmisch verstärken. [...] Die Darsteller nähern sich einander mit langsamen, rituellen Bewegungen. Jeder einzelne beschäftigt sich versunken mit seiner Kleidung, seinem Körper oder einem Requisit.“<sup>260</sup>

Rezensenten der erstmaligen Broadway-Produktion ab 1968 benennen entsprechend eine „chaotic action“<sup>261</sup> und „relaxed disheveledness“<sup>262</sup> – Journalist Theophilus Lewis formuliert sogar: „The playbill offers the information that the book (what book?) and lyrics were written by Gerome Ragni and James Rado [...]“.“<sup>263</sup> Und Geraths konstatiert in seinem Aufsatz zu *Hair* im Sammelband *Das amerikanische Drama der Gegenwart* von 1976:

„Verschiedenartige Materialien bieten sich ohne feste kausale Verknüpfung an. Es regiert das Prinzip des *ad libitum*. Daraus ergab sich die Konsequenz, daß eine ‚final version‘ oder eine authentische Aufführung nicht angestrebt wurde, ja daß selbst das Libretto nur grobe Anhaltspunkte bot und allenfalls das Arsenal der Materialien verfügbar hielt. Die im Druck vorliegende Fassung, auf die sich die philologische Untersuchung zunächst stützt, spiegelt den Entwicklungsstand des ‚Rock-Musical‘ von 1967 wider. Inzwischen [1976] wurden zahlreiche Umstellungen vorgenommen, ein neuer Schluß gewählt [...]. Der *Hair*-Interpret wird also kaum mit klassischen Kriterien der Textanalyse operieren können.“<sup>264</sup>

Zunächst sind Differenzen aufgrund der jeweiligen Abend- bzw. Matineebesetzung eines Musicals zu verzeichnen: Während der Hamburger *Kinky Boots*-Produktion 2017/2018 variierten die Kostüme von „Lolas Angels“, den Tänzerinnen einer Drag Queen-Performance, je nach Darstellerkonstellation der Aufführung. Dies zeigte sich vornehmlich im zweiten Akt während des Boxkampfes zwischen Lola und Don sowie innerhalb der finalen Mailänder Modenschau, bei welcher – je nach Besetzung – unterschiedliche Kleidung, etwa in Anlehnung an Yeoman Warders, Polizisten, Zirkusdirektoren oder Cricketspieler, präsentiert wurden.<sup>265</sup>

---

<sup>259</sup> Kenrick, *Musical Theatre*, S. 12.

<sup>260</sup> Gerome Ragni und James Rado, *Haare. Das vollständige Textbuch mit einer Gebrauchsanleitung für das Musical „Hair“*, München 1969, S. 8.

<sup>261</sup> Theophilus Lewis, „Broadway Review“, in: *America Magazine*, 8.6.1968, <http://www.orlok.com/hair/holding/articles/HairArticles/America6-8-68.html> (29.4.2019).

<sup>262</sup> Henry Hewes, „Blow Ups“, in: *Saturday Review*, 11.5.1968, <http://www.orlok.com/hair/holding/articles/HairArticles/SaturdayReview5-11-68.html> (29.4.2019).

<sup>263</sup> Theophilus Lewis, „Broadway Review“.

<sup>264</sup> Armin Geraths, „Hair (1967)“, in: *Das amerikanische Drama der Gegenwart*, hrsg. von Herbert Grabes, Kronberg 1976, S. 68.

<sup>265</sup> Ich besuchte *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein) im Hamburger Stage Operettenhaus am 20.12.2017 ab 19 Uhr, 31.12.2017 ab 17 Uhr, 12.1.2018 ab 19:30 Uhr, 14.3.2018 ab 19 Uhr, 1.5.2018 ab 19 Uhr, 3.7.2018 ab 19 Uhr, 24.7.2018 ab 19 Uhr, 11.9.2018 ab 19 Uhr und 30.9.2018 ab 19 Uhr. Vgl. zudem die Fotos im großen Programm zu *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein), Stage Operettenhaus (Hamburg), 2017–2018, hrsg. von der Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus mbH (Stage Entertainment), Ausgabe von Dezember 2017, S. 30f. und 38–43.

Auch in der Choreographie weisen bestimmte Musicals je nach Besetzung Unterschiede auf. In Johns *Billy Elliot* betrifft dies den dramaturgischen Höhepunkt des Stücks, wenn der Protagonist Billy im zweiten Akt – im Rahmen der Aufnahmeprüfung der Londoner Royal Ballet School – eine Tanzkür vollführt, die ihm schlussendlich eine Zusage der Ballettschule sichert. Jeder Kinderdarsteller des Billy präsentiert hierbei eine eigene Kür, die seine besonderen Stärken hervorhebt.<sup>266</sup> Im Programm zur englischsprachigen *Billy Elliot*-Tour 2017, die u. a. in Hamburg Halt machte, heißt es dazu:

„Choreographically the show would allow for the Billy’s to be entirely unique. Peter Darling and his team worked at length, deciphering their individual strengths and physical capabilities – discovering the movement that would most make them shine.“<sup>267</sup>

Choreographische, musikalische und textliche Improvisationen enthalten weiterhin die englischen Musicals *Mary Poppins* und *Ghost*, die in den Jahren 2016 bis 2019 in Deutschland aufgeführt wurden. In den Produktionen von *Mary Poppins* in Stuttgart 2016 bis 2018 und in Hamburg 2018 bis 2019 variierte stets ein Szenenelement im zweiten Akt: Als der Bankangestellte George Banks von seinem Vorgesetzten gefragt wird, wie er es geschafft habe, durch die richtige Kreditvergabe einen hohen Gewinn zu erzielen, nennt Banks das „Zauberwort Supercalifragilisticexpialigetisch“ und führt einen Freudentanz auf. Der Darsteller Livio Cecini (Erstbesetzung in Hamburg) vollführte dabei zum Beispiel bei den Vorstellungen am 8.4.2018 und 31.12.2018 einen Radschlag. Dies wiederum unterließ Leon van Leeuwenberg (Cover in Hamburg) am 17.6. desselben Jahres. Auch wichen in genannten Produktionen innerhalb des zweiten Akts die Anfeuerungsrufe der Schornsteinfeger während Berts Steppsolo in der Nummer „Schritt für Schritt“ und die Abschiede derselben in nachfolgender Reprise voneinander ab. Am 26.4.2018 rief etwa einer der Ensemblemitglieder in Hamburg als Abschiedsgruß „Tschüss, Digger!“<sup>268</sup>

Als improvisatorisches Element kann außerdem die Nummer „Unchained Melody“ in den deutschen Produktionen von *Ghost* in Berlin und Hamburg der Jahre 2017 und 2018 benannt werden. Der Protagonist Sam Wheat trägt diese mit diegetischer Gitarrenbegleitung im ersten Akt vor, um seine Freundin Molly Jensen nach einer kurzen Auseinandersetzung zu besänftigen. Hierbei imitierte etwa der Hauptdarsteller Nikolas Heiber im Januar 2019 in Hamburg – gegenüber den Darstellern Alexander Klaws und Riccardo Greco im Jahr 2018 in

---

<sup>266</sup> Ich besuchte *Billy Elliot* (Musik: John; Lyrics/Buch: Hall) im Londoner Victoria Palace Theatre am 1.8.2015 ab 14:30 Uhr und im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt am 2.7.2017 ab 14 Uhr, 23.7.2017 ab 19 Uhr und 30.7.2017 ab 19:30 Uhr.

<sup>267</sup> Programm zu *Billy Elliot* (Hamburg, 2017), S. [31].

<sup>268</sup> Ich besuchte *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) in Stuttgarter Stage Apollo Theater am 20.10.2017 ab 19:30 Uhr sowie im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 5.3.2018 ab 18:30 Uhr, 8.4.2018 ab 19 Uhr, 21.4.2018 ab 19:30 Uhr, 26.4.2018 ab 19:30 Uhr, 7.6.2018 ab 19:30 Uhr, 17.6.2018 ab 14 Uhr, 13.9.2018 ab 19:30 Uhr, 17.10.2018 ab 19 Uhr, 31.12.2018 ab 17 Uhr und 25.3.2019 ab 18:30 Uhr.



Hamburger *Kinky Boots*-Dernière vom 30.9.2018: Zu Beginn des ersten Aktes besprechen die Hauptcharaktere Charlie Price und seine Verlobte Nicola ihre Hochzeitspläne: Nicola strebt für ihre gemeinsame Zukunft an, dass Charlie die von seinem Vater geerbte Schuhfabrik in Northampton verkauft – sie steht somit dem Unternehmen „Price & Son“ sowie seiner Mitarbeiter ablehnend gegenüber. Bei der Dernière fügte Darstellerin Franziska Schuster jedoch den – im Text normalerweise nicht vorhandenen – Satz hinzu, sie wünsche sich die Schuhfabrik-Mitarbeiterin Maggie als Trauzeugin.<sup>273</sup> Auch treten in Dernières Intertextualität und Bezüge zur letzten Vorstellung der Produktion auf: Bei *Mary Poppins* am 18.8.2019 im Hamburger Stage Theater an der Elbe imitierten die Darsteller Julia Lißel (als Winifred Banks) und Heike Wiltrud Schmitz (als Mrs. Brill) – im ersten Akt, nachdem Mary Poppins als Kindermädchen der Familie Banks angestellt wurde – einen Dialog aus dem Louis de Funès-Film *Hasch mich – Ich bin der Mörder*; im zweiten Akt zitiere ein Ensemblemitglied (als Schornsteinfeger) – im Rahmen der Nummer „Schritt für Schritt“ bzw. während Berts (David Boyds) Steppsolo – die Sängerin Heidi Kabel mit dem Satz: „In Hamburg sagt man ‚Tschüss‘!“<sup>274</sup>

## 2.2 Mediale Phänomene

### 2.2.1 Tonträger und Notenmaterial

#### 2.2.1.1 Momentaufnahmen einzelner Produktionen

Die Bearbeitungen, Anpassungen und verschiedenen Aufführungsmöglichkeiten von Musicals führen zu Quellenbesonderheiten, zum Beispiel dadurch, dass Ton- und Filmaufzeichnungen der jeweiligen Bühnenwerke zu Momentaufnahmen von bestimmten Produktionen werden („only one aspect of a multifaceted production“<sup>275</sup>). Das heißt, eine Tonaufnahme kann nicht als repräsentativ für mehrere Produktionen des gleichen Musicals, aber auch nicht für die gesamte Spielzeit einer bestimmten Produktion angesehen werden. Denn wie bereits erläutert, bearbeitete etwa Lloyd Webber die Londoner Original-Produktion von *Love Never Dies* nach knapp acht Monaten Spielzeit, wobei die Tonaufnahme zur Zeit der Premiere veröffentlicht wurde.<sup>276</sup> Demnach stimmen die Londoner Original Cast Recording und das darin enthaltene Libretto nicht mit der gesamten Londoner Erstproduktion überein. Die 2011 erschienene

---

<sup>273</sup> Ich besuchte *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein) im Hamburger Stage Operettenhaus am 20.12.2017 ab 19 Uhr, 31.12.2017 ab 17 Uhr, 12.1.2018 ab 19:30 Uhr, 14.3.2018 ab 19 Uhr, 1.5.2018 ab 19 Uhr, 3.7.2018 ab 19 Uhr, 24.7.2018 ab 19 Uhr, 11.9.2018 ab 19 Uhr und 30.9.2018 ab 19 Uhr.

<sup>274</sup> Ich besuchte *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 18.8.2019 ab 19 Uhr.

<sup>275</sup> Wollman, *The Theater Will Rock*, S. 89.

<sup>276</sup> Vgl. The Really Useful Group Ltd. (Hrsg.), „Full *Love Never Dies* Cast Announced“, 17.12.2009, <http://www.andrewlloydwebber.com/news/full-love-never-dies-cast-announced/> (10.8.2017).

Filmversion aus dem Regent Theatre in Melbourne kann jedoch aufgrund von Bearbeitungen für die australische Fassung auch nicht als adäquate Quelle für die revidierte Londoner Version betrachtet werden.<sup>277</sup> Aus diesem Grund ist es notwendig, bei einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung stets die exakten Ton- oder Videoaufnahmen anzugeben und dabei genau zu eruieren, welchen Zeitraum von welcher Produktion die jeweilige Quelle repräsentiert. Jansen erläutert beispielhaft zu *Hair* im Sammelband *Amerika-Euphorie – Amerika-Hysterie* aus dem Jahr 2017:

„Nicht nur existiert eine unüberschaubare Fülle von Cover-Einspielungen, sondern auch im praktischen Theaterleben wurden und werden immer wieder neue Orchestrierungen vorgenommen, die das Musical den sich ändernden Hörgewohnheiten anpassen. Allein die Zahl der Original-Cast-Aufnahmen dürfte mittlerweile weltweit bei 40 bis 50 liegen. *Hair* hat insofern im Werkverständnis mehr mit der Pop-Industrie gemeinsam als mit dem Theater.“<sup>278</sup>

### 2.2.1.2 Unterschiede zwischen Audioquellen

Doch Musical-Tonaufnahmen bergen als Quellen noch weitere Problematiken. Zunächst existieren heutzutage verschiedene Formen: Grundsätzlich zu unterscheiden sind sogenannte Highlight- und Gesamtaufnahmen, jeweils entweder als Live-Mitschnitte oder Studioversionen. Die später benannten Highlightaufnahmen sind selbstverständlich in Anbetracht der Tonträgerentwicklung die ältesten Formen von Musical-Audioquellen. So wurden zum Beispiel 1928 fünf 12-Zoll-Schellackplatten (ein „Album“<sup>279</sup>) mit jeweils einem Song pro Seite (4 Minuten) aus Kerns Londoner Produktion von *Show Boat* veröffentlicht, deren Inhalt später partiell auf einer Compilation von Pearl im Jahr 1994 erschien.<sup>280</sup> Laut Jansen wurde erst Ende der 1940er Jahre durch die Vinyl-Langspielplatte mit einer Einspieldauer von 25 Minuten pro Seite „eine fast komplette Einspielung von Werken des populären Musiktheaters“<sup>281</sup> möglich. Im Handbuch *Musical – Das unterhaltende Genre* (2002) ist entsprechend im Kapitel über das „Goldene Zeitalter“ zu lesen:

„Insbesondere ermöglichte es die Einführung der 33½ U/min-Langspielplatte im Jahre 1948, Musicalpartituren beinahe vollständig aufzunehmen (gewöhnlich am Montag, der auf die Premiere folgte), mit der originalen Broadwaybesetzung und dem originalen Orchester auf einer einzigen erschwinglichen Schallplatte. Solche Alben mit der Originalbesetzung machten, im Verbund mit der üblichen Publikation von Textbüchern und Klavierauszügen mit Gesang, die Musicals einem Publikum in absentia zugänglich und weckten dessen Appetit auf Tourneen, das ‚Summer stock‘ und Amateurproduktionen.“<sup>282</sup>

<sup>277</sup> Vgl. Lloyd Webber, Blu-ray Disc *Love Never Dies* (Melbourne, 2011); Adam Hetrick, „New Production of Andrew Lloyd Webber’s *Love Never Dies* Unmasked in Australia May 21“, in: *Playbill*, 21.5.2011, <http://www.playbill.com/article/new-production-of-andrew-lloyd-webbers-love-never-dies-unmasked-in-australia-may-21-com-179407> (2.11.2017).

<sup>278</sup> Wolfgang Jansen, „*Hair* – ‚Das amerikanische Schock- und Rock-Musical‘. Die Hippies, das Musical *Hair* und dessen deutschsprachige Erstaufführung 1968“, in: *Amerika-Euphorie – Amerika-Hysterie. Populäre Musik ‚made in USA‘ in der Wahrnehmung der Deutschen 1914–2014* (Populäre Kultur und Musik, 20), hrsg. von Michael Fischer und Christofer Jost, Münster und New York 2017, S. 277.

<sup>279</sup> Jansen, „Musicals auf Vinyl“, S. 107.

<sup>280</sup> Vgl. Jerome Kern und Richard Rodgers, CD *Sunny. Showboat. Lido Lady. Original Cast Series*, Pearl 1994.

<sup>281</sup> Jansen, „Musicals auf Vinyl“, S. 108.

<sup>282</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 142f.

Die Form der Highlightaufnahme blieb jedoch historisch stets erhalten – so beeinflusste die Tonträgerentwicklung diesbezüglich nur die Anzahl an Ausschnitten bzw. gekürzten Songs. Spätere Highlightaufnahmen verzichteten also gezielt auf ganze Teile des Musicals: Einerseits werden ganze Einheiten vernachlässigt, etwa bestimmte Szenen und Nummern, oder es werden nummern- bzw. szenenimmanente Kürzungen vorgenommen. Letztere Streichungen betreffen vornehmlich Studio-Highlightaufnahmen und beziehen sich vor allem auf Dialog-Passagen mit oder ohne Underscoring. Beispiele hierfür sind die Highlightaufnahmen von *The Phantom of the Opera* von jeweils einer österreichischen (1989), deutschen, kanadischen, schwedischen (1990) und koreanischen (2009) Produktion, die im Zeitraum von drei Jahrzehnten veröffentlicht wurden und die Nummer *Hannibal* auf die gleiche Weise kürzen.<sup>283</sup> So verzichteten sie auf den folgenden gesprochenen Dialog zwischen Monsieur Reyer und Ubaldo Piangi, der im Libretto der Londoner Original Cast Recording (1987) angegeben und auf der Londoner Live-Gesamtaufnahme von 2011 zu hören ist:

„REYER: (*interrupting him*): Signor ... if you please: ‚Rome‘. We say ‚Rome‘, not ‚Roma‘.

PIANGI: Sì, sì, Rome, not Roma. Is very hard for me. (*Practising*) Rome ... Rome ...  
(*Enter LEFÈVRE, the retiring manager of the Opéra with M. FIRMIN and M. ANDRÉ, to whom he has just sold it*)

REYER: (*to PIANGI*)  
Once again, then, if you please, Signor: ‚Sad to return ...‘<sup>284</sup>

Man beobachtet jedoch auch extremere musikalische Kürzungen auf Highlightaufnahmen, die etwa besetzungstechnische Folgen haben. Ein repräsentatives Beispiel hierfür ist das bereits erwähnte *Tanz der Vampire* mit Musik von Jim Steinman, vergleicht man die unterschiedlichen Cast Recordings der Original-Produktion aus Wien ab 1997: So kürzt die Highlightaufnahme<sup>285</sup> gegenüber der Gesamtaufnahme<sup>286</sup> und der „Neuen Wiener Fassung“ von 2010<sup>287</sup> etwa die

<sup>283</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Das Phantom der Oper. Deutsche Originalaufnahme* (Wien), Polydor GmbH 1989, Disc 1, Track 3 „Szene 1 – Proben zu ‚Hannibal‘“, ab 01:06; ders., CD *Das Phantom Der Oper* (Hamburg, 1990), ab 00:30; ders., CD *The Phantom of the Opera* (Toronto, 1990), Track 3 „The Dress Rehearsal of Hannibal“, ab 00:30; ders., CD *The Phantom of the Opera. The Korean Cast* (Seoul), The Really Useful Group Ltd. und Universal Music Company 2009, Track 3 „The Dress Rehearsal of Hannibal“, ab 01:00; ders., CD *The Phantom of the Opera. Svenska Originalinspelningen* (Stockholm), Polygram Sverige und The Really Useful Group PLC 1990, Track 3 „Hannibal“, ab 00:59. (Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass die niederländische Highlightaufnahme von 1996 auf diesen Abschnitt verzichtet und die Londoner Studiogesamtaufnahme die Nummer erheblich kürzt. Vgl. hierzu Andrew Lloyd Webber, CD *Hoogtepunten uit The Phantom of the Opera. De Nederlandse Versie* [Scheveningen], The Really Useful Group 1996 und ders., Doppel-CD *The Phantom of the Opera* [London, 1987], Disc 1, Track 2 „Overture“.)

<sup>284</sup> Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 1987), Libretto, S. 3; vgl. ders., Doppel-CD *The Phantom of the Opera at the Royal Albert Hall. In Celebration of 25 Years*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2011, Disc 1, Track 2 „Overture“, ab 03:17. (Selbstverständlich ist zu erwähnen, dass die dritte Regieanweisung „Enter LEFÈVRE ...“ nicht in der Londoner Produktion von 2011 umgesetzt wurde, da Monsieur Lefèvre, Monsieur Firmin und Monsieur André dort erst zu einem späteren Zeitpunkt die Bühne betraten.)

<sup>285</sup> Vgl. Steinman, CD *Tanz der Vampire* (Highlights; Wien, 1998), Track 4 „Nie geseh’n“.

<sup>286</sup> Vgl. Steinman, Doppel-CD *Tanz der Vampire* (Gesamtaufnahme; Wien, 1998), Disc 1, Track 6 „Nie geseh’n“.

<sup>287</sup> Vgl. Steinman, Doppel-CD *Tanz der Vampire* (Wien, 2010), Disc 1, Track 6 „Ein Mädchen, das so lächeln kann“.

Ensemblenummer „Nie Geseh’n“ – später „Ein Mädchen, das so lächeln kann“ genannt<sup>288</sup> – des ersten Akts, laut dem korrespondierenden Programm aus der vierten Szene „Keiner findet Schlaf“,<sup>289</sup> zu einem Duett zwischen Alfred und Sarah, obwohl im Live-Musical – mindestens in Produktionen von 2008 bis 2019 in Deutschland, der Schweiz und Frankreich<sup>290</sup> – und laut des Librettos von 1997<sup>291</sup> sechs Darsteller beteiligt sind (in Reihenfolge des Auftretens: Alfred, Sarah, Professor Abronsius, Chagall, Magda, Rebecca). Dabei entfallen 66 Takte Musik (vgl. Notenbeispiel 3).

---

<sup>288</sup> Vgl. Steinman, Doppel-CD *Tanz der Vampire* (Wien, 2010), Disc 1, Track 6 „Ein Mädchen, das so lächeln kann“; die Programme zu *Tanz der Vampire* (St. Gallen, 2016/2017), S. 10; (Hamburg, 2017/2018), S. [24].

<sup>289</sup> Vgl. das Programm zu *Tanz der Vampire* (Wien, 1997–2000), S. [4].

<sup>290</sup> Ich besuchte *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) u. a. im Berliner Stage Theater des Westens am 23.3.2008 ab 14:30 Uhr, 29.3.2012 ab 18:30 Uhr, 20.8.2013 ab 19:30 Uhr, 21.5.2016 ab 19:30 Uhr und 3.3.2019 ab 19:30 Uhr, im Stage Palladium Theater Stuttgart am 5.6.2011 ab 14 Uhr, im Pariser Théâtre Mogador am 15.11.2014 ab 20 Uhr, im Theater St. Gallen am 26.5.2017 ab 19:30 Uhr sowie im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 18.9.2017 ab 18:30 Uhr und 25.1.2018 ab 14:30 Uhr.

<sup>291</sup> Vgl. Kunze, *Tanz der Vampire* (Libretto, 1997), S. 20–23.

I. Wiener Gesamtaufnahme (1998)

SARAH:

Gesang ... so wie dich. ... denkst auch du so wie

ALFRED:

... dich. Und viel - leicht ... so wie

E-Bass

Ges

ich.

ich.

ABRONSIUS:

Jun - ge, hörst du das?

E-B

Keyboard  
(Cembalo-Sound)

2. Wiener Highlightaufnahme (1998)

Kürzung v. 66 T.

SARAH: *rit.*

ENSEMBLE: *doppio più lento*

Ges ... so wie dich. Sei be - reit.

ALFRED:

ENSEMBLE:

... dich. Sei be - reit.

E-B

Notenbeispiel 3: Vergleich der Nummer „Nie gesch'n“ aus dem ersten Akt von Jim Steinmans *Tanz der Vampire* hinsichtlich der Wiener Gesamt- und Highlightaufnahme (1998)<sup>292</sup>

<sup>292</sup> 1. Transkription von Sarah Baumhof: Jim Steinman, Doppel-CD *Tanz der Vampire. Das Musical. Die Gesamtaufnahme* (Wien), Polydor GmbH 1998, Disc 1, Track 6 „Nie gesch'n“, 02:02–02:18; 2. Transkription von Sarah Baumhof: CD *Tanz der Vampire. Das Musical. Die Höhepunkte der Welt-Uraufführung* (Wien), Polydor GmbH 1998, Track 4 „Nie gesch'n“, 02:02–02:10. (Transkriptionen bezüglich Tonarten unter Zuhilfenahme von: Jim Steinman, *Tanz der Vampire. Das Musical. Songbook*, Hamburg <sup>5</sup>2007, S. 15–19.)

Auch ist zu berücksichtigen, dass bezeichnete Highlightaufnahmen aus unterschiedlichen Ländern nicht zwangsläufig deckungsgleiche Kürzungen enthalten. Hierfür vergleiche man etwa die spanische und schwedische Cast Recording zum ABBA-Musical *Mamma Mia!*: Die Aufnahmen aus Madrid und Stockholm (2005) enthalten beide den Underscoring-Dialog zwischen Sophie Sheridan und ihren Freundinnen innerhalb der Nummer „Honey, Honey“; gegenüber der spanischen Version „Gracias por dejarme cantar canciones“ umfasst das schwedische „Tack för alla sänger“ keinerlei gesprochenes Wort.<sup>293</sup>

Da die Vermarktung von Musical-Highlightaufnahmen mit der Veröffentlichung von Populärmusikalben zu vergleichen ist, wird in diesen Fällen oftmals auch auf Passagen verzichtet, die sich musikalisch nicht für ein Populärmusikalbum „eignen“. Beispielsweise entfernte Schwartz den polyphonen *a capella*-Prolog „Tower of Babble“ – eine musikstilistisch kontrastierende Nummer zum übrigen Bühnenwerk – für die erste Original Cast Recording seines Musicals *Godspell* von 1971 und begründet dies wie folgt: „I cut the song from the record for commercial reasons, because we wanted the album to ‚cross-over‘ as a pop album, which it was able to do, but I would never dream of cutting the Prologue from the show.“<sup>294</sup>

Trotz der Möglichkeit von Gesamtaufnahmen blieben die meisten Aufnahmen von Broadway-Produktionen bis heute Studio-Highlightaufnahmen, wodurch Aussagen über die live aufgeführten Musicals erschwert werden. Es können dann mit Einschränkungen Aufnahmen aus anderen Ländern zu Rate gezogen werden. Man vergleiche etwa die Broadway Cast Recording (2011) und die Dresdner Aufnahme (2015) von Marc Shaimans *Catch Me if You Can*: Der deutsche Tonträger enthält deutlich mehr gesprochenen Dialog, beispielsweise den Prolog oder das knapp zweiminütige Underscoring zu Beginn von „Der Jet-Set“.<sup>295</sup> Ein weiteres Beispiel ist Paul Gordons *Jane Eyre*, dessen gesamte Handlung nur durch die österreichische Gesamtaufnahme aus Gmunden (2018) – die einzige Cast Recording neben der Broadway-Original-Fassung von 2000 – ersichtlich wird.<sup>296</sup> Beispielsweise fehlen auf der Broadway-Aufnahme die für den Plot zentralen ersten zwei Begegnungen zwischen Jane Eyre und Edward Fairfax Rochester<sup>297</sup> – durch die Highlightaufnahme verbleibt entsprechend eine Lücke

---

<sup>293</sup> Vgl. Benny Andersson und Björn Ulvaeus, CD *Mamma Mia!* (Stockholm), Mono Music AB und Universal Music AB 2005, Track 3 „Honey, Honey“ und 5 „Tack för alla sänger“; dies., CD *Mamma Mia!* (Madrid, 2005), Track 2 „Honey, Honey“ und 4 „Gracias por dejarme cantar canciones“.

<sup>294</sup> Stephen Schwartz (Hrsg.), „Frequently Asked Questions“, [http://www.stephenschwartz.com/wp-content/uploads/2017/04/Godspell\\_Frequently\\_Asked\\_Questions.pdf](http://www.stephenschwartz.com/wp-content/uploads/2017/04/Godspell_Frequently_Asked_Questions.pdf) (7.8.2017), S. 3.

<sup>295</sup> Vgl. Marc Shaiman, CD *Catch Me if You Can. Original Broadway Cast Recording*; Ghostlight Records 2011, Track 4 „Jet Set“; ders., Doppel-CD *Catch Me if You Can. Das Musical. Deutsche Erstaufführung* (Dresden), HitSquad Records 2015, Disc 1, Track 1 „Prolog“ und 8 „Der Jet-Set“.

<sup>296</sup> Vgl. Gordon, CD *Jane Eyre* (Broadway, 2000); ders., Doppel-CD *Jane Eyre. Das Musical. Musical Frühling in Gmunden. Deutschsprachige Erstaufführung*, HitSquad Records 2018.

<sup>297</sup> Diese Szenen finden sich auf der deutschsprachigen Aufnahme: Vgl. Gordon, Doppel-CD *Jane Eyre* (Gmunden, 2018), CD 1, Track 11 „Der vereiste Pfad“, 12 „Ein schnell vergang'ner Zwischenfall“ und 13 „Der Herr ist zurück“.

zwischen Janes Ankunft in Thornfield Hall („Perfectly Nice“) und Edwards Schwindel über den Betrug seiner Frau („As Good as You“).<sup>298</sup> Wie jedoch zuvor dargestellt, können neue Produktionen Änderungen unterworfen sein, wodurch Aufnahmen aus verschiedenen Ländern nicht unbedingt deckungsgleich sind. Allerdings muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass selbstverständlich auch Highlightaufnahmen ganze Abschnitte des Musicals enthalten können, die exakt so in der Bühnen-Produktion wiedergegeben werden. Dies hängt von der jeweiligen Struktur des Musicals ab. Ein typisches Beispiel hierfür ist die Nummer „The Phantom of the Opera“ aus Lloyd Webbers gleichnamigen Musical. Diese ist auf der Londoner Studio-Gesamtaufnahme von 1987, auf der kanadischen bzw. deutschen Highlightaufnahme von 1990, auf der englischen Live-Gesamtaufnahme von 2011 und im Live-Musical – mindestens in Bezug auf Produktionen in Deutschland und am West End von 2013 bis 2015<sup>299</sup> – identisch.<sup>300</sup> Eine Cast Recording wird zudem oftmals so geschnitten, dass Zuschauer, welche das Musical nicht live besucht haben, Kürzungen der Aufnahme nicht wahrnehmen. Beispiele hierfür sind die Londoner Cast Recording (2005) und die Wiener Doppel-CD (2014) von Robert B. Shermans, Richard M. Shermans und George Stiles’ *Mary Poppins*: Die Aufnahme der Nummer „Step in Time“ bzw. „Schritt für Schritt“ des zweiten Aktes überspringt Berts Solostepptanz und die nachfolgende musikalische Überleitung, bei der die Kinder Jane und Michael zusammen mit Bert (Broadway) bzw. Mary (Österreich, Deutschland) rhythmisch auf den Schornsteinen trommeln.<sup>301</sup> Somit fehlt in der Hauptkadenz die Dominante; zudem wird die abschließende Tonika-Fermate zu einem Staccato gekürzt (vgl. Notenbeispiel 4)

---

<sup>298</sup> Vgl. Gordon, CD *Jane Eyre* (Broadway, 2000), Track 7 „Perfectly Nice“ und 8 „Good as You“.

<sup>299</sup> Ich besuchte *The Phantom of the Opera* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Hart, Stilgoe; Buch: Lloyd Webber, Stilgoe) u. a. im Hamburger Stage Theater Neue Flora am 26.11.2013 ab 20 Uhr, 11.2.2014 ab 18:30 Uhr, 29.7.2014 ab 18:30 Uhr, 10.10.2014 ab 20 Uhr, 2.4.2015 ab 20 Uhr und 14.8.2015 ab 20 Uhr sowie im Londoner Her Majesty’s Theatre am 12.7.2014 ab 19:30 Uhr und 8.1.2015 ab 19:30 Uhr.

<sup>300</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 1987), Disc 1, Track 6 „The Phantom of the Opera“; ders., CD *The Phantom of the Opera* (Toronto, 1990), Track 6 „The Phantom of the Opera“; ders., CD *Das Phantom der Oper* (Hamburg, 1990), Track 5 „Das Phantom der Oper“; ders., Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 2011), Disc 1, Track 6 „The Phantom of the Opera“.

<sup>301</sup> Vgl. Sherman and Stiles, CD *Mary Poppins* (London, 2005), Track 18 „Step in Time“, Kürzung ab 03:13; dies., Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Disc 2, Track 6 „Schritt für Schritt“, Kürzung ab 04:00. Ich besuchte *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) u. a. im Stuttgarter Stage Apollo Theater am 20.10.2017 ab 19:30 Uhr sowie im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 7.6.2018 ab 19:30 Uhr. Vgl. zur Broadway-Inszenierung: The Walt Disney Company Ltd. (Hrsg.), Video „„Step in Time‘ from *Mary Poppins* on Broadway“, auf: *YouTube*, 4.7.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=1VNGIQ51aiw> (29.4.2019).

Synthesizer

Trompete

Live-Performance  
(mind. am Broadway, in Österreich u. Deutschland)

Synth

Trp

Kürzung auf Cast Recording  
(London, Wien u. a.)

Synth

Trp

[... Berts Solostepptanz]

[...]

T

Notenbeispiel 4: Kürzung der Nummer „Step in Time“ / „Schritt für Schritt“ aus dem zweiten Akt von Robert B. Shermans, Richard M. Shermans und George Stiles’ *Mary Poppins* auf Highlight- und Gesamtaufnahmen<sup>302</sup>

Live-Highlightaufnahmen finden sich vor allem seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts bei genuin deutschsprachigen Produktionen oder Import-Musicals im deutschsprachigen Raum. Als Beispiele sind die Bad Gandersheimer Aufnahme von Lloyd Webbers *The Beautiful Game* (2003), die Hamburger Version von *Dirty Dancing* (2006), die Wiener Aufnahme von Sheiks *Frühlingserwachen* (2009), die Hamburger Aufnahme von *Aladdin* (2016) oder die Jukebox-Musicals *Ich war noch niemals in New York* (2007), *Ich will Spaß!* (2008) und *Hinterm Horizont* (2011) zu nennen.<sup>303</sup> Wie bereits erwähnt, sind solche Aufnahmeformate in anderen Ländern seltener – ein Beispiel aus England wäre etwa die Londoner Cast Recording des in Amerika uraufgeführten Musicals *Kinky Boots* von 2016.<sup>304</sup> Außerdem weisen diese in der Regel keine Kürzungen von Szenen oder Nummern auf. So fehlt etwa in der Original Broadway

<sup>302</sup> 1. T. 1–4 mit 1. Klammer: Transkription von Sarah Baumhof: The Walt Disney Company Ltd. (Hrsg.), Video „Step in Time“ from *Mary Poppins* on Broadway“, auf: *YouTube*, 4.7.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=1VNGIQ51aiw> (29.4.2019), 03:37–03:52; 2. T. 1–4 mit 2. Klammer: Transkription von Sarah Baumhof: Robert B. Sherman, Richard M. Sherman und George Stiles, Doppel-CD *Mary Poppins. Das Broadway Musical. Deutschsprachige Erstaufführung*. Ronacher (Wien), HitSquad Records 2014, Disc 2, Track 6 „Schritt für Schritt“, 03:53–04:03.

<sup>303</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *The Beautiful Game* (Bad Gandersheim, 2003); John Morris und Erich Bulling, CD *Dirty Dancing. Das Original Live on Stage. Mit allen Songs aus der Show in Hamburg*, Ariola 2006; Sheik, CD *Frühlingserwachen* (Wien, 2009); Menken, CD *Aladdin* (Hamburg, 2016); Udo Jürgens, CD *Ich war noch niemals in New York. Die Musical-Komödie. Die Originalversion des Erfolgsmusicals in Hamburg*, Ariola 2008; UKW u. a., CD *Ich will Spaß! Das 80er Hit Musical. Live-Aufnahme der Weltpremiere 2008* (Essen), Stage Entertainment Studios und Edel 2008; Udo Lindenberg, CD *Hinterm Horizont. Das Musical* (Berlin), Stage Entertainment Studios und Warner Music 2011.

<sup>304</sup> Vgl. Lauper, CD *Kinky Boots* (London, 2016).

Cast Recording von *Kinky Boots* als Studio-Highlightaufnahme gegenüber der erwähnten Original London Cast Recording als Live-Highlightaufnahme ein Dialog zwischen Charlie Price und Lauren innerhalb der Nummer „The History of Wrong Guys“, in welcher Charlie Lauren eine Beförderung zur Führungskraft der Schuhfabrik anbietet.<sup>305</sup> Ein weiteres Beispiel ist die Original Broadway Cast Recording von Sheiks *Spring Awakening* aus dem Jahr 2009 als Studio-Highlightaufnahme mit Kürzungen im Vergleich zu den Cast Recordings aus Wien (2009) und Frankfurt (2010), welche jeweils als Live-Highlightaufnahmen ohne nummern- bzw. szenenimmanente Streichungen produziert wurden. So fehlt etwa in der Nummer „Totally Fucked“ der Original Broadway Cast Recording ein dramaturgischer Höhepunkt, nämlich ein kurzer gesprochener Dialog, in welchem Melchior Gabor vor dem Schuldirektor und einer Lehrerin zugibt, einen Text über die menschliche Sexualität verfasst zu haben.<sup>306</sup> Andererseits sind auf der Original Broadway Cast Recording durchaus kurze gesprochene Passagen enthalten, wie das Gespräch zwischen Melchior und Moritz Stiefel über Sexualität („Touch Me“), der rezitierte Brief von Melchiors Mutter an Moritz („And Then There Were None“), das Treffen von Ilse Neumann und Moritz kurz vor seinem Selbstmord („Don’t Do Sadness / Blue Wind“) und die romantische Begegnung von Hänschen Rilow und Ernst Röbel („The World of Your Body [Reprise]“).<sup>307</sup>

Die Quellenproblematik von Highlightaufnahmen besteht also nicht nur darin, dass diese das Live-Musical nur begrenzt repräsentieren, sondern auch in der Tatsache, dass oftmals keine ergänzenden Tongesamt- oder Videoaufnahmen existieren, vor allem zu Musicals bis in die 1960er Jahre. Zwar existieren einige Rekonstruktionsaufnahmen der vollständigen Erstproduktionen – so veröffentlichte etwa EMI Records von 1988 bis 1990 Rekonstruktionen von Kerns *Show Boat* sowie Cole Porters *Anything Goes* und *Kiss Me, Kate* von ursprünglich 1927, 1934 und 1948.<sup>308</sup> Jedoch sind diese Arten von Tonträgern selten.

Die technische Möglichkeit, ein gesamtes Musical auf einem Tonträger festhalten zu können, führte auch dazu, dass bis heute zeitweilig Highlight- und Gesamtaufnahme einer bestimmten Produktion veröffentlicht werden, insbesondere, um unterschiedliche Zielgruppen anzusprechen. Exemplarisch sind österreichische Produktionen der Vereinigten Bühnen Wien

---

<sup>305</sup> Vgl. Lauper, CD *Kinky Boots* (Broadway, 2013), Track 7 „The History of Wrong Guys“; dies., CD *Kinky Boots* (London, 2016), Track 7 „The History of Wrong Guys“, 00:36–01:37.

<sup>306</sup> Vgl. Sheik, CD *Spring Awakening* (Broadway, 2009), Track 15 „Totally Fucked“; ders., CD *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), Track 14 „Völlig im Arsch“, 02:26–02:39; ders., CD *Spring Awakening* (Frankfurt, 2010), Track 17 „Totally Fucked“, 02:24–02:36.

<sup>307</sup> Vgl. Sheik, CD *Spring Awakening* (Broadway, 2009), Track 6 „Touch Me“, 9 „And Then There Were None“, 12 „Don’t Do Sadness / Blue Wind“ und 16 „The Word of Your Body (Reprise)“.

<sup>308</sup> Vgl. Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstr. der Broadway-Prod. von 1927); Porter, CD *Anything Goes* (Rekonstr. der Broadway-Prod. von 1934); ders., Doppel-CD *Kiss Me, Kate* (Rekonstruktion der Broadway-Prod. von 1948), EMI Records 1990.

seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts zu benennen. So sind von den Wiener Produktionen des französischen Musicals *Roméo et Juliette* von Gérard Presgurvic (ab 2004) und des in Ungarn uraufgeführten Musicals *Rudolf* von Frank Wildhorn (ab 2008) jeweils eine Single, eine Highlightaufnahme, eine Live-Gesamtaufnahme und eine sogenannte „Sing Along“-Version erhältlich.<sup>309</sup> Ähnliches gilt für die Wiener Erstproduktionen der Musicals *Tanz der Vampire* ab 1997 und *Rebecca* ab 2006 sowie das österreichische Revival von *Elisabeth* ab 2003.<sup>310</sup> Aber auch zur koreanischen Version von Levays *Mozart!* ab 2010 in Seoul sind eine Highlight- und eine Gesamtaufnahme verfügbar.<sup>311</sup> Seltener finden sich solche Beispiele im amerikanischen oder englischen Raum. Jedoch ist beispielhaft das 2008 in der Royal Albert Hall aufgezeichnete konzertante Revival des Musicals *Chess* von Benny Andersson und Björn Ulvaeus zu nennen.<sup>312</sup> Diese Mehrfachvermarktung ist bisweilen auch mit einer DVD-Veröffentlichung verknüpft, wie die bereits genannten Beispiele *Elisabeth*, *Rudolf* und *Chess* zeigen – somit ist es im Extremfall möglich, für eine Produktion vier verschiedene CDs und eine DVD zu erwerben.<sup>313</sup>

Die Live-Gesamtaufnahmen, die seit den 1980er Jahren vor allem in Europa geläufig sind, können als aufschlussreichste Quellen in Bezug auf Dramaturgie und Musik angesehen werden, wie etwa die englische *Song & Dance*-Aufnahme von 1984, die deutsche *Cats*-Aufnahme von 1986, die konzertante Londoner *Les Misérables*-Fassung von 1996, die New Yorker Version

---

<sup>309</sup> Vgl. Gérard Presgurvic, CD-Single *Romeo & Julia. These are my Rivers / Kings of the World* (Wien), HitSquad Records 2004; ders., CD *Romeo & Julia. Das Musical von Gérard Presgurvic. Cast Album – Wien. Deutschsprachige Erstaufführung aus dem Raimund Theater*, HitSquad Records 2005; ders., Doppel-CD *Romeo & Julia. Das Musical von Gérard Presgurvic. Deutschsprachige Gesamtaufnahme*, HitSquad Records 2005; ders., CD *Romeo & Julia. Das Musical von Gérard Presgurvic. Sing Along. 18 Songs zum Selbersingen*, HitSquad Records 2005; Wildhorn, CD-Single *Rudolf – Affaire Mayerling. I Was Born to Love You. Feat. Drew Sarich & Lisa Antoni* (Wien), HitSquad Records 2008; ders., CD *Rudolf. Affaire Mayerling. Cast Album Wien. Featuring Drew Sarich, Lisa Antoni, Uwe Kröger. Raimund Theater* (Highlightaufnahme), HitSquad Records 2009; ders., Doppel-CD *Rudolf. Affaire Mayerling. Gesamtaufnahme. Live aus dem Raimund Theater. Featuring Drew Sarich, Lisa Antoni & Uwe Kröger*, HitSquad Records 2009; ders., CD *Rudolf. Affaire Mayerling. Raimund Theater. Sing Along*, MWB Records 2009.

<sup>310</sup> Vgl. Steinman, CD *Tanz der Vampire* (Highlights; Wien, 1998); ders., Doppel-CD *Tanz der Vampire* (Gesamtaufnahme; Wien, 1998); Sylvester Levay, CD *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Aktuelles Cast Album* (Wien), HitSquad Records 2004; ders., Doppel-CD *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Gesamtaufnahme Live aus dem Theater an der Wien*, HitSquad Records 2006; ders., CD *Rebecca. Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay*, HitSquad Records 2006; ders., Doppel-CD *Rebecca. Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Gesamtaufnahme. Live aus dem Raimund Theater*, HitSquad Records 2007.

<sup>311</sup> Vgl. Sylvester Levay, Doppel-CD *Mozart! Das Musical* (Gesamtaufnahme, Seoul), Mirrorball Music 2010; ders., CD *Mozart! Das Musical* (Highlights, Seoul), Mirrorball Music 2010.

<sup>312</sup> Vgl. Benny Andersson und Björn Ulvaeus, CD *Highlights from Chess in Concert* (London), Heartaches Ltd. und Reprise Records 2009; dies., Doppel-CD *Chess in Concert* (London), Heartaches Ltd. und Reprise Records 2009.

<sup>313</sup> Vgl. Sylvester Levay, DVD *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Live aus dem Theater an der Wien*, HitSquad Records 2005; Benny Andersson und Björn Ulvaeus, DVD *Chess in Concert*, Heartaches Ltd. und Reprise Records 2009; Frank Wildhorn, DVD *Rudolf. Affaire Mayerling. Das Musical von Frank Wildhorn & Jack Murphy. Live aus dem Raimund Theater. Feat. Drew Sarich, Lisa Antoni & Uwe Kröger*, HitSquad Records 2009.

des schwedischen Musicals *Kristina från Duvemåla* von 2010, die Dresdner Version von Sondheims *Passion* von 2013 oder die Wiener Aufnahme von *Don Camillo & Peppone* von 2017.<sup>314</sup> Viel seltener sind Studio-Gesamtaufnahmen, die vor allem Lloyd Webber als Erstaufnahmen seiner Musicals seit den 1980er Jahren produziert (zum Beispiel zu *Aspects of Love*, *Sunset Boulevard* oder *Whistle Down the Wind*).<sup>315</sup> Diese enthalten jedoch meistens ebenso kleinere Kürzungen, die in einigen Fällen im Booklet angegeben sind. So heißt es etwa bezogen auf die Original London Cast Recording von *Aspects of Love*: „This recording contains all the principal musical and lyrical material of ‚Aspects of Love‘. Some cuts have been made to accommodate available space on the record, but they have not affected the main body of music.“<sup>316</sup> Vereinzelt sind zudem Kombinationen beider Aufnahmearten zu finden. So wurde etwa das Musical *The Woman in White* für die Original Cast Recording im Jahr 2004 live im Londoner Palace Theatre aufgezeichnet und durch sogenannte Studio-„re-recordings“ ergänzt. Lloyd Webber formuliert hierzu im entsprechenden Booklet:

„I had a long time felt that many studio recordings of stage shows somehow lacked the drama, intensity and dynamics of the live performance – but was also of course aware that applause and audience noises when included can detract from what would otherwise be a fine recording. So thanks to technological advances, I am very happy to be able to present *The Woman in White* to the CD listener in exactly the same way as we presented *The Woman in White* to the first night audience in London.“<sup>317</sup>

Und der Produzent Nigel Wright ergänzt: „Andrew and I decided that the only re-recording we would undertake was where applause covered the beginning and end of songs or where stage noise was intrusive.“<sup>318</sup>

### 2.2.1.3 Cast Recordings versus Live-Aufführungen

Die erläuterten Diskrepanzen zwischen Tonträgern und Live-Musical aufgrund verschiedener Vermarktungsstrategien sollen im Nachfolgenden anhand eines vergleichenden Überblicks dargelegt werden. Tabelle 4 zeigt in detaillierter Form die Differenzen zwischen der Wiener Original Cast Recording (2016) und der Live-Aufführung im Raimund Theater (2017) von Stephen Schwartz' *Schikaneder*.

---

<sup>314</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Song & Dance*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1984; Dario Farina, Doppel-CD *Don Camillo & Peppone. Gesamtaufnahme Wien. Live*, HitSquad Records 2017.

<sup>315</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Aspects of Love*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1989; ders., Doppel-CD *Sunset Boulevard* (London, 1993); ders., Doppel-CD *Whistle Down the Wind* (London, 1999).

<sup>316</sup> Lloyd Webber, Doppel-CD *Aspects of Love* (London, 1989), Libretto, S. [3].

<sup>317</sup> Lloyd Webber, Doppel-CD *The Woman in White* (London, 2004), Booklet, S. [1].

<sup>318</sup> Ebd.

Tabelle 4: Differenzen zwischen der Wiener Cast Recording (2016) und der Live-Aufführung im Raimund Theater (2017) von Stephen Schwartz' *Schikaneder*<sup>319</sup>

Zeitabschnitt der Videoaufzeichnung	Nicht enthaltenes Material auf Cast Recording	Korrespondierender Track auf Cast Recording
AKT 1 (DVD 1)		
00:00:00–00:03:22	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 1 „Ouvertüre“
00:03:23–00:05:47	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 1 „Aus! Vorbei!“
00:05:48–00:06:16	Nach Marinellis „Mein Grund hier zu sein, ist meine Hilfe anzubieten“: Dialog zwischen Marinelli und Eleonore. [Es folgt Marinellis Gesangspartie „Kein Grund, schwarz zu sehen ...“]	
00:06:17–00:07:47	/ [identisch mit Cast Recording]	
00:07:48–00:08:08	Nach Eleonores „Niemals!“: Dialog zwischen Marinelli und Eleonore	
00:08:09–00:08:31	/ [identisch mit Cast Recording]	
00:08:32–00:11:09	Dialog zwischen Eleonore und ihrem Theaterensemble	/ [Nach „Aus! Vorbei!“]
00:11:09–00:12:27	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 3 „Innsbruck“
00:12:27–00:13:02	Dialog zwischen Eleonore und Franz Moser	/ [Nach „Innsbruck“]
00:13:02–00:14:37	Emanuel und Benedikt Schack vollführen einen Schwertkampf	
00:14:37–00:16:12	Emanuel und Eleonore rezitieren die Balkonszene aus <i>Romeo &amp; Julia</i>	
00:16:12–00:18:13	Gesprochener Dialog	
00:18:13–00:18:40	Underscoring	
00:18:40–00:21:37	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 4 „Träum groß“
00:21:38–00:22:20	Gesprochene Sätze des Ballettmeisters	/ [Nach „Träum groß“]
00:22:20–00:23:10	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 5 „Irgendwas Passiert“
00:23:10–00:23:45	Ballettmeister spricht: „Stangen zur Seite“; Underscoring: Dialog zwischen Eleonore und Emanuel [Es folgt Emanuels „Wir erkunden den Text ein andermal“]	
00:23:45–00:25:14	/ [identisch mit Cast Recording]	

<sup>319</sup> Die Angaben basieren auf dem theaterinternen Videogesamtmitschnitt von *Schikaneder* vom 15.3.2017 (Raimund Theater), den ich am 23.10.2018 im Archiv der Vereinigten Bühnen Wien eingesehen habe und der Cast Recording: Vgl. Stephen Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder. Das neue Musical. Original Cast Album Wien*, HitSquad Records 2016.

00:25:25–00:28:18	Dialog: Moser übergibt Schikaneder die Schauspieltruppe	/ [Nach „Irgendwas Passiert“]
00:28:19–00:29:15	Gesangsreprise von „Träum groß“ [Eleonore: „Träume groß, träume kühn und vielleicht wird wahr, was dir unmöglich schien“]; Underscoring [Moser tritt auf und Emanuel geht ab]; Dialog ohne Underscoring ab Eleonores Frage an Moser: „Warum wollen Sie sich schon zurückziehen?“	
00:29:22–00:29:36	Underscoring: Material aus „Ohne sie“	
00:29:37–00:31:48	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 6 „Ohne sie“
00:31:49–00:32:45	Gesprochener Dialog	/ [Nach „Ohne sie“]
00:32:46–00:35:35	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 7 „Liebe siegt“
00:35:36–00:36:11	Ehegelübde [gesprochener Dialog]	
00:36:12–00:36:16	Emanuel vollzieht die Namensänderung [„Emanuel und Eleonore Schikaneder“] mit Underscoring aus darauffolgendem Material [Es folgt Emanuels Gesangspartie „Emanuel und Eleonore, das sind Namen, die gut zusammenpassen“]	
00:36:17–00:38:26	/ [identisch mit Cast Recording]	
00:38:27–00:40:34	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 8 „Das hellstrahlendste Traumpaar“
00:40:35–00:43:31	Gesprochener Dialog: Fans jubeln; Schauspieltruppe gibt Autogramme; währenddessen heuert Johann Friedl bei Emanuel an	/ [Nach „Das hellstrahlendste Traumpaar“]
00:43:32–00:43:39	Gesang des Ensembles: „Das phänomenalste Traumpaar der Welt“	
00:43:40–00:44:01	Musikalische Einleitung	/ [Musicalimmanentes Schauspiel vor ägyptischer Kulisse]
00:44:02–00:44:44	Underscoring durch Harfe	
00:44:45–00:45:55	Auftrittsmusik von Emanuel als Cäsar	
00:45:56–00:46:01	Underscoring durch Streicher	
00:46:02–00:46:08	Abgangsmusik des Schauspiels	
00:46:08–00:46:23	Nondiegetischer Gesang des Ensembles über den Applaus des Schauspielpublikums	

00:46:24–00:47:19	„Backstage“ während des Publikumsapplauses: Gesprochener Dialog zwischen Emanuel und Eleonore [Eleonore wünscht sich ein Kind]	
00:47:20–00:50:36	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 9 „Das hellstrahlendste Traumpaar (Reprise)“
00:50:37–00:52:16	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 10 „Wegzusehen“
00:52:17–00:53:18	Underscoring mit Material von „Wegzusehen“ [Eleonore erfährt von Barbara Gerl, dass Maria Anna Miller nun ihre Zweitbesetzung ist und Emanuel mit ihr probt]	
00:53:19–00:54:27	/ [identisch mit Cast Recording]	
00:54:28–00:55:37	Gesprochener Dialog zwischen Eleonore und Friedl [Friedl gesteht seine Liebe]	/ [Nach „Wegzusehen“]
00:55:38–00:56:32	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 11 „So jemand wie du“
00:56:33–00:56:49	Nach Friedls „Ein Leben lang nur Liebe und Poesie“: Underscoring mit Material von „So jemand wie du“	
00:56:50–00:56:57	Nach Eleonores „Hör auf damit!“ endet das Underscoring und Friedl spricht: „Aber Liebe ist doch wie atmen. Wie könnte ich damit aufhören?“ (Es folgt die Gesangspartie „Das ist Phantasie, mein Freund ...“)	
00:56:58–00:57:53	/ [identisch mit Cast Recording]	
00:57:54–00:59:28	Gesprochener Dialog zw. Emanuel und Eleonore [Er möchte eine Oper in deutscher Sprache schreiben; Streit über seine Affären]	
00:59:29–00:59:51	Rezitativ von Emanuel [Begleitung durch Cembalo]	/ [Emanuels Pläne für eine Oper]
00:59:52–01:00:07	Gesangsreprise von „Träum groß“	
01:00:08–01:01:09	Underscoring mit Material von „Träum groß“ [Emanuel will das Theater revolutionieren]	
01:01:10–01:01:18	Gesprochener Dialog	
01:01:18–01:01:42	Gesangsreprise von „Träum groß“	

01:01:43–01:02:29	Gesprochener Dialog zw. Barbara und Anna Maria	/ [Vor „Freut euch mit mir“]
01:02:30–01:03:39	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 12 „Freut euch mit mir“]
01:03:40–01:04:00	Underscoring ab Anna Marias „Oh, Frau Schikaneder ...“ [längerer Dialog als auf Cast Recording, etwa durch Eleonores „Maria Elena, richtig?“]	
01:04:01–01:04:39	/ [identisch mit Cast Recording]	
01:04:40–01:04:55	Underscoring ab Anna Marias „... Sie hätten das Recht, es zuerst zu erfahren“ [längerer Dialog als auf Cast Recording]	
01:04:54–01:05:12	/ [identisch mit Cast Recording]	
01:05:13–01:05:34	Underscoring ab Anna Marias „Wie können Sie nur so kalt sein?“; dieses endet kurzzeitig nach Anna Marias „Ich lasse mir nicht mein Glück zerstören – nicht von Ihnen!“ [Es folgt Anna Marias Gesangspartie „Jetzt erst recht ...“]	
01:05:35–01:06:30	/ [identisch mit Cast Recording]	
01:06:30–01:07:15	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 13 „Liebe lügt“
01:07:15–01:07:26	Instrumentalmusik zum Szenenübergang [Die Bühnenkonstruktion vollzieht eine Umdrehung; Friedl liegt auf einer Chaiselongue]	/ [Nach „Liebe lügt“]
01:07:27–01:09:16	Gesprochener Dialog zw. Eleonore und Friedl	/ [Vor „So jemand wie du (Reprise) / Jetzt und hier“]
01:09:17–01:12:30	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 14 „So jemand wie du (Reprise) / Jetzt und hier“
01:12:15–01:12:30	Gesprochener Dialog zw. Emanuel und Anna Maria über ausklingende Musik	
01:12:31–01:16:33	Gesprochener Dialog wird fortgesetzt; Benedikt spricht darauffolgend mit Emanuel; gekürzte bzw. veränderte Dialogfassung auf Cast Recording [etwa sagt Emanuel nach „Ein eigenes Theater?“ nicht „Oh, Gott, oh, Gott, oh, Gott“, sondern „Das hab’ ich doch glatt vergessen!“]	Disc 1, Track 15 „So viele Fische im Meer“

01:16:34–01:20:34	/ [identisch mit Cast Recording]	
01:20:34–01:22:43	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 1, Track 16 „Quartett“ und 17 „Finale erster Akt“
AKT 2 (DVD 2)		
00:00:00–00:02:44	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 2, Track 1 „Irgendwas Wichtiges fehlt“
00:02:45–00:03:29	Underscoring [Eleonore spricht mit Friedl; Emanuel spricht mit Barbara]	/ [Eleonores und Friedls Theaterbetrieb bleibt unerfolgreich]
00:03:30–00:03:48	Gesangsreprise von „Träum groß“ [Friedl: „Erstmal klein, klein und fein ...“]	
00:03:49–00:04:39	Underscoring	
00:04:40–00:05:12	Gesangsreprise von „Das hellstrahlendste Traumpaar“ [„Das Haus wird täglich leerer ...“]	
00:05:13–00:06:05	Gesprochener Dialog zwischen Emanuel, Benedikt und seiner Geliebten, der Frau des Fürsten [Es folgt kurze Stille, nachdem Emanuel aus dem Fenster fällt]	/ [Emanuels Affäre mit der Frau des Fürsten]
00:06:10–00:06:44	Gesangsreprise von „Man liebt uns in ...“	
00:06:45–00:10:19	/ [identisch mit Cast Recording, außer minimal fehlendem Underscoring zu Beginn]	Disc 2, Track 2 „Johanns Ende / Requiem“
00:10:20–00:13:31	Gesprochener Dialog zw. Eleonore und ihrer Schauspieltruppe / zw. Eleonore und Emanuel	/ [Weiterführung der Zeitebene des Musicalbeginns]
00:13:32–00:15:18	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 2, Track 3 „Rein Geschäftlich“
00:15:20–00:16:39	Underscoring [Dialog zw. Eleonore und Emanuel „backstage“; diegetische Bühnenmusik als Begleitung zweier Tänzerinnen]; der Souffleur erinnert: „Auftritt! Auftritt!“	/ [Musicalimmanentes Schauspiel einer Heiratsszene]
00:16:42–00:17:12	Diegetische Bühnenmusik / Underscoring mit Cembalo	
00:17:13–00:17:37	Gesang [„Sieg der Liebe ...“]	
00:17:38–00:18:13	Diegetische Tanzmusik mit Material von „Rein Geschäftlich“	
00:18:14–00:18:43	Gesprochener Dialog zw. Eleonore und Emanuel über	

	musicalimmanentem Applaus des Schauspielpublikums	
00:18:44–00:19:07	Underscoring: Reprise der diegetischen Tanzmusik mit Material von „Rein Geschäftlich“	
00:19:08–00:19:53	Gesprochener Dialog zw. Eleonore und Emanuel / Barbara, Benedikt und Josepha Hofer [teilweise auf Cast Recording]	Disc 2, Track 4 „Ich? Warum?“
00:19:54–00:21:30	/ [identisch mit Cast Recording]	
00:21:31–00:24:13	Gesprochener Dialog zw. Emanuel, Eleonore und später Marinelli [Marinelli will „Kasper – Der Fagottist“ aufführen, wogegen Emanuel „Oskar – Der Flötenspieler“ hält]	/ [Vor „Das, was ich will“]
00:24:13–00:25:16	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 2, Track 5 „Das, was ich will“
00:25:17–00:27:35	Gesprochener Dialog wird fortgesetzt	/ [Nach „Das, was ich will“]
00:27:36–00:29:56	Underscoring nur teilweise auf Cast Recording: Nicht enthalten ist etwa Eleonores Frage: „Vielleicht etwas aus den Dschingis Khan-Büchern?“ [00:28:04–00:28:07]	Disc 2, Track 6 „Träum groß (Reprise)“
00:29:57–00:32:45	Gesprochener Dialog zw. Emanuel, Eleonore und Josef von Bauernfeld	[Vor „Geld und Glück“]
00:32:46–00:36:54	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 2, Track 7 „Geld und Glück“
00:36:55–00:38:23	Gesprochener Dialog v. Schikaneder Ensemble; teilweise auf Cast Recording enthalten; es fehlt etwa Barbaras Frage: „Wie alt ist das Publikum? Fünf?“ [00:37:37–00:37:41]	Disc 2, Track 8 „Das wird ein Misserfolg!“
00:38:24–00:40:00	/ [identisch mit Cast Recording]	
00:40:01–00:41:10	[Nach Eleonores „Und ihr anderen lernt euren Text“:] Underscoring aus Pizzicato-Streichern [Dialog zw. Emanuel und Eleonore, dann Emanuel und Josepha]	
00:41:11–00:41:18	Zitat aus Mozarts 14. Arie der <i>Zauberflöte</i>	
00:41:19–00:41:32	Weiterführung des Underscorings	

00:41:33–00:45:07	/ [identisch mit Cast Recording]	
00:45:08–00:45:52	Der Souffleur ruft die Darsteller der Schlange auf die Bühne	/ [Probe der Anfangsszene von Mozarts <i>Zauberflöte</i> ]
00:45:53–00:46:39	Anfangsszene der <i>Zauberflöte</i> [Tamino: „Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren!“]	
00:46:40–00:49:56	Gesprochener Dialog [Probe wird durch Marinelli unterbrochen, da zu viele Kerzen auf der Bühne Verwendung finden]	/ [Unterbrechung der Probe]
00:49:57–00:50:09	Marinellis Gesangsreprise von „Das, was ich will, mach' ich wahr“	
00:50:10–00:50:34	Underscoring	
00:50:35–00:53:11	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 2, Track 9 „Letzter Vorhang“
00:53:12–00:54:28	Gesprochener Dialog [Schikaneder soll den Theaterbetrieb beenden; Eleonore verkauft das Collier von Friedl]	/ [Rettung von Schikaneders Theaterbetrieb]
00:54:29–00:55:05	Underscoring mit Material von „So jemand wie du (Reprise)“ und „Letzter Vorhang“ [Emanuel spricht mit Eleonore]	
00:55:06–01:00:15	Größtenteils identisch mit Cast Recording; vor dem Beginn des Gesangs spricht Eleonore: „Eleonore, hör auf, davonzulaufen“; vor der Gesangszeile „Ich dummes Ding hätt' fast gedacht ...“ ruft sie ein „Nein!“	Disc 2, Track 10 „Mein Lied“
01:00:16–01:02:07	Gesprochener Dialog zw. Eleonore und Anna Maria	/ [Vor „Ich freu mich für dich“]
01:02:08–01:03:30	/ [identisch mit Cast Recording]	Disc 2, Track 11 „Ich freu mich für dich“
01:03:31–01:03:49	Underscoring [Dialog zw. Eleonore und Anna Maria]	/ [Nach „Ich freu mich für dich“]
01:03:50–01:05:59	Gesprochener Dialog zw. Eleonore und Anna Maria [Anna Maria: „Ich danke dir von ganzem Herzen ...“]	
01:06:00–01:06:09	Underscoring mit Cembalo	
01:06:10–01:06:58	Emanuels Gesangsreprise von „Ohne sie“	Disc 2, Track 12 „Finale zweiter Akt“
01:06:59–01:07:25	Underscoring mit Cembalo	

01:07:26–01:11:29	/ [identisch mit Cast Recording]	
01:12:28–01:14:49	Instrumentalpotpourri aus u. a. „Jetzt und hier“ sowie „Mein Lied“	/ [Applausmusik]

Zunächst ist anzumerken, dass über sechzig Minuten Audiomaterial auf der CD-Aufnahme fehlen. Gestrichen wurden ganze Szenen, wie etwa Emanuel und Eleonores Erstbegegnung (inklusive der Rezitation von *Romeo & Julia*), Emanuels Affäre mit der Frau eines Fürsten oder die Probe von Mozarts *Zauberflöte*. Oftmals wird auf Teile von Szenen verzichtet: gesprochene Dialoge (zum Beispiel zwischen Josef von Bauernfeld, Emanuel und Eleonore vor „Geld und Glück“), kurze Gesangsreprise des Ensembles (zum Beispiel nach „Das hellstrahlendste Traumpaar“) oder von Solisten (zum Beispiel nach „Irgendwas Passiert“), Instrumentalmusik zum Szenenwechsel (zum Beispiel nach „Liebe lügt“) oder Underscoring (zum Beispiel nach „Ich freu mich für dich“). In Bezug auf das vorhandene Material sind nur 17 von 29 Tracks vollständig identisch mit dem präsentierten Material während einer Aufführung (Ouvertüre, „Innsbruck“, „Träum groß“, „Ohne sie“, „Das hellstrahlendste Traumpaar“, „Das hellstrahlendste Traumpaar [Reprise]“, „Liebe lügt“, „Quartett“, „Finale erster Akt“, „Irgendwas Wichtiges fehlt“, „Johanns Ende / Requiem“, „Rein Geschäftlich“, „Das, was ich will“, „Geld und Glück“, „Letzter Vorhang“, „Mein Lied“ und „Ich freu mich für dich“).

In vielen Fällen sind Bestandteile inmitten von Szenen oder Nummern gekürzt: So fehlen gesamte Abschnitte mit gesprochenem Dialog (zum Beispiel in „Aus! Vorbei“ und „Das wird ein Misserfolg!“), häufiger jedoch mit Underscoring (zum Beispiel in „Irgendwas passiert“, „Liebe siegt“, „Wegzusehen“, „So jemand wie du“ und „Träum groß [Reprise]“). Sind bestimmte Dialog- oder Underscoring-Partien auf der Cast Recording in Grundzügen enthalten, sind diese ebenfalls oft gekürzt oder leicht verändert – so fehlt in „Das wird ein Misserfolg“ etwa Barbaras Frage „Wie alt ist das Publikum? Fünf?“ während des gesprochenen Dialogs, und im Underscoring inmitten von „Träum groß (Reprise)“ wurde auf Eleonores Vorschlag „Vielleicht etwas aus den Dschingis Khan-Büchern?“ verzichtet. Die Komplexität dieser Differenzen zwischen Cast Recording und Gesamtauführung des Musicals zeigen sich besonders anhand der Szene „So viele Fische im Meer“: So unterscheidet sich der Dialog zwischen Emanuel und Benedikt auf der CD-Aufnahme von 2016 und der theaterinternen Videoaufzeichnung von März 2017. Allerdings ist nicht zu eruieren, ob das Audiomaterial der Cast Recording entsprechend gekürzt bzw. verändert wurde, oder ob das Aufführungsmaterial des Live-Musicals im Zeitraum zwischen Veröffentlichung der Cast Recording und Aufzeichnung der DVD bearbeitet wurde. Es ist zum Beispiel möglich, dass das Material der Cast Recording nicht gekürzt bzw. verändert wurde, sondern schlichtweg eine frühere Version

der Live-Aufführung widerspiegelt, die jedoch zum Zeitpunkt der DVD-Aufnahme nicht mehr existierte.

#### 2.2.1.4 Abwandlungen der Nummern durch Einzelvermarktung

Eine weitere Konvention seit den 1980er Jahren stellt die Auskopplung von bestimmten Nummern eines Musicals als Singles dar – Gänzl (1997) bezeichnet dies als „get-’em-into-theater-humming-the-score process“.<sup>320</sup> So veröffentlichte etwa Lloyd Webber im Jahr 1986 zu *The Phantom of the Opera* – ein Jahr vor der Londoner Erstproduktion – eine Single mit der titelgebenden Nummer und der Ouvertüre.<sup>321</sup> Nach Sternfeld folgte auf diesen „great success“ ein zweiter Tonträger mit der Nummer „All I Ask of You“, eingesungen von Sarah Brightman und Cliff Richard.<sup>322</sup> Zu ersterer Single produzierte man laut Michael Coveney ein entsprechendes Musikvideo, das in der britischen Fernsehtalkshow *Wogan* (mit Terry Wogan) gezeigt wurde.<sup>323</sup> Diese Konvention ist bis zum heutigen Tag in Amerika, Europa und Asien zu beobachten. Zum Beispiel entwickelte Stage Entertainment für ihre deutsche Eigenproduktion *Das Wunder von Bern* (2014) ein Musikvideo zu Teilen der Nummern „Rock’n’Roll Rebel“ und „Ich will doch nur leben“ sowie eines zu „Wunder gescheh’n“.<sup>324</sup> Ähnlich verhält es sich mit den Nummern „Hard to Be the Bard“ aus dem amerikanischen *Something Rotten!* (2015)<sup>325</sup> sowie „Death Note“ und „Playing His Game“ aus Wildhorns *Death Note*, das 2015 in Tokio Premiere feierte und 2020 ein Revival erfuhr.<sup>326</sup>

Außerdem enthalten Musicaltonträger – Original Cast Recordings, Revivalaufnahmen, Neuauflagen etc. – oftmals als „Pop“- , „Radio“- oder „Singleversionen“ betitelte Zusatztracks. Diese werden sowohl von den Musicaldarstellern der Live-Show, als auch von nicht im Bühnenmusical auftretenden Künstlern aufgenommen. Ein Beispiel für einen Bonustrack, der

---

<sup>320</sup> Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 386.

<sup>321</sup> Vgl. Lloyd Webber, Vinyl-Single *The Phantom of the Opera. From the Forthcoming Musical*, The Really Useful Company Ltd. 1986.

<sup>322</sup> Vgl. Sternfeld, *The Megamusical*, S. 228.

<sup>323</sup> Vgl. Michael Coveney, *Cats on a Chandelier. The Andrew Lloyd Webber Story*, London u. a. 1999, S. 127f. (Anzumerken ist, dass auf der Singleversion Steve Harley neben Sarah Brightman zu hören ist, und nicht Michael Crawford als spätere First Cast des PhantomS. Laut Coveney wurde Harley zunächst die Rolle des Phantoms zugesagt.)

<sup>324</sup> Stage Entertainment Germany (Hrsg.), Video „Das Wunder von Bern – Musikvideo: Rock ’n’ Roll Rebel / Ich will doch nur leben“, auf: *YouTube*, 6.4.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=-Zzb5iZMIGE>; Video „Das Wunder von Bern – Wunder gescheh’n – Das Musikvideo“, auf: ebd., 8.5.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=cnCtMOTr9S4> (29.4.2019).

<sup>325</sup> Joe Gambino, „Christian Borle Releases Music Video for ‚Hard to Be the Bard‘ from *Something Rotten!*“, in: *Playbill*, 31.7.2015, <http://www.playbill.com/article/christian-borle-releases-music-video-for-hard-to-be-the-bard-from-something-rotten-com-355547> (29.4.2019).

<sup>326</sup> Vgl. Wisdom Digital Media (Hrsg.), „Stage Tube: *Miss Saigon*’s Kwang-Ho Hong Performs Title Song From Frank Wildhorn’s *Death Note Musical*“, auf: *Broadwayworld*, 29.5.2015, <https://www.broadwayworld.com/article/STAGE-TUBE-Frank-Wildhorn-Unveils-New-DEATH-NOTE-Music-Video-20150529> (13.4.2018); Horipro Co. Ltd. (Hrsg.), „Playing His Game“, <https://horipro-stage.jp/pickup/deathnote20190918/> (18.12.2019).

von einem Mitglied der entsprechenden Produktion eingesungen wurde, ist die von Lorraine Vélez performte Version von „Fame“ auf der Londoner Cast Recording des gleichnamigen Musicals von 1995.<sup>327</sup> Auch auf Lloyd Webbers *School of Rock*-Aufnahme der ursprünglichen Broadway-Produktion von 2015 ist eine zusätzliche Radioversion der Nummer „If Only You Would Listen“ enthalten, gesungen von einer der Kinderdarstellerinnen des Live-Musicals.<sup>328</sup> Auf der anderen Seite veröffentlichte etwa Decca Records im Jahr 2000 eine Neupressung der *Pippin*-Original Cast Recording von 1972, die ursprünglich bei Motown Records erschien. Diese CD enthält als Bonustracks drei Musicalnummern, eingesungen von Michael Jackson („Morning Glow“), The Jackson 5 („Corner of the Sky“) und The Supremes („I Guess I’ll Miss the Man“).<sup>329</sup> Ein Beispiel eines genuin deutschsprachigen Musicals ist die Hamburger Tonaufnahme zu *Das Wunder von Bern* (2015), auf welcher sich die Nummer „Kannst du denn wirklich nur an Fußball denken“, gesungen von Annett Louisan, befindet,<sup>330</sup> und die Original Cast Recording von *Hinterm Horizont* (2011), die eine weitere Version der titelgebenden Nummer als Duett zwischen dem Komponisten Udo Lindenberg und der Musicaldarstellerin Josephin Busch enthält.<sup>331</sup> Dass sich dieses Phänomen nicht nur auf Bühnenmusicals beschränkt, zeigt die Realverfilmung von Menkens *Aladdin* aus dem Jahr 2019: Der englischsprachige Soundtrack enthält u. a. eine weitere Version des Duetts „A Whole New World“, gesungen von Zayn (Zain Javadd Malik) und Zhavia Ward.<sup>332</sup>

Solche Zusatztracks beschränken sich nicht immer nur auf eine vollständige Nummer, die in identischer oder ähnlicher Form im Bühnenmusical oder Musicalfilm enthalten ist. Lloyd Webber gab beispielsweise 1991 eine Cast Recording seines Musicals *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* zur Produktion im London Palladium heraus, auf welcher der sogenannte „Joseph Megamix“ als eine Art Potpourri-Zusammenstellung verschiedener Nummern, unterlegt mit elektronischen Rhythmen eines Drumcomputers, zu finden ist. Hinzutritt, dass jene Cast Recording 2007 erneut veröffentlicht wurde mit zwei weiteren

---

<sup>327</sup> Vgl. Steve Margoshes, CD *Fame. The Musical. Original London Cast Recording*, Polydor 1995, Track 17 „Fame“.

<sup>328</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015), Track 19 „If Only You Would Listen (Bonus Track)“.

<sup>329</sup> Vgl. Stephen Schwartz, CD *Pippin. A Decca Broadway Original Cast Album* (Broadway, 1972), Decca Broadway 2000, Track 16 „I Guess I’ll Miss the Man“, 17 „Corner of the Sky“ und 18 „Morning Glow“.

<sup>330</sup> Vgl. Martin Lingau, CD *Das Wunder von Bern. Die Originalversion des Hamburger Musicals*, Stage Entertainment Studios und Edel 2015, Track 23 „Kannst Du denn wirklich nur an Fussball denken? (Annett Louisan)“.

<sup>331</sup> Vgl. Lindenberg, CD *Hinterm Horizont* (Berlin, 2011), Track 22 „Hinterm Horizont geht’s weiter“ mit Udo Lindenberg und Josephin Busch“.

<sup>332</sup> Vgl. Alan Menken, CD *Aladdin. Original Motion Picture Soundtrack*, Walt Disney Records 2019, Track 17 „A Whole New World (End Title)“.

Bonustracks, performt von Lee Mead und Dean Collinson.<sup>333</sup> Am Rande sei erwähnt, dass der „Joseph Megamix“ stark an den strukturell ähnlichen „Megamix“ der deutschen Version von *Starlight Express* erinnert, der auf der Bochumer Tonaufnahme von 2013 zu finden ist und im Jahr 2017 in der Show als Zusatz nach dem Curtain Call performt wurde.<sup>334</sup>

Diese Zusatzversionen von einer oder mehreren Musicalnummern verändern oftmals die Besetzung, den Gesangstext und die Instrumentation der Bühnenmusicalnummer. Ein Beispiel für erstere beiden Phänomene ist die Radioversion der von Musicedarstellerin Carmen Cusack performten Nummer „Sun Is Gonna Shine“ der Original Broadway Cast Recording von Steve Martins und Edie Brickells *Bright Star* von 2014.<sup>335</sup> Im Bühnenmusical erklang das ursprüngliche Sextett in genannter Produktion im zweiten Akt nach dem Entr'acte als emotionaler Ausdruck dreier Charaktere: Inhaltlich wird einerseits Alice Murphy von ihrer Mutter getröstet, da sie ihr Kind, das ihr nach der Geburt entrissen wurde, in zwanzig Jahren nicht finden konnte. Andererseits erhält Margo Crawford von ihren Freundinnen / Kolleginnen Trost, da ihr Geliebter Billy Cane nach Ashville abgereist ist. Nicht zuletzt hofft Daddy Cane nach dem Tod seiner Frau auf bessere Zeiten. Die „Singleversion“ beginnt jedoch mit den ursprünglichen Worten von Margos Freundinnen anstatt jenen von Alices Mutter, sodass thematisch das Loslassen einer Person an den Beginn gestellt wird, gegenüber den tröstenden Worten im Live-Musical. Zudem erklingt anstatt Margos Ausspruch „I got to let him go“ [bezogen auf Margos Geliebten Billy] die allgemeine Phrase „I got to let you go“ (vgl. Tabelle 5).

---

<sup>333</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, CD *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat. The Original 1991 London Palladium Cast Album Recording starring Jason Donovan. Special Edition*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2007, Track 22 „Joseph Megamix“, 23 „Any Dream Will Do“ und 24 „King of My Heart“.

<sup>334</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, Doppel-CD *Starlight Express. Original Live Aufnahme* (Bochum), HitSquad Records 2014, Disc 2, Track 23 „Megamix“; ich besuchte *Starlight Express* (Musik: Andrew Lloyd Webber, Alistair Lloyd Webber; Lyrics: Richard Stilgoe, Don Black, David Yazbek, Nick Coler, Lauren Aquilina; Buch: Richard Stilgoe) im Starlight Express Theater Bochum am 26.8.2017 ab 15 Uhr.

<sup>335</sup> Vgl. Steve Martin und Edie Brickell, CD *Bright Star. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Sun Is Gonna Shine LLC und Ghostlight Records 2016, Track 23 „Sun Is Gonna Shine (Single Version)“.

Tabelle 5: Ausschnitt des veränderten Gesangstextes für die Singleversion von „Sun Is Gonna Shine“ aus der Broadway-Produktion von Steve Martins und Edie Brickells *Bright Star* (2016)<sup>336</sup>

Version des Live-Musicals	Singleversion
ALICE MURPHY: Lonely broken feeling Lonely to my soul	Lonely broken feeling Lonely to my soul
MAMA MURPHY: You got the power You got the faith You got the burning fever You got the light You got the way We're never all alone	[Ursprünglich Margos Freundinnen:] You got the look You got the feel You got the face of true love You got the charm You got appeal I got to let you [eig. „him“] go

Durch solche dramaturgischen und sprachlichen Veränderungen des Textes werden Musicalnummern von der eigentlichen Handlung entkoppelt und erhalten einen allgemeineren Charakter – sofern der Text nicht, ebenso typisch für ein Bühnen- oder Filmmusical, ohnehin unspezifisch gehalten ist, wie in Kapitel 3.3.2 anhand von Menkens „Speechless“ aus *Aladdin* (2019) näher erläutert ist<sup>337</sup> –, sodass sich der Zuhörer auf persönlicher Ebene mit der Thematik identifizieren kann. In diesem Beispiel thematisiert „Sun Is Gonna Shine“ als Singleversion die allgemeine Hoffnung auf einen Neubeginn und das Loslassen der Vergangenheit.

Die Arrangement-bezogene Modifikation von Musicalnummern im Rahmen einer Singlevermarktung wird im Folgenden durch Lloyd Webbers *Aspects of Love* (1989) verdeutlicht: Die als Musicalesstieg dienende zentrale Nummer „Love Changes Everything“<sup>338</sup> wurde im deutschsprachigen Raum im Jahr 1990 als Vinyl-Single veröffentlicht, eingespielt von Jürgen Marcus und dem Orchester der Vereinigten Bühnen Wien. Im Gegensatz zu den einzig verfügbaren Cast Recordings aus London (1989) und Tokio (1999), die eine identische Orchestration aufweisen, wurde für die deutschsprachige Single ein neues Arrangement verwendet, wodurch die Parameter der dramaturgischen Steigerung innerhalb der Nummer changieren (vgl. Tabelle 6 und 7).

<sup>336</sup> Vgl. Martin und Brickell, CD *Bright Star* (Broadway, 2016), Track 14 „Sun Is Gonna Shine“ und 23 „Sun Is Gonna Shine (Single Version)“.

<sup>337</sup> Vgl. Menken, CD *Aladdin* (Soundtrack, 2019), Track 4 „Speechless (Part 1)“, 9 „Speechless (Part 2)“ und 12 „Speechless (Full)“.

<sup>338</sup> Der Musik- und Theaterkritiker Hitomi Hagio bezeichnet „Love Changes Everything“ als zentrale Nummer des Musicals, da in komprimierter Form die Emotionen des gesamten Musicals dargestellt werden: Vgl. Lloyd Webber, CD *Aspects of Love* (Tokio), The Really Useful Group Ltd. und Polydor K. K. 1999, Booklet, S. 5.

Tabelle 6: Struktur von „Love Changes Everything“ auf der englischen (1989) und japanischen (1999) Cast Recording von Andrew Lloyd Webbers *Aspects of Love*<sup>339</sup>

Formteil	Takte	Dramaturgische Steigerung
Einleitung	1–4	1. Piano solo
A	5–24	
A'	24–44	2. Einsatz Streicher
Überleitung	45–48	3. Einsatz Bläser / ab T. 48 <i>tutti</i>
A"	49–68	
Coda (Übergang zum Underscoring)	69–70	

Tabelle 7: Struktur von „Love Changes Everything“ auf der deutschsprachigen Vinyl-Single von Andrew Lloyd Webbers *Aspects of Love* (1990)<sup>340</sup>

Formteil	Takte	Dramaturgische Steigerung
Einleitung	1–4	Bläser, E-Bass
A	5–24	Piano, E-Bass / ab T. 13: Schlzg.-Rh. 1 / ab T. 20: Einsatz Streicher / ab T. 24: Einsatz Bläser
A'	24–44	Einsatz E-Gitarre / Schlzg.-Rh. 2
Überleitung	45–48	Schlzg.-Rh. 3 / <i>tutti</i>
A"	49–68	
Coda	69–74	

Auf den Cast Recordings steigert sich die instrumentale Begleitung von einem solistischen Piano durch den Einsatz verschiedener Instrumentengruppen sukzessive zu einem *tutti*-Klang. Diese zunächst minimale Begleitung korrespondiert zur zurückhaltenden Bühnen- bzw. Szenengestaltung des Musicalbeginns der Londoner Original-Version; im entsprechenden Libretto heißt es: „Music. A Man discovered on stage, singing to a woman. Only later are we to identify him as the 34-year old Alex.“<sup>341</sup> Die Single hingegen präsentiert bereits in der Einleitung eine Bläsergruppe und lässt im darauffolgend ersten Formteil die Majorität des Orchesters erklingen. Gesteigert wird die dramaturgische Spannung daher vor allem durch den dreistufigen Aufbau eines Schlagzeugrhythmus – auf den Cast Recordings sind dagegen weder Schlagzeug, noch Perkussionsinstrumente zu hören. Tabelle 6 veranschaulicht die instrumentale Verdichtung der Nummer in den Hauptteilen A, A' und A". Diese Stufen der dramaturgischen Spannung werden im Rahmen der Single in ebenjenen Formteilen durch aufeinander aufbauende Schlagzeugrhythmen erzielt (vgl. Notenbeispiel 5).

<sup>339</sup> Lloyd Webber, Doppel-CD *Aspects of Love* (London, 1989), Disc 1, Track 1 „Railway Station at Pau (incorporating ‚Love Changes Everything‘)“; ders., CD *Aspects of Love* (Tokio, 1999), Track 1 „プロローグ“ [„Prolog“].

<sup>340</sup> Andrew Lloyd Webber, Vinyl-Single *Schau, was Liebe ändern kann. Aus dem Musical „Aspects of Love“*. Jürgen Marcus und das Orchester der Vereinigten Bühnen Wien, Polydor 1990, Seite A „Schau, was Liebe ändern kann“.

<sup>341</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Aspects of Love* (London, 1989), Libretto, S. [3].

1. Ab T. 13 (innerhalb von Formteil A)



2. Ab Formteil A'



3. Ab Formteil A''



Notenbeispiel 5: Schlagzeugrhythmen der deutschsprachigen Vinyl-Single „Schau, was Liebe ändern kann“ (1990); Nummer aus dem ersten Akt von Andrew Lloyd Webbers *Aspects of Love*<sup>342</sup>

Die Betonung der ersten, dritten und vierten Zählzeit durch Bass und Snare Drum (Rhythmus 1) ergänzt die rhythmisch beinahe synchrone Hi-Hat (Rhythmus 2), wonach die Snare Drum ebenfalls auf der zweiten Zählzeit erklingt und die Hi-Hat in durchgehenden Achteln gespielt wird (Rhythmus 3).

### 2.2.1.5 Konzeptionen von Songbooks

Aufgrund gleichartiger Vermarktungsstrategien von Musicaltonträgern und -notenmaterial, können sowohl Cast Recordings als auch sogenannte Songbooks das Live-Musical nur bedingt repräsentieren. Inwieweit bereits die in Songbooks enthaltenen Gesangsmelodien, Klavierbegleitungen und Akkordsymbole zu einzelnen Nummern für eine wissenschaftliche Untersuchung unzureichend sind, erläutert Allen Forte (1995) anhand der harmonischen Beschriftung:

„The chord symbol method of notation, which evolved early on in the sheet music market, was intended for amateur pianists who could not negotiate the completely notated score but could read the melody line and fill in the chords. From the analytical standpoint, the sheet music chord symbols are woefully inadequate and often misleading, with regard both to the structure of the chord and to its function in the harmonic progression.“<sup>343</sup>

Zuweilen ist ohne einen persönlichen Besuch einer bestimmten Produktion nicht zu eruieren, inwieweit das Songbook Nummern des aufgeführten Bühnenwerks wiedergibt. Vergleicht man die Wiener und Budapester Original Cast Recordings von Levays *Mozart!* aus den Jahren 1999

<sup>342</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Andrew Lloyd Webber, Vinyl-Single *Schau, was Liebe ändern kann*. Aus dem Musical „*Aspects of Love*“. Jürgen Marcus und das Orchester der Vereinigten Bühnen Wien, Polydor 1990, Seite A.

<sup>343</sup> Forte, *The American Popular Ballad of the Golden Era*, S. 14.

und 2003 (jeweils Highlightaufnahmen) mit dem im Jahr 2000 veröffentlichten Songbook, so scheinen die musikalischen Strukturen auf den ersten Blick übereinzustimmen.<sup>344</sup> Zieht man jedoch die Live-Gesamtaufnahme des Wiener Revivals von 2015, zu der kein aktualisiertes Songbook veröffentlicht wurde, und die Duisburger Produktion des Jahres 2016 zu Rate, stellt man erhebliche Unterschiede fest. Beispielsweise fehlt im Songbook der gesprochene Dialog zwischen Hieronymus Colloredo und Leopold Mozart innerhalb der Nummer „Wie kann es möglich sein“.<sup>345</sup> Zu vermuten ist, dass dieser Dialog bereits in der österreichischen Urfassung und der ungarischen Produktion enthalten war – mit absoluter Sicherheit kann dies anhand der zugänglichen Quellen jedoch nicht bestimmt werden.

Anzumerken ist, dass in vereinzelten Fällen ausführlicheres Notenmaterial zur Verfügung steht. Für die Wiener *Elisabeth* existiert ein vom Komponisten erstellter Klavierauszug, der Underscoring-Abschnitte enthält, etwa das Finale des ersten Akts.<sup>346</sup> Jedoch sind mehrere Ausgaben mit unterschiedlichen Versionen des Musicals zu berücksichtigen: Die vierte Auflage von 2012 stimmt beispielsweise nicht mit dem (überarbeiteten) Wiener Revival des gleichen Jahres und der österreichischen konzertanten Fassung von 2019 überein.<sup>347</sup>

Vollständige Partituren von Musicals sind aus urheberrechtlichen Gründen in der Regel nicht zugänglich. Zudem sind in frühen Stadien von Musicals Noten im Allgemeinen oftmals nicht vorhanden. Zum Beispiel beschreibt Katharina Reinhard, damalige Dramaturgin des Theaters für Niedersachsen, die Entwicklung von *Rocky over the Rainbow* in der Spielzeit 2012/2013:

„So kommt *Rocky over the Rainbow* wieder ins Spiel. Könnte das vielleicht der gesuchte Titel sein? Ich nehme Kontakt mit Eelco Claassen [Buch und Musik] auf. Aber: Das Stück gibt es bislang nur auf Niederländisch, die Musik nicht auf Tonträger, Noten existieren nicht. – Wie sollen wir ein Musical prüfen, das man weder lesen, noch hören, noch live anschauen kann? [...] Eelco Claassen hat inzwischen drei Songs auf Englisch eingespielt, so dass wir zumindest einen kleinen Höreindruck bekommen.“<sup>348</sup>

Die Quellenproblematiken von Musicalbearbeitungen, -tonaufnahmen und -notenmaterial potenzieren sich gegenseitig. Verdeutlicht werden kann dies anhand von Phil Collins' *Tarzan*, zu welchem die Hal Leonard Corporation im Jahr 2007 ein Songbook herausgab. Dieses enthält gegenüber den vorhandenen Highlight-Tonaufnahmen aus Amerika, den Niederlanden und

---

<sup>344</sup> Vgl. Sylvester Levay, CD *Mozart! Die Höhepunkte der Welt-Uraufführung* (Wien), Polydor 1999; ders., CD *Mozart! A Budapesti Operettszínház sikermusicalje*, Budapesti Operettszínház 2003; ders., *Mozart! Songbook*, Grünwald und Neuhausen 2000.

<sup>345</sup> Vgl. Sylvester Levay, Doppel-CD *Mozart! Raimund Theater. Gesamtaufnahme Live* (Wien), HitSquad Records 2015, Disc 2, Track 12 „Wie kann es möglich sein“, 01:08–02:13; ich besuchte *Mozart!* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze) im Duisburger Theater am Marienort am 22.10.2016 ab 15 Uhr; Levay, *Mozart! Songbook*, S. 75.

<sup>346</sup> Vgl. Sylvester Levay, *Elisabeth. Klavierauszug*, Hamburg 2012, S. 165.

<sup>347</sup> Vgl. Elisabeths Absturz im 1. Akt und das folgende Treffen mit dem Tod: Levay, *Elisabeth. Klavierauszug*, S. 30–33; ders., Doppel-CD *Elisabeth. Gesamtaufnahme Live. Jubiläumsfassung. Raimund Theater* (Wien), HitSquad Records 2012, Disc 1, Track 4 „Schön, euch alle zu seh'n“ und 5 „Rondo – Schwarzer Prinz“; ders., Doppel-CD *Elisabeth. Konzertante Aufführung. Open Air* (Wien), HitSquad Records 2019, Disc 1, Track 4 „Schön, euch alle zu seh'n“ und 5 „Rondo – Schwarzer Prinz“.

<sup>348</sup> Programm zu *Rocky over the Rainbow* (Musik/Lyrics/Buch: Eelco R. Claassen, Michael Diederich), Stadttheater Hildesheim, Spielzeit 2012/2013, S. 4.

Deutschland eine gekürzte Version der Nummer „Different“,<sup>349</sup> in der Tarzan Jane – nach ihrer Rettung aus einem Spinnennetz – begegnet und „dieses für ihn fremde und zugleich menschlich vertraute Wesen“<sup>350</sup> wahrnimmt.<sup>351</sup> Das Underscoring, welches auf den verschiedenen Tonaufnahmen enthalten ist, ist wiederum andersartig instrumentiert bzw. enthält andere melodische Wendungen. Da sich die niederländische und deutsche Aufnahme ähneln, zeigt das nachfolgende Notenbeispiel 6 den Vergleich zwischen der Broadway- und Niederlande-Tonträger-Fassung. Letztendlich ist jedoch anzumerken, dass „Different“ im Live-Musical wiederum im Gegensatz zu Songbook und Tonaufnahmen deutlich mehr Underscoring enthält, das kontinuierlich mit den Gesangs- und reinen Instrumentalabschnitten abwechselt.

---

<sup>349</sup> Vgl. Phil Collins, *Tarzan. The Broadway Musical. Piano, Vocal, Guitar* (Songbook), Milwaukee 2007, S. 65; ders., CD *Tarzan. The Broadway Musical*, Edgar Rice Burroughs, Inc., Disney und EMI Records Ltd. 2006, Track 9 „Different“, ab 01:21; ders., CD *Tarzan* (Den Haag), Edgar Rice Burroughs, Inc. und Disney Enterprises, Inc. 2007, Track 9 „Maar wat is het dan“, ab 01:25; ders., CD *Tarzan. Die deutsche Originalversion des Musicals in Hamburg. Sonder-Edition. Bonustracks gesungen von Alexander Klaws*, Edgar Rice Burroughs, Inc., Disney und Stage Entertainment 2010, Track 9 „Unbekannt“, ab 01:20.

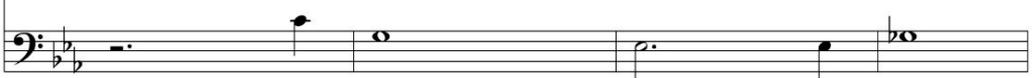
<sup>350</sup> Programm zu *Tarzan* (Musik/Lyrics: Phil Collins; Buch: David Henry Hwang), Stage Theater Neue Flora Hamburg, 2008–2013, hrsg. von der Theater Neue Flora Produktions GmbH (Stage Entertainment), S. [3].

<sup>351</sup> Ebd., S. [23].

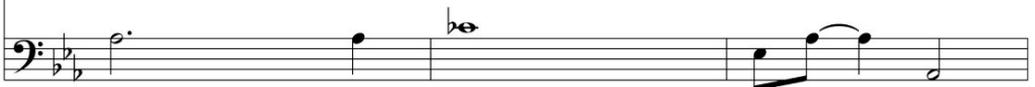
1. Amerikanische Tonaufnahme (2006)

Klarinette 

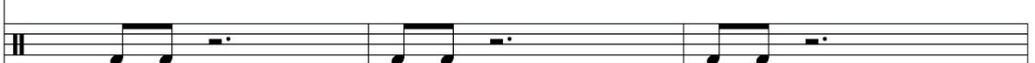
**TARZAN:** Tarzan!  
**JANE:** Tarzan, oh, I see.  
**TARZAN:** Tarzan, oh, I see.

Oboe   
 E-Bass 

**JANE:** Oh, no, no, no, no ... I'm Jane.  
**TARZAN:** Oh, no, no, no, no ... I'm Jane.

Ob   
 E-B 

1. Niederländische Tonaufnahme (2007)

Querflöte   
 Schlagzeug 

**TARZAN:** Tarzan!  
**JANE:** Tarzan, achja.  
**TARZAN:** Tarzan, achja.

Fl   
 Schlz 

Notenbeispiel 6: Unterschiedliche Underscoring-Instrumentation innerhalb der Nummer „Different“ auf der amerikanischen (2006) und niederländischen Cast Recording (2007) von Phil Collins' *Tarzan* (1. Akt)<sup>352</sup>

<sup>352</sup> 1. Transkription von Sarah Baumhof: Phil Collins, CD *Tarzan. The Broadway Musical*, Edgar Rice Burroughs, Inc., Disney und EMI Records Ltd. 2006, Track 9 „Different“, 01:21–01:43; 2. Transkription von Sarah Baumhof: Phil Collins, CD *Tarzan* (Den Haag), Edgar Rice Burroughs, Inc. und Disney Enterprises, Inc. 2007, Track 9 „Maar wat is het dan“, 01:25–01:41.

## 2.2.2 Wechselwirkungen zwischen Bühnenmusical und Musicalfilm

Abseits von Bühnenaufführungen sind Musicalfilme als separate und eventuell abweichende Quellen zu betrachten. Daher bezeichnen Elmar Juchem und Nils Grosch den Musicalfilm im Sammelband *Die Rezeption des Broadway-Musicals in Deutschland* von 2012 als „leicht zugänglichen, aber inkompatiblen Ersatz“<sup>353</sup> für direkte Quellen des Bühnenwerks. Und Knapp (2005) formuliert pragmatisch: „[...] while filmed versions of stage musicals [...] only imperfectly reproduce the shows on which they are based, they are considerably better than nothing [...]“<sup>354</sup>

Entsprechend finden sich viele Aussagen von beteiligten Künstlern aus den letzten Jahren – vor allem in Bezug auf amerikanische und englische Adaptionen –, die den Unterschied zwischen Filmen und Bühnenmusicals hervorheben. Der Komponist Alan Menken beschreibt etwa im Booklet der Broadway Cast Recording von *Aladdin* (2014), dass für die Bühnenadaption nicht nur musikalisches Material verwendet wurde, dass zunächst aus dem Disney-Film gekürzt wurde, sondern auch, dass neue Reprisen bisheriger Nummern und neukomponierte Szenen hinzutraten, wodurch sich der musikalische Grundcharakter des Stücks und insbesondere die Figur des Dschinnis wandelte:

„When, in 2010, the idea of a full-scale Broadway production of *Aladdin* was proposed, my immediate reaction was that we just had to find a way to incorporate as much of the lost original score as possible. That meant a real tonal shift to allow the original 40s homage elements back into the story. And it meant returning Genie from the brilliant shape-shifter of the film back to an outsize showman of the stage à la Calloway and Waller, as originally conceived. [...]

He [Autor Chad Beguelin] made smart and seamless changes in existing songs, even finding a way to restore our lost ‚Proud of Your Boy‘ to the score. (Its re-discovery is, for me, one of the most gratifying and moving aspects of this entire experience. [...]

Over the course of three years, we wrote ‚A Million Miles Away‘, ‚Diamond in the Rough‘, ‚These Palace Walls‘, two new reprises of ‚Proud of Your Boy‘, ‚Somebody’s Got Your Back‘ and a second ‚Prince Ali (Reprise)‘.“<sup>355</sup>

Vergleicht man nun den Original-Disney-Film und die Bühnenadaption mit der Realverfilmung von 2019, sind erneut Unterschiede zu beobachten: So ersetzte Menken etwa Jasmines – im Zeichentrickfilm nicht enthaltene – Nummer „These Palace Walls“ aus dem Bühnenmusical durch die Neukomposition „Speechless“; Jafars „Diamond in the Rough“ ist wiederum ausschließlich in der Bühnenversion zu finden.<sup>356</sup> Ähnliches gilt für die ebenfalls 2019 von Disney veröffentlichte Realverfilmung von *The Lion King*: Dort findet – im Gegensatz zum Bühnenmusical – der Beyoncé-Song „Spirit“ Verwendung,<sup>357</sup> zudem enthält die Nummer

---

<sup>353</sup> Grosch und Juchem (Hrsg.), *Die Rezeption des Broadway-Musicals in Deutschland*, S. 7.

<sup>354</sup> Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, S. 6.

<sup>355</sup> Menken, CD *Aladdin* (Broadway, 2014), Booklet, S. 5.

<sup>356</sup> Vgl. ebd., Track 6 „These Palace Walls“ und 9 „Diamond in the Rough“; Alan Menken, CD *Aladdin. Special Edition Soundtrack* (1992), Walt Disney Records 2006; ders., CD *Aladdin* (englischspr. Soundtrack, 2019), Track 4 „Speechless (Part 1)“, 9 „Speechless (Part 2)“ und 12 „Speechless (Full)“.

<sup>357</sup> Vgl. Elton John, CD *Der König der Löwen. Deutscher Original Film-Soundtrack*, Walt Disney Records 2019, Track 14 „Spirit“.

„Hakuna Matata“ Elemente der Illusionsbrechung, wenn Pumbaa – angesichts des filmischen Mittels der sekundenschnellen Alterung des Löwen – zu Simba spricht: „Ja, du hast seit der ersten Strophe zweihundert Kilo mehr!“<sup>358</sup>

Und Buchautor Julian Fellowes erläutert im Londoner Programm zu Lloyd Webbers *School of Rock* von 2016 die inhaltlichen Unterschiede zum Spielfilm: „If there is a major difference between the film and our version, it is perhaps in the contrasting stories of the children, what their situations are and how rock has come to lead them out of the darkness.“<sup>359</sup> Ähnliches gilt für die Bühnenversion von *Anastasia*, welche auf dem Animationsfilm von 1997 basiert: Komponist Stephen Flaherty und Lyricist Lynn Ahrens erläutern im Booklet der Original Broadway Cast Recording von 2017:

„There’s a new book by Terrence McNally, and new songs galore, plus five we originally wrote for the movie. [...] Those who know the animated movie will find many surprises. But as one young woman told us after the show, „I grew up on the movie, but this *Anastasia* has grown up for me.“<sup>360</sup>

Und im Programm zu Bareilles’ *Waitress* im Adelphi Theatre 2019 wird hinsichtlich der Musicaladaption des gleichnamigen Spielfilms von 2007 auf dramaturgische und choreographische Unterschiede verwiesen: „But no matter how great the tunes, one can’t just layer them over the original film script – and what’s a musical without dancing?“<sup>361</sup>

Am häufigsten sind in späteren Filmadaptionen von Bühnenmusicals neue Kompositionen enthalten, die oftmals auch Eingang in nachfolgende Inszenierungen finden. Ein Beispiel hierfür ist *Godspell* von ursprünglich 1970: Für den Musicalfilm von 1973 schrieb der Komponist Schwartz die Nummer „Beautiful City“, die wiederum ins Broadway-Revival von 2012 aufgenommen wurde.<sup>362</sup> Ähnlich verhält es sich mit der Musicalfilmversion von *Jesus Christ Superstar*, für die „Could We Start Again Please“ und „Then We Are Decided“ hinzugefügt wurden.<sup>363</sup> Diese Art der Wechselwirkung zwischen Bühnenwerk und Musicalfilm bildet eine lange Tradition. So komponierte bereits Kern für die 1936 veröffentlichte Filmversion seines Musicals *Show Boat* von 1927 das Duett „I Have the Room Above Her“ von Magnolia und Ravenal, auf welches laut John McGlinn, Dirigent der

---

<sup>358</sup> Vgl. John, CD *Der König der Löwen* (deutschspr. Soundtrack, 2019), Track 9, „Hakuna Matata“, 03:48–03:52; ders., CD *The Lion King. Original Broadway Cast Recording*, Walt Disney Records 1997, Track 11 „Hakuna Matata“; ders., CD *Der König der Löwen. Das Broadway Musical im Hamburger Hafen*, RCA Records 2002, Track 11 „Hakuna Matata“.

<sup>359</sup> Programm zu *School of Rock* (London, ab 2016), S. [10].

<sup>360</sup> Stephen Flaherty, CD *Anastasia. The New Broadway Musical. Original Broadway Cast Recording*, Anastasia Cast Album LLC und Broadway Records 2017, Booklet, S. [2].

<sup>361</sup> Programm zu *Waitress* (Musik/Lyrics: Sara Bareilles; Buch: Jessie Nelson), Adelphi Theatre (London), Februar bis Dezember 2019, Ausgabe von Juni 2019, S. [6].

<sup>362</sup> Vgl. Stephen Schwartz, DVD *Godspell. A Musical Based on the Gospel According to St. Matthew* (Musicalfilm, 1973), Columbia Pictures 2001; ders., CD *Godspell. The New Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2011, Track 14 „Beautiful City“; ders. (Hrsg.), „*Godspell* SongS. Stephen Schwartz Answers Questions about the *Godspell* Score“,

<http://www.stephenschwartz.com/wp-content/uploads/2017/05/Godspell-Songs.pdf> (2.8.2017), S. 9.

<sup>363</sup> Vgl. das Programm zu *Jesus Christ Superstar* (Hamburg, 2015), S. [12].

Rekonstruktionsaufnahme von 1988, in Bühnenversionen stets verzichtet wird.<sup>364</sup> Auch Rodgers komponierte etwa die Titel „I Have Confidence“ und „Something Good“ speziell für die Filmadaption von *The Sound of Music* von 1965. Beide Nummern finden sich im Gegensatz zu *Show Boat* durchaus in nachfolgenden Produktionen, wie etwa im Londoner Revival von 2006.<sup>365</sup> Auch werden neue Songs für bestimmte Darsteller eines Films komponiert. So heißt es zu *Cabaret* im St. Galler Programm von 1988/89: „John Kander und Fred Ebb schrieben [für die Filmversion] neue Songs (,Money, Money‘, ,May Be This Time‘, ,Mein Herr‘), speziell für Liza Minelli, deren ,Hausautoren‘ sie für die folgenden Jahre wurden.“<sup>366</sup>

Ferner distanzieren sich bestimmte Inszenierungen von Bühnenmusicals bewusst von der jeweiligen Filmvorlage oder -adaption. Musicalregisseurin Anna Vaughan beschreibt etwa die Vermeidung eines „doppelte[n] Rückschritt[s]“<sup>367</sup> in Bezug auf die St. Galler Inszenierung der *Rocky Horror Show* in der Spielzeit 1993/94:

„Im Film wird die Entstehung von ‚Rocky‘ beispielsweise mit einem ungeheuren Aufwand dargestellt; fürs Theater habe ich einfach für diese Szene eine Operation in die Handlung eingebaut, die überhaupt nicht im Stück vorgesehen war. Aber ich glaube jetzt, es ist eine der witzigsten Stellen im ganzen Stück.“<sup>368</sup>

Quellenunterschiede sind vor allem dann genauestens zu differenzieren, wenn ein Konzeptalbum, mehrere Bühnenfassungen und eine Filmversion existieren. Beispielsweise wurde im Musicalfilm *Evita* von 1996 die im Konzeptalbum, aber nicht in der ersten Bühnen-Produktion enthaltene Nummer „The Lady’s Got Potential“ aufgenommen – „The Art of the Possible“ aus der ersten Bühnen-Produktion erklingt nur als kurzer Auszug, wiederum im Gegensatz zum Broadway-Revival von 2012, zur Wiener Fassung von 2016, zur internationalen Tournee 2017 bis 2019 und zur Kieler Inszenierung von 2019 von Che gesungen anstatt von Juan Perón und weiteren Mitgliedern der Partido Laborista.<sup>369</sup> Es gibt unzählige weitere Beispiele, etwa die im Film getätigte dramaturgische Verschiebung und inhaltliche Veränderung der Nummer „Another Suitcase in Another Hall“, welche im Gegensatz zum Konzeptalbum und zu den genannten Bühnenversionen von *Evita* und nicht Peróns früherer

---

<sup>364</sup> John McGlinn, „Notes of ‚Show Boat‘“, in: Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstruktion der Broadwayprod. v. 1927), Booklet, S. 35.

<sup>365</sup> Vgl. Block, *Richard Rodgers*, S. 202; Richard Rodgers, CD *The Sound of Music. Original Broadway Cast* (1959), in: *Broadway in a Box*, Masterworks Broadway 2012; ders., DVD *The Sound of Music. Meine Lieder – Meine Träume. 50. Jubiläum* (Musicalfilm, 1965), 20th Century Fox Home Entertainment 2015; ders., CD *The Sound of Music. London Palladium Cast Recording*, The Really Useful Group u. a. 2006, Track 5 „I Have Confidence“ und 18 „Something Good“.

<sup>366</sup> Programm zu *Cabaret* (St. Gallen, 1988/89), S. [23].

<sup>367</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [9].

<sup>368</sup> Ebd.

<sup>369</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, DVD *Evita* (Musicalfilm, 1996), Paramount Pictures 2002, 42:24–43:00; ders., Doppel-CD *Evita. New Broadway Cast Recording*, The Really Useful Group Ltd. und Masterworks Broadway 2012, Disc 1, Track 7 „The Art of the Possible“; ich besuchte *Evita* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Rice) im Wiener Ronacher am 23.6.2016 ab 19:30 Uhr, im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee im Staatstheater Hannover am 8.7.2017 ab 20 Uhr und im Berliner Admiralspalast am 5.1.2019 ab 15 Uhr sowie in der Oper Kiel am 12.5.2019 ab 18:30 Uhr.

Geliebten gesungen wird.<sup>370</sup> Andererseits können auch eine TV-Fassung, eine Bühnenversion und eine Filmadaption bestehen – im Programm zu *Man of la Mancha* im Hamburger Operettenhaus 1968/69 ist beispielsweise angegeben, dass der Buchautor Dale Wasserman das Musical zunächst „für die Television in einer Neunzig-Minuten-Fassung“ schrieb.<sup>371</sup> Oder ein regulärer Film erfährt eine Bühnen- und Musicalfilmadaption, wie zum Beispiel *Hairspray*.<sup>372</sup> In Bezug auf die Bühnenadaption eines Musicalfilms beobachtet man in vielen Fällen drastische Streichungen und inhaltliche Änderungen. Vergleicht man den Film *Fame* von 1980 mit der englischen und amerikanischen Bühnen-Produktion der 1990er Jahre und deutschen Produktionen des 21. Jahrhunderts, so ist musikalisch bis auf die Nummer „There She Goes! Fame“ kaum eine Parallele zu erkennen. Es finden sich beispielsweise erst in den genannten Bühnenadaptionen die Nummern „I Want to Make Magic“, „Tyrone’s Rap“ und „Think of Meryl Streep“. Auch die gesamte Handlung und die Charaktere wurden modifiziert. So ersetzte man den Pianisten Bruno Martelli durch den jüdisch stämmigen Shlomo Metzenbaum, strich den homosexuellen Schauspieler Montgomery MacNeil und ersetzte die Nebenhandlung um Leroy Johnson und Hilary van Doren bzw. eine ungewollte Schwangerschaft durch eine Liebesgeschichte zwischen Tyrone Jackson und Iris Kelly. Wiederum 2009 wurde eine Neuverfilmung des Originals von 1980 veröffentlicht, welche nur die Nummern „Fame“ – diese wurde vollständig neu orchestriert – und „Out Here on My Own“ teilen.<sup>373</sup>

Die Übernahme und Umstrukturierung des Großteils an musikalischem Material verdeutlicht die Bühnenadaption des Films *Mary Poppins* von 1964. Für das Bühnenmusical mit Produktionen seit 2014 wurde zum Beispiel die Ouvertüre des Films durch einen Prolog mit einem Ausschnitt aus der Nummer „Chim Che-ree“ ersetzt<sup>374</sup> – die im Bühnenmusical hierbei verwendeten Gesangszeilen der Figur Bert treten im Film innerhalb der ersten fünf Minuten in einer nicht adaptierten Straßenmusiker-Szene auf:

---

<sup>370</sup> Vgl. Lloyd Webber, LP *Evita* (Konzeptalbum, 1976), Seite B, Track 1 „Another Suitcase in Another Hall“; ders., DVD *Evita* (Musicalfilm, 1996), ab 00:27:09.

<sup>371</sup> Programm zu *Der Mann von la Mancha* (Musik: Mitch Leigh; Lyrics: Joe Darion; Buch: Dale Wasserman), Operettenhaus – Kurt Collien-Theater, Spielzeit 1968/69, hrsg. vom Operettenhaus Hamburg, Ausgabe von Februar 1969, S. 7.

<sup>372</sup> Vgl. das Programm zu *Hairspray* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman; Buch: Mark O’Donnell, Thomas Meehan), Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2018, hrsg. von der Konzertdirektion Landgraf GmbH, Ausgabe aus dem Congress Center Hamburg von April 2018, S. 8f.

<sup>373</sup> Vgl. Steve Margoshes, DVD *Fame. Der Weg zum Ruhm*, Turner Entertainment 1980; ders., CD *Fame. The Musical. Original London Cast Recording*, The Really Useful Group Ltd. 1995; ders., CD *Fame. The Musical. 1999 Original American Cast Recording*, DRG Records 1999; ders., DVD *Fame. I’m Gonna Live Forever*, Universum Film 2010; Programm zu *Fame* (Kiel, 2017/2018), S. 11; ich besuchte *Fame* (Musik: Steve Margoshes; Lyrics: Jacques Levy; Buch: José Fernandez) im Opernhaus Kiel am 31.3.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>374</sup> Vgl. Richard M. und Robert B. Sherman, DVD *Walt Disney’s Mary Poppins* (Musicalfilm, 1964), Walt Disney Studios 2017; Sherman und Stiles, CD *Mary Poppins* (London, 2005); dies., Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014).

„BERT:  
Wind's in the east,  
there's mist comin' in.  
Like somethin' is bewin',  
and 'bout to begin.  
Can't put me finger on what lies in store.  
But I feel, what's to 'appen,  
all 'appened before.“<sup>375</sup>

Weiterhin verzichtet das Bühnenmusical vollständig auf die Nummer „Sister Suffragette“ von Mrs. Banks, verwendet Mr. Banks eigentliche erste Nummer „The Life I Lead“ – die durch das neue „Cherry Tree Lane“ bzw. „In unserem Haus“ ersetzt wurde – für die Bankszene des Musicals und verzichtet auf die Reprise von „Chim Che-ree“ in Berts Straßenmaler-Szene. Den im Film von Mary Poppins gesprochenen Satz „I am practically perfect“ verwendet das Bühnenmusical für eine eigene Nummer.<sup>376</sup> Daher ist auf der Wiener Cast Recording zu den Tracks „In unserem Haus“, „Völlig ohne Fehler“, „Korrektheit und Ordnung“, „Spielt euer Spiel“ (1. Akt), „Nur ein Versager“, „Mrs. Banks zu sein“ und „Alles, was wir wollen, kann passieren“ (2. Akt) unter einem Asteriskus der Hinweise „Neue Lieder“ angegeben.<sup>377</sup>

Werden Musicalfilme in einer modernisierten Form veröffentlicht, sind vornehmlich in Bezug auf die Instrumentation bzw. das Arrangement Differenzen zu beobachten. Exemplarisch seien die *Annie*-Filmversionen von 1981 und 2014 genannt.<sup>378</sup> Das nachfolgende Notenbeispiel 7 zeigt drei transkribierte Stimmen des jeweils gleichen Ausschnitts der Nummer „It's the Hard-Knock Life“: Neben einer allgemeinen Transposition wurde der Walking Bass des Kontrabasses von 1980 durch einen E-Bass ersetzt, welcher kontinuierlich den Grundton der Harmonie wiedergibt. Die ursprünglich leichte Schlagzeuguntermalung durch ein unterschiedlich betontes Zweihandspiel der Hi-Hat wich zudem einem Basisrhythmus mit doppelter Bass und einfacher Snare Drum.

---

<sup>375</sup> Vgl. Sherman, DVD *Mary Poppins* (Musicalfilm, 1964), 00:04:25–00:04:49; Sherman und Stiles, CD *Mary Poppins* (London, 2005), Track 1 „Prolouge / Chim Chim Cheree“, 00:51–01:11; dies., Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Disc 1, Track 1 „Prolog / Chim Chim Cher-I“, 00:59–01:19.

<sup>376</sup> Vgl. Sherman, DVD *Mary Poppins* (Musicalfilm, 1964), ab 00:08:58 / ab 00:12:49; Sherman und Stiles, CD *Mary Poppins* (London, 2005), Track 2 „Cherry Tree Lane (Part One)“ und 5 „Practically Perfect“; dies., Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Disc 1, Track 2 „In unserem Haus (Teil 1)“ und 5 „Völlig ohne Fehler“.

<sup>377</sup> Vgl. Sherman und Stiles Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Rückseite; Disc 1, Track 2 „In unserem Haus (Teil 1)“, 4 „In unserem Haus (Teil 2)“, 5 „Völlig ohne Fehler“, 9 „Korrektheit und Ordnung“, 12 „Spielt euer Spiel“ und Disc 2, Track 16 „Nur ein Versager“, 17 „Mrs. Banks zu sein“, 21 „Alles, was wir wollen, kann passieren“.

<sup>378</sup> Vgl. Charles Strouse, CD *Annie. Original Motion Picture Soundtrack* (1982), Columbia Records 1986 und ders., CD *Annie. Original Motion Picture Soundtrack*, RCA Records 2014.

1. Musicalfilm von 1980

SOLO: ENSEMBLE:

Gesang

Don't it feel like the wind is al-ways howl-ing? Don't it

Kontrabass

Schlagzeug

Ges

3

seem like there's nev-er an-y light?

Kb

Schlgz

2. Musicalfilm von 2014

SOLO: ENSEMBLE:

Ges

Don't it feel like the wind is al-ways howl-ing? Don't it

E-Bass

Schlgz

Ges

3

seem like there's nev-er an-y light?

E-Bass

Schlgz

Notenbeispiel 7: Unterschiede der Nummer „It's the Hard-Knock Life“ aus den Filmversionen von Charles Stroues *Annie* der Jahre 1981 und 2014 in Hinblick auf Instrumentation und Arrangement<sup>379</sup>

<sup>379</sup> 1. Transkription von Sarah Baumhof: Charles Strouse, CD *Annie. Original Motion Picture Soundtrack* (1982), Columbia Records 1986, Track 2 „It's the Hard-Knock Life“, 01:13–01:39; 2. Transkription von Sarah Baumhof: Charles Strouse, CD *Annie. Original Motion Picture Soundtrack*, RCA Records 2014, Track 3 „It's the Hard-Knock Life“, 00:31–00:38.

### 3 Spezifische künstlerische Parameter

#### 3.1 Äußere Anlagen und Dramaturgien

Auf künstlerischer Ebene variieren bereits die äußeren Anlagen von Musicals: So existieren zweiaktige, knapp dreistündige Musicals, wie das Broadway-Revival von Rodgers *The King and I* ab 2015,<sup>1</sup> die im Gegensatz stehen zu einaktigen, unter zwei Stunden dauernden Stücken, wie beispielsweise die Londoner Produktion von Tesoris *Fun Home* im Sommer 2018.<sup>2</sup> In der Berliner Produktion der 1980er Jahre umfasste Hamlischs *A Chorus Line* zwei Stunden ohne Pause;<sup>3</sup> Ähnliches gilt für die Hamburger Fassung von Leighs *Der Mann von la Mancha* 1968/69, dem „Musical in einem Akt“,<sup>4</sup> mit einer Dauer von zwei Stunden und zwanzig Minuten;<sup>5</sup> auch Nashs *Murder Ballad* präsentierte man sowohl in London 2016 als auch in Lüneburg 2018 in 80 Minuten ohne Pause.<sup>6</sup> Ferner besaßen *The Lord of the Rings* von A. R. Rahman, Värttinä und Christopher Nightingale im Theatre Royal, Drury Lane sowie Stephan Kanyars *Casanova* im Anhaltinischen Theater Dessau eine dreiaktige Struktur.<sup>7</sup> Anderssons und Ulvaeus' *Mamma Mia!* setzt sich spätestens seit 2017 – etwa im Londoner Novello Theatre 2017 und im Pariser La Seine Musicale 2019 – aus einem „Prologue“ („Three months before the wedding“) und zwei Akten („The day before the wedding“ und „The day of the wedding“) zusammen;<sup>8</sup> andererseits wurde Lloyd Webbers *Cats* in seiner Londoner Urfassung ab 1981 in zwei „Parts“ geteilt, und zwar „When Cats Are Maddened by the Midnight Dance“ und „Why Will the Summer Delay – When Will Time Flow Away“.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „*Fun Home*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-king-and-i-497593>; Broadway.com (Hrsg.), „*The King and I*“, <https://www.broadway.com/shows/king-and-i/> (29.4.2019).

<sup>2</sup> Ich besuchte *Fun Home* (Musik: Jeanine Tesori; Lyrics/Buch: Lisa Kron) im Londoner Young Vic am 4.8.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>3</sup> Vgl. das Programm zu *A Chorus Line* (Berlin, 1980/81), S. [16].

<sup>4</sup> Klünder und Voigt, *Lexikon des Musiktheaters im Fernsehen*, S. 125.

<sup>5</sup> Programm zu *Der Mann von la Mancha* (Hamburg, 1968/69), S. 15. An dieser Stelle ist anzumerken, dass deutsche Produktionen der 1960er Jahre Musicals in Akte und „Bilder“ einteilten, wie beispielsweise *Annie Get Your Gun* und *My Fair Lady*. Vgl. das Programm zu *Annie Get Your Gun – Annie schiess los!* (Musik/Lyrics: Berlin; Buch: Herbert und Dorothy Fields), Operettenhaus – Kurt Collien-Theater, 1969, hrsg. vom Operettenhaus Hamburg, S. 13; Programm zu *My Fair Lady* (Musik: Frederick Loewe; Lyrics/Buch: Alan Jay Lerner), Operettenhaus – Kurt Collien-Theater, Spielzeit 1962/63, hrsg. vom Operettenhaus Hamburg, Blatt Nr. [12].

<sup>6</sup> Ich besuchte *Murder Ballad* (Musik: Juliana Nash; Lyrics: Nash, Julia Jordan; Buch: Jordan) im Londoner Arts Theatre am 25.11.2016 ab 20 Uhr und im Theater Lüneburg am 16.1.2018 ab 20 Uhr.

<sup>7</sup> Vgl. das Programm zu *The Lord of the Rings* (Musik: A. R. Rahman, Värttinä, Christopher Nightingale; Lyrics/Buch: Matthew Warchus, Shaun McKenna), Theatre Royal, Drury Lane, Ausgabe von Mai / Juni 2007, S. 24f.; Programm zu *Casanova* (Musik: Stephan Kanyar; Lyrics/Buch: Andreas Hillger), Anhaltisches Theater Dessau, 2014/2015, S. 5–7.

<sup>8</sup> Programm zu *Mamma Mia!* (Musik/Lyrics: Benny Andersson, Björn Ulvaeus; Buch: Catherine Johnson), Novello Theatre (London), Produktion ab 2012, Ausgabe von August 2017, S. [6]; Programm zu *Mamma Mia!*, internationale, englischsprachige Tournee, 2019/2020, Ausgabe aus dem La Seine Musicale (Paris) von Oktober 2019, S. [32]; ich besuchte *Mamma Mia!* (Musik/Lyrics: Andersson, Ulvaeus; Buch: Johnson) im La Seine Musicale (Paris) am 12.10.2019 ab 15 Uhr.

<sup>9</sup> Programm zu *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn), New London Theatre, 1981–2002, S. [14]f. Diese Überschriften waren ebenso in Wien ab 1983 vorhanden, fehlten aber in der niederländischen Produktion ab 1992. Im Deutschen lauteten die Teile „Wenn der Mitternachtstanz die Katzen toll macht“ und „Wann macht der

Insgesamt ist jedoch die Tendenz einer zweiaktigen Struktur mit einer Musicalgesamtlänge von circa zweieinhalb Stunden und einer Pause zu beobachten: Beispiele sind Bocks *Anatevka* (Berlin, 2018), Houstons *Bodyguard* (Stuttgart, 2017), Rodgers' *Carousel* (London, 2017), Simons *Doktor Schiwago* (Leipzig, 2018), Lloyd Webbers *Evita* (Wien, 2016), Margoshes' *Fame* (Kiel, 2018), Stewart und Ballards *Ghost* (London, 2012), Shaimans *Hairspray* (Hamburg, 2018), Sondheims *Into the Woods* (Linz, 2016), Wildhorns *Jekyll & Hyde* (Greifswald, 2016), Laupers *Kinky Boots* (London, 2016), Lloyd Webbers *Liebe stirbt nie* (Hamburg, 2015), Schönbergs *Les Misérables* (Magdeburg, 2013), Kitts *Next to Normal* (Hamburg, 2016), Schwartz' *Pippin* (Amsterdam, 2016), Levays *Rebecca* (Stuttgart, 2012), Schwartz' *Schikaneder* (Wien, 2017), Steinmans *Tanz der Vampire* (Paris, 2014) und *We Will Rock You* mit der Musik von Queen (Köln, 2008).<sup>10</sup> Schmidt-Joos (1965) spricht dabei der Pause zwischen den Akten keine dramaturgische Funktion zu;<sup>11</sup> Weck (1986) widerspricht dieser Aussage.<sup>12</sup> An dieser Stelle ist Weck zuzustimmen, da das Finale des ersten Akts in der Regel mit einem sogenannten „Cliffhanger“ endet: Beispielsweise begibt sich Joseph Gillis in Lloyd Webbers *Sunset Boulevard* (London, 1993) aus Mitgefühl zurück in die – vom ihm eigentlich ungewollte – Abhängigkeits-Beziehung zu Norma Desmond, da diese einen

---

Sommertag uns frei – wann geht die Zeit vorbei?“ Vgl. das Programm zu *Cats* (Wien, 1983–1990), S. 4f.; Programm zu *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn), Koninklijk Theater Carré, Spielzeit 1992/93, Ausgabe von 1993, S. [12]f.

<sup>10</sup> Ich besuchte *Anatevka* (OT: *Fiddler on the Roof*; Musik: Jerry Bock; Lyrics: Sheldon Harnick; Buch: Joseph Stein) in der Komischen Oper Berlin am 15.12.2018 ab 19:30 Uhr, *Bodyguard* (Musik/Lyrics: Houston; Buch: Dinelaris) im Stage Palladium Theater Stuttgart am 21.10.2017 ab 19:30 Uhr, *Carousel* (Musik: Richard Rodgers; Lyrics/Buch: Oscar Hammerstein II) im London Coliseum am 29.4.2017 ab 14:30 Uhr, *Doktor Schiwago* (OT: *Doctor Zhivago*; Musik: Simon; Lyrics: Korie, Powers; Buch: Weller) in der Musikalischen Komödie Leipzig am 20.5.2018 ab 15 Uhr, *Evita* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Rice) im Wiener Ronacher am 23.6.2016 ab 19:30 Uhr, *Fame* (Musik: Margoshes; Lyrics: Levy; Buch: Fernandez) im Opernhaus Kiel am 31.3.2018 ab 19:30 Uhr, *Ghost* (Musik: Stewart, Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Rubin; Buch: Rubin) im Londoner Piccadilly Theatre am 15.9.2012 ab 19:30 Uhr, *Hairspray* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman; Buch: Mark O'Donnell, Thomas Meehan) im Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt am 22.4.2018 ab 20 Uhr, *Into the Woods* (Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: James Lapine) im Landestheater Linz am 22.6.2016 ab 19:30 Uhr, *Jekyll & Hyde* (Musik: Wildhorn; Lyrics: Wildhorn, Bricusse, Cuden; Buch: Bricusse) im Museumshafen Greifswald am 18.6.2016 ab 19 Uhr, *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein) im Londoner Adelphi Theatre am 13.8.2016 ab 14:30 Uhr, *Liebe stirbt nie* (OT: *Love Never Dies*; Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Lloyd Webber, Slater, Elton, Forsyth) im Hamburger Stage Operettenhaus am 16.10.2015 ab 19:30 Uhr, *Les Misérables* (Musik: Claude-Michael Schönberg; Lyrics: Alain Boublil, Jean-Marc Natel; Buch: Schönberg, Boubil) beim Magdeburger DomplatzOpenAir am 13.7.2013 ab 21 Uhr, *Fast Normal* (OT: *Next to Normal*; Musik: Kitt; Lyrics/Buch: Yorkey) bei den Hamburger Kammerspielen am 29.9.2016 ab 20 Uhr, *Pippin* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Roger O. Hirson, Bob Fosse) im Rahmen der internationalen Tournee 2014–2016 im Amsterdamer Koninklijk Theater Carré am 27.3.2016 ab 13 Uhr, *Rebecca* (Musik: Levay; Lyrics/Buch: Kunze) im Stage Palladium Theater Stuttgart am 6.10.2012 ab 19:30 Uhr, *Schikaneder* (Musik/Lyrics: Schwartz; Buch: Struppeck) im Wiener Raimund Theater am 5.11.2016 ab 19:30 Uhr, *Le Bal des Vampires* [OT: *Tanz der Vampire*; Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) im Pariser Théâtre Mogador am 15.11.2014 ab 20 Uhr und *We Will Rock You* (Musik/Lyrics: Queen; Buch: Elton) im Kölner Musical Dome am 11.4.2008 ab 20 Uhr.

<sup>11</sup> Schmidt-Joos, *Das Musical*, S. 12ff.

<sup>12</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 7.

Selbstmordversuch begangen hat;<sup>13</sup> oder Mary Poppins verlässt die Familie Banks (Wien, 2014), da sich die Kinder Jane und Michael ihr gegenüber nicht fair verhalten haben.<sup>14</sup> Weiterhin differieren Dramaturgien von Musicals in Bezug auf Erzählstruktur und das Verhältnis von gesprochenem Wort und Musik.<sup>15</sup> Eine lineare Handlung, wie in Berlins *Annie Get Your Gun*, Steinmans *Tanz der Vampire* oder Schwartz' *Wicked*, steht neben einem episodenhaften Erzählen wie in MacDermots „Musical ohne Libretto“<sup>16</sup> *Hair* oder Hamlichs *A Chorus Line*<sup>17</sup> mit „offene[m] Plot“ bzw. „Konzept-Charakter“<sup>18</sup> – Renner (1969) schreibt etwa über *Hair*: „Hair‘ schließlich, ein Outsider in mehr als einer Hinsicht, tendiert formal zum totalen Theater“;<sup>19</sup> und Bez, Degenhardt und Hofmann (1980) benennen eine „lose ‚Festival‘-Form“.<sup>20</sup> Das zu letzten zwei Musicals ähnliche *Cats* beschreibt Gänzl (1997) sogar als „party kind of musical, in which its audiences [...] had no need to concentrate on the vagaries of a plot“<sup>21</sup> und bezeichnet es zusammen mit Lloyd Webbers *Song & Dance* als „entertainments rather than musical plays“.<sup>22</sup> Zwei chronologisch entgegengesetzte Handlungsstränge, wie in Browns *The Last Five Years*, unterscheiden sich von einer rückwärts gerichteten Handlung, wie in Sondheims *Merrily We Roll Along*,<sup>23</sup> oder einem „nonlinear plot“<sup>24</sup> bzw. drei verschiedenen Zeitebenen, wie in Tesoris *Fun Home*. Es überwiegt jedoch die Anzahl an Musicals mit einer klaren Handlung und einer linearen Erzählweise – exemplarisch

<sup>13</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Sunset Boulevard* (London, 1993), Disc 1, Track 17 „This Time Next Year“ und 18 „The House on Sunset“.

<sup>14</sup> Vgl. Shaiman, Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Disc 1, Track 12 „Spielt euer Spiel“ und 13 „Chim Chim Cher-I“.

<sup>15</sup> So sagt beispielsweise Sondheim: „Der Inhalt muss die Form bestimmen!“ (Programm zu *Into the Woods* [Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: James Lapine], Landestheater Linz, Spielzeit 2015/2016, hrsg. von der OÖ. Theater und Orchester GmbH, Ausgabe von Juni 2016, S. 9.) Und Lloyd Webber gab in einem Gespräch mit dem Komponisten Lin-Manuel Miranda an, er habe Rodgers gefragt, ob das durchkomponierte Musical die Zukunft sei. Dieser antwortete daraufhin: „Sources for causes.“ (The Other Palace [Hrsg.], Facebookbeitrag vom 23.4.2017, <https://de-de.facebook.com/TheOtherPalace/videos/join-us-on-sunday-at-7pm-for-the-live-streaming-of-live-at-the-other-palace-with/1388878277817070/> [8.5.2019].)

<sup>16</sup> Programm zu *Hair – The American Tribal Love Rock Musical* (Musik: Galt MacDermot; Lyrics/Buch: Gerome Ragni, James Rado), Raimund Theater (Wien), 2001/2002, hrsg. von den Vereinigten Bühnen Wien, 1. Auflage von März 2001, linke Innenseite vor S. 1. James Rado nannte das Textbuch auch „No-Libretto“. (S. 11.)

<sup>17</sup> Bartosch erklärt hierzu: „Dramaturgisch ist es [*A Chorus Line*] belanglos, und für manche Zuschauer mag es einer Tortur gleichkommen, zwei Stunden ohne Pause die Vorstellung durchsitzen zu müssen.“ (Bartosch, *Das ist Musical!*, S. 282.) Und Marx bestimmt eine in Musicals verstärkt fehlende Handlung in den 1960er bis 70er Jahren. (Vgl. Marx, *Die Broadway-Story*, S. 294.)

<sup>18</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 249f.

<sup>19</sup> Renner, *Oper – Operette – Musical*, S. 578.

<sup>20</sup> Bez, Degenhardt und Hofmann, *Musical*, S. 63.

<sup>21</sup> Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 381.

<sup>22</sup> Ebd., S. 384.

<sup>23</sup> Vgl. Irving Berlin, CD *Annie Get your Gun. Digitally Restored* (Broadway, 1946), MCA Records, Inc. 1990; Steinman, Doppel-CD *Tanz der Vampire* (Gesamtaufnahme; Wien, 1998); Stephen Schwartz, CD *Wicked. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Decca Broadway 2003; Galt MacDermot, LP *Hair. An American Tribal Love-Rock Musical. The Original Cast Recording* (Off-Broadway), RCA Records 1967; Marvin Hamlisch, CD *A Chorus Line. Original Broadway Cast Recording* (1975), in: *Broadway in a Box*; Jason Robert Brown, CD *The Last 5 YearS. Premiere Recording* (Off-Broadway), Sh-K-Boom Records, Inc. 2002; Stephen Sondheim, CD *Merrily We Roll Along. Original Broadway Cast Recording* (1981), Masterworks Broadway 2007.

<sup>24</sup> Everett und Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, S. 122.

hierfür ist auf obige Liste hinsichtlich zweiaktiger Stücke zu verweisen. Innerhalb des Plots finden auch Flashbacks Verwendung, vor allem zu Beginn des ersten Aktes: So starten etwa Lloyd Webbers Londoner Produktionen von *Evita* (1978), *The Phantom of the Opera* (1987), *Aspects of Love* (1989) und *Sunset Boulevard* (1993) sowie Levays Wiener Fassungen von *Mozart!* (1999) und *Rebecca* (2007) mit einer „Zukunftsszene“, die in ein Flashback bzw. den Großteil der Musicalhandlung übergeht; beispielsweise berichtet in *Aspects of Love* der 34-jährige Protagonist Alex Dillingham von einer Liebe, die sein Leben veränderte – das nachfolgende Musical erzählt nun die Geschichte der Beziehung von Alex und Rose Vibert, beginnend mit Alex’ siebzehnten Lebensjahr. *Evita*, *Sunset Boulevard* und *Rebecca* greifen zudem im Finale des zweiten Akts die Anfangsszene wieder auf; so beschreibt die Hauptfigur „Ich“ in *Rebecca* einen Traum von vergangenen Zeiten – diese Zeiten, ihre Kennenlerngeschichte mit Maxim de Winter, ihr Aufenthalt in Manderley und die Aufklärung des Verschwindens von Rebecca de Winter, werden nachfolgend erzählt, bis das Musical mit den Worten „Ich hab’ geträumt von Manderley und von Liebe, die befreit“ endet.<sup>25</sup>

Musicals können eine klare strukturelle Trennung zwischen Musiknummern und gesprochenem Wort aufweisen, zum Beispiel abschnittsweise Cole Porters *Anything Goes*<sup>26</sup> oder Shaimans *Catch Me if You Can*.<sup>27</sup> Die bewusste Entscheidung für eine solche Dramaturgie erklärt etwa Textautor Steven Sater in Bezug auf *Spring Awakening*:

„Von vorn herein war mir klar, dass die Songs eine Art innerer Monolog unserer Figuren sein müssen und dass nicht eine Figur die andere mitten in der Szene anzusäuseln beginnen dürfte. Die Texte sollten nicht die Handlung weiterführen, sondern es sollte eine strikte Trennung herrschen, zwischen der Welt des Gesprochenen und der Welt des Gesungenen. Und trotzdem wollte ich einen fließenden und fortlaufenden Übergang zwischen diesen Gegensätzen.“<sup>28</sup>

Im Programm zur Wiener Inszenierung im Jahr 2009 wird das Musical entsprechend als Beispiel des Genre-Facettenreichtums genannt:

„*Frühlings Erwachen* zeigt erneut die Vielseitigkeit des Genres Musical: Keine durchkomponierte Form, die Lieder sind nicht handlungstragend, sondern haben einen straighten Song-Charakter. Sie stellen innere Monologe und Kommentare der jungen Menschen aus – zu der Welt, die sie erleben!“<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *Evita* (London, 1978), Track 1 „Requiem for Evita“ und 15 „Lament“ – hier muss die Londoner Aufnahme anstatt des Konzeptalbums genannt werden, da auf der LP von 1976 das Requiem nicht enthalten ist; ders., Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 1987), Disc 1, Track 1 „Prologue“; ders., Doppel-CD *Aspects of Love* (London, 1989), Disc 1, Track 1 „Railway Station at Pau (incorporating Love Changes Everything)“; ders., Doppel-CD *Sunset Boulevard* (London, 1993), Disc 1, Track 1 „Prologue – Sunset Boulevard“ und Disc 2, Track 13 „The Final Scene“; Levay, CD *Mozart!* (Wien, 1999), Track 1 „Prolog“; ders., Doppel-CD *Rebecca* (Gesamtaufnahme; Wien, 2007), Disc 1, Track 1 „Prolog – Ich hab geträumt von Manderley“ und Disc 2, Track 21 „Epilog – Ich hab geträumt von Manderley“.

<sup>26</sup> Damit fällt *Anything Goes* in die Tradition der Musical Comedies der 1920er Jahre. Vgl. hierzu Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 102. („Die Integration seiner Kompositionen in die Bühnenhandlung interessierte ihn [Porter] kaum.“)

<sup>27</sup> Vgl. Porter, CD *Anything Goes* (Rekonstruktion der Broadway-Prod. von 1934); Shaiman, Doppel-CD *Catch Me if You Can* (Dresden, 2015).

<sup>28</sup> Programm zu *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), S. [6].

<sup>29</sup> Ebd., S. [4].

Auch existieren Musicals, in denen eine Nummernstruktur mit vereinzelt durchkomponierten Szenen verknüpft ist: Als Beispiele seien die Ballette „The Small House of Uncle Thomas“<sup>30</sup> aus Rodgers' *The King and I* und „An American in Paris“<sup>31</sup> aus gleichnamigem Musical mit Musik von George Gershwin genannt.

Des Weiteren findet sich die Kombination aus reinen Sprechpassagen mit komponierten Szenenkomplexen, etwa in Kerns *Show Boat*, Jerry Bocks *She Loves Me*, Gordons *Jane Eyre* oder Hammonds *Matterhorn*.<sup>32</sup> Im Heilbronner Programm zu Sondheims *Attentäter* des Jahres 1993 heißt es dazu:

„Mittels häufiger Verschachtelung und Überlappung gesungener und gesprochener Teile werden fließende Übergänge geschaffen, aber auch dynamische Impulse gegeben – Mittel, die für die Gattung vorher nicht immer selbstverständlich waren und anfangs auf Unverständnis stießen. Mittel aber auch, die sich dank der Konsequenz des Komponisten verbreitet, wenn nicht durchgesetzt haben.“<sup>33</sup>

Weitere Elemente sind Underscoring, zum Beispiel als Mickey-Mousing, wie in Porters *Kiss Me, Kate* oder Howlands *Little Women*, oder zur Untermalung von Sprechpassagen, wie in Sondheims *Assassins* oder Lloyd Webbers *Sunset Boulevard*, sowie Instrumentalmusik zum Szenenwechsel, wie in Tesoris *Shrek* oder Wayne und Karey Kirkpatrick's *Something Rotten!*<sup>34</sup> In Hamlischs *A Chorus Line* beispielsweise, das Nummerngrenzen verschwimmen lässt, steht Underscoring im Fokus.<sup>35</sup> Durchkomponierte Musicals mit Szenenkomplexen wie Schönbergs

---

<sup>30</sup> Vgl. Richard Rodgers, CD *The King and I. Music Theater of Lincoln Center. An Original Cast Album* (1964), in: *Broadway in a Box*, Track 13 „The Small House of Uncle Thomas“; CD *The King and I. The 2015 Broadway Cast Recording*, Decca Broadway und Universal Music Classics 2015, Track 15 „The Small House of Uncle Thomas (Ballet)“; dieser dramaturgische Höhepunkt ist im Programm zum Londoner Revival im Jahr 2018 wie folgt beschrieben: „This is most apparent [closing the gap between different cultures] in the spectacular show-within-a-show in the second half. To impress visiting diplomats with Siam's project to modernise, the king commands Anna to stage a version of *Uncle Tom's Cabin*, the book by Harriet Beecher Stowe's book which in the 1860s was a very current commentary on slavery. It doubles as a wonderful opportunity for dazzling spectacle, courtesy of set designer Michael Yeagan, costume designer Catherine Zuber and choreographer Christopher Gattelli.“<sup>30</sup> (Programm zu *The King and I* [London, 2018], S. [5 und 7]; ich besuchte *The King and I* [Musik: Richard Rodgers; Lyrics/Buch: Oscar Hammerstein II] im London Palladium am 4.8.2018 ab 14 Uhr.)

<sup>31</sup> Vgl. George Gershwin, CD *An American in Paris. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, AAIP OBC Recording LLC. u. a. 2015, Track 15 „An American in Paris“.

<sup>32</sup> Vgl. Jerome Kern, CD *Show Boat. Broadway Show Album. The Music as Heard on Opening Night at the Ziegfeld Theatre, 1927*, EMI Records Ltd. 1988; Jerry Bock, CD *She Loves Me. The Original Cast Album* (Broadway, 1963), Polydor 1987; Gordon, CD *Jane Eyre* (Broadway, 2000); Albert Hammond, CD *Matterhorn. Musical* (St. Gallen), HitSquad Records 2018.

<sup>33</sup> Programm zu *Attentäter* (Heilbronn, 1993), S. 30.

<sup>34</sup> Vgl. Porter, Doppel-CD *Kiss Me, Kate* (Broadway, 1949); Jason Howland, CD *Little Women. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2005; Stephen Sondheim, CD *Assassins. Original Cast Recording* (Off-Broadway, 1991), Sony Music Entertainment 2012; Lloyd Webber, Doppel-CD *Sunset Boulevard* (London, 1993); Jeanine Tesori, CD *Shrek. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Dreamworks Theatricals LLC und Decca Records 2010; Wayne und Karey Kirkpatrick, CD *Something Rotten! A Very New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2015.

<sup>35</sup> Dies beschreibt der Komponist wie folgt: „With this show, I've been able to combine my experience from both Broadway and Hollywood. It's a synthesis of writing foreground music, which is theater music, and background music or underscoring which you use in film. There's a tremendous amount of underscoring in the show. The music is non-stop until Paul's monologue. That's because Michael wanted a musical show that stopped only for the dialogue. Most shows are dialogue which stops for the music. [...] Sometimes it's hard to tell where the song begins and where it ends, as it weaves in and out of the libretto.“ (Programm zu *A Chorus Line* [Musik: Hamlisch; Lyrics: Kleban; Buch: Kirkwood Jr., Dante], New York Shakespeare Festival, 1975–1990, Ausgabe von 1976, S. 7.) Auch Wildhorn beschreibt, dass er Musicalmelodien wie Filmmusik komponiere: „An der Wand

*Miss Saigon*, *The Pirate Queen* oder Lucy Simons *Doctor Zhivago* können wenige oder viele integrierte Nummern aufweisen.<sup>36</sup> So finden sich in Levays *Elisabeth* beispielsweise diverse songartige Nummern wie „Der letzte Tanz“, „Ich gehör nur mir“ oder „Wenn ich dein Spiegel wär“.<sup>37</sup> Musicals hingegen wie Lloyd Webbers *Aspects of Love* enthalten fast keine Nummern dieser Art, hier „Seeing Is Believing“ oder „The First Man You Remember“.<sup>38</sup> Die zuletzt genannte Form der Musicaldramaturgie erklärt auch diverse Vergleiche von Musicals mit Opern bzw. Operetten. Sondheim konstatiert etwa in seiner Lyrics-Sammlung *Hat Box* von 2011 in einem Glossar zum Stichwort „Operette“:

„In fact, operettas have been alive and well for many years now, but in another guise. Grandiosity, humorlessness, romantic sweep, melodramatic stories which take place in long-ago times and faraway places, brimming with spectacle and recitative – what better description of the biggest hits of recent decades, shows like *The Phantom of the Opera* and *Les Misérables*?“<sup>39</sup>

Auch der Darsteller Simon Green äußert sich zu Yestons *Titanic* in der *Tagesschau* von August 2018 wie folgt:

„Die englischen Kritiker haben das Stück als Oper bezeichnet. Das ist es nicht, sondern definitiv ein Musical. Aber der Gesang ist so groß, so weitreichend und klingt nach Operette. Das ist eine fantastische Erfahrung für uns, dass wir unsere Stimmen wirklich einsetzen können.“<sup>40</sup>

Und Mordden (2013) formuliert zu selbigem Stück: „Along with the grand score, like opera but not like opera, the musical as a form is unique for its pride of character songs [...]“<sup>41</sup>

---

gegenüber meinem Flügel hängt ein grosser Bildschirm. Ich schalte den Ton aus und spiele, während ich den Szenen folge. Das ist, als ob ich einen Stummfilm begleite. Ich würde sagen, dass 80 Prozent der Melodien auf diese Weise entstehen.“ (Programm zu *Artus Excalibur* [St. Gallen, 2014–2016], S. 18.)

<sup>36</sup> Vgl. etwa die Struktur von der Londoner Produktion von *Miss Saigon* (1989–1999): Programm zu *Miss Saigon* (Musik: Schönberg; Lyrics: Boublil, Maltby, Jr.; Buch: Schönberg, Boublil), Theatre Royal Drury Lane, 1989–1999, S. 35. Vgl. auch folgende Cast Recordings: Claude-Michel Schönberg, Doppel-CD *Miss Saigon* (London), Geffen Records 1990; ders., CD *The Pirate Queen. Original Broadway Cast Recording* Masterworks Broadway 2007; Lucy Simon, CD *Doctor Zhivago. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Broadway Records 2015.

<sup>37</sup> Vergleiche diese Nummern etwa mit der komponierten Szene „Elisabeths Gymnastikzimmer in Schönbrunn“. Vgl. Sylvester Levay, Doppel-CD *Elisabeth. Live aus dem Theater an der Wien. Gesamtaufnahme des Musicals* Polydor 1996, Disc 1, Track 9 „Der letzte Tanz – Liebe mit Gaffern“ und 11 „Ich gehör nur mir“ sowie Disc 2, Track 7 „Elisabeths Gymnastikzimmer in Schönbrunn“. Diesbezüglich kann Textautor Kunze zitiert werden: „Ich begriff, daß ein Musical eine Einheit sein muß, vergleichbar einer Sinfonie, mit Leitmotiven und sich entfaltenden Themen, mit versteckten musikalischen und textlichen Bezügen. Von der Ansicht, ein Musical sei umso besser, je mehr singbare Melodien darin vorkommen, war ich rasch geheilt. Natürlich ist diese ‚Architektur‘ des Musicals keine Erfindung von Andrew Lloyd-Webber. Sie ist die Quintessenz einer jahrhundertealten Musiktheatertradition, zur Meisterschaft entwickelt durch Wagner und Puccini. Zumindest formal steht das moderne Musical in dieser Tradition. Die Regeln der Dramaturgie scheren sich wenig um die Unterscheidung zwischen Klassik und Unterhaltung.“ (Programm zu *Aspects of Love* [Dresden, 1996/97], S. 18.)

<sup>38</sup> Hauptsächlich besteht das Musical aus Szenenkomplexen – ein Beispiel ist der Abschnitt „George’s Flat in Paris“ des ersten AktS. Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Aspects of Love* (London, 1989), Disc 1, Track 5 „In a Train Compartment – Seeing Is Believing“ und 15 „George’s Flat in Paris“ sowie Disc 2, Track 14 „The First Man You Remember“.

<sup>39</sup> Stephen Sondheim, *Hat Box. The Collected Lyrics*, New York 2011, Bd. 2: *Look, I Made a Hat* (1981–2011), S. XXI.

<sup>40</sup> Norddeutscher Rundfunk (Hrsg.), TV-Beitrag „Neuinszenierung der Schiffs-Tragödie: *Titanic* das Musical in Hamburg“, ausgestrahlt in: *Tagesschau* (Das Erste), 9.8.2018, 00:30 Uhr, <https://www.tagesschau.de/multimedia/video/video-434897.html> (10.8.2018), 01:51–02:09.

<sup>41</sup> Mordden, *History of American Musical Theatre*, S. 271.

Weitere durchkomponierte Musicals sind episodenhaft konstruiert; das heißt, dass Nummern nahtlos miteinander verbunden sind, wie in Lloyd Webbers „völlig durchkomponierten“<sup>42</sup> *Cats*<sup>43</sup> – begründet werden kann diese Dramaturgie entstehungsgeschichtlich, da Lloyd Webber das Musical zunächst als „song cycle, or a half-evening performance“<sup>44</sup> konzipierte.<sup>45</sup> Durch diese Anlage des Musicals finden sich häufig Vergleiche zur Revue: Aufgrund einer fehlenden „zusammenhängende[n] Story“ definiert Körner *Cats* als Revue;<sup>46</sup> Weck gibt eine „Nummernrevue“<sup>47</sup> an; Gänzl beschreibt es „ähnlich einer Nummernrevue“;<sup>48</sup> Everett und Laird bezeichnen es als „revue-like in structure“;<sup>49</sup> und Hischak formuliert, *Cats* sei „more revue than musical comedy“<sup>50</sup> bzw. „more like a revue than a book musical“.<sup>51</sup> Sondheim hingegen wird im Allgemeinen mit einer „größer dimensionierten Musikdramatik, die in der Gattungsgeschichte ein Novum ist“,<sup>52</sup> in Verbindung gebracht.<sup>53</sup> Entsprechend seien laut Grant (2004) durchkomponierte Musicals (in verschiedenen Arten) charakteristisch für das späte 20. Jahrhundert; als Beispiele nennt er *Les Misérables*, *Miss Saigon*, *Rent*, *Chess* und „Frank Wildhorn shows“.<sup>54</sup> In Bezug auf Wildhorn ist jedoch zu widersprechen, da seine Musicals in der Regel diverse reine Sprechpassagen beinhalten – man vergleiche etwa *Jekyll & Hyde* (Broadway, 2001; Greifswald, 2016; Schwerin, 2018),<sup>55</sup> *Rudolf* (Wien, 2009),<sup>56</sup> *Artus*

---

<sup>42</sup> Programm zu *Cats* (Tecklenburg, 2015), S. 45.

<sup>43</sup> Vgl. etwa die Struktur der ersten Wiener Produktion: Programm zu *Cats* (Wien, 1983–1990), S. 4f.

<sup>44</sup> Gänzl, *The British Musical Theatre*, Bd. 2, S. 1072.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu auch Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 379.

<sup>46</sup> Körner, *Der einzig wahre Opernführer*, S. 222.

<sup>47</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 119.

<sup>48</sup> Gänzl, Art. „Cats“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, S. 523.

<sup>49</sup> Everett und Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, S. 66.

<sup>50</sup> Hischak, *Stage It with Music*, S. 46.

<sup>51</sup> Hischak, *The Oxford Companion to the American Musical*, S. 138.

<sup>52</sup> Programm zu *Attentäter* (Heilbronn, 1993), S. 30.

<sup>53</sup> Ebd. („Ein heikler Punkt eines jeden Musicals, die Integration der einzelnen Musiknummern in die fortlaufende Handlung und die gesprochenen Szenen, ist bei Sondheim und seinen Ko-Autoren meist bestechend gelöst. Die ‚Songs‘ kommen im richtigen, psychologisch glaubwürdigen Moment, brauchen kein peinlich-offensichtliches Stichwort und fügen der Handlung eine poetische Dimension hinzu, in der die Gefühle der Figuren enthüllt werden. Mittels häufiger Verschachtelung und Überlappung gesungener und gesprochener Teile werden fließende Übergänge geschaffen, aber auch dynamische Impulse gegeben – Mittel, die für die Gattung vorher nicht immer selbstverständlich waren und anfangs auf Unverständnis stießen. Mittel aber auch, die sich dank der Konsequenz des Komponisten verbreitet, wenn nicht durchgesetzt haben.“)

<sup>54</sup> Vgl. Grant, *The Rise and Fall of the Broadway-Musical*, S. 159.

<sup>55</sup> Vgl. Frank Wildhorn, DVD *David Hasselhoff in Jekyll & Hyde. The Musical*, aufgez. im Plymouth Theatre (Broadway) im Dezember 2000, Goodtimes 2001; ich besuchte *Jekyll & Hyde* (Musik: Wildhorn; Lyrics: Wildhorn, Bricusse, Cuden; Buch: Bricusse) im Museumshafen Greifswald am 18.6.2016 ab 19 Uhr sowie im Mecklenburgischen Staatstheater (Schwerin) am 24.2.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>56</sup> Vgl. Wildhorn, DVD *Rudolf – Affaire Mayerling* (Wien, 2009).

*Excalibur* (St. Gallen, 2014/2015; Tecklenburg, 2016),<sup>57</sup> *Dracula* (Hildesheim, 2016)<sup>58</sup> und *Bonnie & Clyde* (Lüneburg, 2019).<sup>59</sup>

Im Großteil der Musicals schreitet die Handlung durch die Musik voran, in wenigen nicht, beispielsweise in einigen Nummern der *Rocky Horror Show*.<sup>60</sup> Dies parodiert etwa Wayne und Karey Kirkpatrick's *Something Rotten!*, wenn die Figur Nostradamus auf die Frage „Does it [dance breaks] advance the plot?“ antwortet: „No. [...] it's entertaining!“<sup>61</sup> Daher ist Musicaldarstellerin Milica Jovanovic' Aussage zum Unterscheid zwischen Musical und Operette bzw. Singspiel in Grundzügen zuzustimmen – in einem Interview des Radio Burgenland aus dem Jahr 2016 antwortet sie auf die Frage, ob die Wiener Erstproduktion von Schwartz' *Schikaneder* als Musical bezeichnet werden könne:

„Ja, genau, es ist die Frage, ist es eine Operette, ist es ein Singspiel? [...] Für mich ist es ein Musical, weil es hat [sic!] gesprochene Szenen, es hat Tanznummern, in denen die Geschichte weiter erzählt wird, Lieder, in denen die Geschichte weiter erzählt wird, und das ist für mich die Definition von Musical, das die Geschichte weiter erzählt wird mit verschiedenen Mitteln.“<sup>62</sup>

In diesem Sinne unterscheidet auch Stewart (2006) zwischen einem Musical und „a play with music“: „Usually a ‚play with music‘ is a straight play with some musical numbers in it – more than just incidental music, but not enough to warrant calling it a musical. Importantly, the music does not advance the story.“<sup>63</sup> Auch Fischer (1996) schreibt der Musik in Musicals im Allgemeinen eine gesteigerte dramaturgische Funktion zu: „Aber Vorsicht: Es [das Musical] ist nicht einfach ein Schauspiel mit Musik [...] Die Musik sollte vielmehr dramaturgische Funktion besitzen, so daß die Lieder die Handlung tragen und logisch aus einer Situation entstehen.“<sup>64</sup>

Im Gegensatz zur zweiaktigen Struktur und linearen Handlung, sind im Musical in Bezug auf das Verhältnis von gesprochenem Wort und Musik und die innermusikalischen Strukturen keine deutlichen Tendenzen bzw. eine starke Variabilität festzustellen. Daher nennt Knapp (2005) die dramaturgische Vielfältigkeit als ein Gattungskriterium des Musicals.<sup>65</sup> Zu widersprechen ist daher Stewart (2006), der Folgendes äußert:

---

<sup>57</sup> Ich besuchte *Artus Excalibur* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Robin Lerner; Buch: Ivan Menchell) im Theater St. Gallen u. a. am 14.3.2014 ab 19:30 Uhr und bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 9.7.2016 ab 20 Uhr.

<sup>58</sup> Ich besuchte *Dracula* (Musik: Wildhorn; Lyrics/Buch: Black, Hampton) im Stadttheater Hildesheim am 2.4.2016 ab 19:30 Uhr.

<sup>59</sup> Ich besuchte *Bonnie & Clyde* (Musik: Wildhorn; Lyrics: Black; Buch: Menchell) im Theater Lüneburg am 16.2.2019 ab 20 Uhr.

<sup>60</sup> Vgl. das Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [10].

<sup>61</sup> Kirkpatrick, CD *Something Rotten!* (Broadway, 2015), Track 5 „A Musical“, 04:05–04:15.

<sup>62</sup> Das Interview war am 25.10.2016 im Radio Burgenland zu hören: Vgl. Österreichischer Rundfunk (Hrsg.), „Milica Jovanovic und Pilz-Mandel-Lasagne“, <http://burgenland.orf.at/radio/stories/2804779/> (26.10.2016).

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Fischer, *Deutsche Musicals*, S. 8.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 3f.

„What is a musical? We also see the terms musical play or musical comedy or musical drama, and indeed, several other nonce terms as well. Well, a musical is a show with music and lyrics and a libretto, acted and sung and danced by players on the stage [...]. It is a story told with music, like an opera, but with the libretto being spoken rather than sung.“<sup>66</sup>

Auch im *Riemann Musik Lexikon* (2012) ist fälschlicherweise nachzulesen, dass die Handlung im Musical im Gegensatz zur Oper durch das gesprochene Wort vermittelt werde.<sup>67</sup>

Die Variabilität der dramaturgischen Struktur eines Musicals begründet auch die in der Forschungsliteratur vorzufindende Verwendung des Begriffs „Musical“ als übergeordnete Kategorie verschiedener Genres: So konstatiert Kertz in der Zeitschrift *Musica* von 1979: „Ebenso wie der Begriff ‚Operette‘ schwankt auch das Genre ‚Musical‘ zwischen Singspiel, musikalischer Komödie und älterer Operettenform“;<sup>68</sup> Weck (1986) ist der Meinung: „Musical kann Singspiel sein, aber auch Schauspiel mit Musik“;<sup>69</sup> und Bartosch (1997) formuliert: „[...] Oper, Operette, Singspiel, Musikalische Komödie, Musikalisches Lustspiel, Posse mit Musik, Show, Revue, Kabarett [...]. Um es kurz zu sagen: Das alles ist Musical!“<sup>70</sup> In diesem Sinne zieht Schubert im *MGG*-Artikel des gleichen Jahres folgendes Fazit bei der Analyse des sprachlichen Gebrauchs des Terminus „Musical“:

„Im weiteren Sinne wird der Begriff [,Musical‘] verwendet, um diejenigen Genres zusammenzufassen, die nicht reines Sprechtheater sind. Der Rahmen dieser Subgenres umfaßt Revue, *musical comedy*, *musical play*, Operette (sowohl die amerikanische als auch die importierte, am Broadway aufgeführte) und die sog. *Broadway-Oper*.“<sup>71</sup>

Detaillierter sind Jakobs Ausführungen im Sammelband *Musiktheater der Gegenwart* von 2008:

„Ursprünglich war die Musik [im Musical] geprägt von einfachen und unterhaltsamen Songs, die in den Handlungsablauf der gesprochenen Dialoge eingeschoben waren. Gelegentlich erschöpft sich die Handlung darin, einen Rahmen für die Songs abzugeben. In diesem Sinne ist auch die Bezeichnung des Musicals als modernes Singspiel zu verstehen. [...] Und schließlich sind die ursprünglich beim Musical nicht vorhandenen Rezitative, Arien und Chorstücke mittlerweile dort auch kein Novum mehr.“<sup>72</sup>

Dieses Verständnis scheint auch Fahrenkrog-Petersens Aussage, Lloyd Webber stelle ein „Glücksfall für das Genre des Singspiels“<sup>73</sup> dar, zugrunde zu liegen. Da er jedoch auf keine spezifischen Bühnenwerke verweist, ist diese Einschätzung keinesfalls nachvollziehbar, da die wenigsten Musicals von Lloyd Webber eine gewisse Tendenz zur Nummernstruktur mit gesprochenem Dialog aufweisen, etwa *Jeeves* (London, 1975) oder *School of Rock* (London, 2016).<sup>74</sup>

---

<sup>66</sup> Stewart, *Broadway-Musicals. 1943–2004*, S. 1.

<sup>67</sup> Vgl. Ruf und van Dyck-Hemming (Hrsg.), Art. „Musical“, in: *Riemann Musik Lexikon*, S. 436.

<sup>68</sup> Peter Kertz, „Die Welt der Operette: Von der Opéra bouffe zum Musical“, in: *musica* 33/5 (1979), S. 442.

<sup>69</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 7.

<sup>70</sup> Bartosch, *Das ist Musical!*, S. 7.

<sup>71</sup> Schubert, Art. „Musical“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sp. 688.

<sup>72</sup> Jakob, „Das Musical – die moderne Oper / Operette?“, S. 54f.

<sup>73</sup> Fahrenkrog-Petersen, „Andrew Lloyd Webber: Pop, Love and Peace“, S. 208.

<sup>74</sup> Vgl. Lloyd Webber, LP *Jeeves* (London, 1975); ich besuchte *School of Rock* im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) u. a. am 6.11.2016 ab 14:30 Uhr.

Die Unklarheit in Bezug auf die unterschiedlichen Gattungsbegriffe auch in der künstlerischen Praxis verdeutlicht eine Beschreibung von genuin deutschen Musicals aus dem Jahr 2002 in der Zeitschrift *Musik und Kirche*:

„Die Varianten [von Kindermusicals] sind vielfältig [...]. Die Verfasser benutzen die Bezeichnungen ‚Singspiel‘, ‚Musical‘, ‚Kantate‘, sogar ‚Operette‘, ohne dass daraus Rückschlüsse auf die unterschiedliche Beschaffenheit der Werke gezogen werden könnten. Bisweilen klassifizieren sie das Werk – vorsichtshalber – überhaupt nicht.“<sup>75</sup>

Ähnlich liest sich die spätere Beschreibung des Musicals im *Riemann Musik Lexikon* (2012):

„Die Vielfalt und Heterogenität der Einflüsse des M. [Musicals] hat zahlreiche Mischformen hervorgebracht, die unter der Bez. M. zusammengefasst werden, obwohl sie sich zum Teil stark an Revue, Operette und Oper anlehnen.“<sup>76</sup>

Edenhofer (2013) wiederum bezeichnet die Revue als „Untergattung des Musicals“.<sup>77</sup> Und Jon Wonoroff benutzt im Vorwort des *Historical Dictionary of the Broadway Musical* von 2016 andere Musiktheaterbegriffe gleichbedeutend zum Terminus „Musical“: „Over the years, Broadway musicals have been highbrow and lowbrow, opera and operetta, musical comedies and musical plays, and revues and vaudeville.“<sup>78</sup> In diesem Sinne beschreiben Everett und Laird die Typenkategorisierung in ebenjenem Nachschlagewerk: „In the terms category, we included various types of Broadway musicals (such as revue, operetta, musical comedy, megamusical, rock musical, and jukebox musical) [...]“<sup>79</sup> Dies ist mit Hischaks früherer Definition (1993) von Revuen und Operetten als Subkategorien des Musical zu vergleichen.<sup>80</sup> Im Gegensatz zu Bartoschs Definition von 1997 fallen in den beiden zuletzt genannten Einteilungen (von Everett und Laird sowie Hischak) die Oper und das Schauspiel mit Musik nicht unter den Dachbegriff „Musical“ – korrespondierend hierzu ist eine frühere Äußerung Everetts im *Research and Information Guide* (2004) zu zitieren:

„The musical, whether on stage or screen, is undoubtedly [...] one of the most difficult [musical genres] to define with any kind of precision. What makes a musical a musical, and not an opera or play with music? And what about its subgenres – sometimes viewed as synonyms – such as musical comedy, musical play, and operetta?“<sup>81</sup>

---

<sup>75</sup> Gabriel Dessauer und Harald Schmitt, „Musicals und Singspiele für Kinder. Ein kommentierter Literaturüberblick“, in: *Musik und Kirche* 72/4 (2002), S. 228.

<sup>76</sup> Vgl. Ruf und van Dyck-Hemming (Hrsg.), Art. „Musical“, in: *Riemann Musik Lexikon*, S. 436.

<sup>77</sup> Edenhofer, „*Mamma Mia!* und *We Will Rock You*“, S. 137.

<sup>78</sup> Wonoroff, „Editor’s Foreword“, in: *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, S. IX.

<sup>79</sup> Everett und Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, S. XI.

<sup>80</sup> Vgl. Hischak, *Stage It with Music*, S. IX.

<sup>81</sup> Everett, *The Musical. A Research and Information Guide*, S. 1.

Mannigfaltige Subgenres führen weiterhin zu terminologischer Unklarheit, wie „Grotesk-Musical“,<sup>82</sup> „Megamusical“,<sup>83</sup> „Ausstattungsmusical“,<sup>84</sup> „Blockbuster Musical“,<sup>85</sup> „Broadway Opera“,<sup>86</sup> „Rock Opera“,<sup>87</sup> „Popera“,<sup>88</sup> „Folk Opera“,<sup>89</sup> „Folk Musical“,<sup>90</sup> „Rock Musical“,<sup>91</sup> „Popsical“,<sup>92</sup> „Book Musical“,<sup>93</sup> „Musical Drama“,<sup>94</sup> „Epic Musical“, „Spectacular Musical“,<sup>95</sup> „Musical-Oper“,<sup>96</sup> „Revue-Musical“,<sup>97</sup> „Musical Comedy / Play“,<sup>98</sup> oder „Konzeptmusical“.<sup>99</sup>

<sup>82</sup> Bartosch, *Das Heyne-Musical-Lexikon*, S. 144.

<sup>83</sup> Vgl. Sternfeld, *The Megamusical*; Prece und Everett, „The Megamusical and Beyond“, S. 246; Banfield, „Popular Musical Theatre (and Film)“, S. 292; Grosch und Juchem (Hrsg.), *Die Rezeption des Broadway-Musicals in Deutschland*, S. 7; Menze, „Der Schuh des Manitu“, S. 203f.; Müller, „Tendenzen der Gattung ‚Musical‘“, S. 39, 41 und 45; Miller, *Strike Up the Band*, S. 158; Snelson und Lamb, Art. „Musical“, in: *NGroveD*<sup>2</sup>, S. 454; Kenrick, *Musical Theatre*, S. 373; Jonas Menze, *Musical Backstage. Die Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse des deutschsprachigen Musicals* (Populäre Kultur und Musik, 22), Münster und New York 2018, S. 113 (Menze nennt als Beispiel einer Megamusical-Orchestrierung die Wiener Urproduktion von *Rebecca*); Lundskaer-Nielsen, *Directors and the New Musical Drama*, S. 1 und 4f.

<sup>84</sup> Vgl. Ruf und van Dyck-Hemming (Hrsg.), Art. „Musical“, in: *Riemann Musik Lexikon*, S. 437.

<sup>85</sup> Vgl. Lamb, *150 Years of Popular Musical Theatre*, S. 332.

<sup>86</sup> Vgl. Schubert, Art. „Musical“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sp. 688, 700 und 702f.

<sup>87</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 14. (Als „Blüte des [Book] Musicals“ beschreibt Siedhoff die Arbeiten von Rodgers und Hammerstein II sowie Sondheim); Banfield, „Popular Musical Theatre (and Film)“, S. 292 und 301 (Banfield nennt als erste Rock Operas *Hair*, *The Rocky Horror Show* und *Jesus Christ Superstar*); Schubert, Art. „Musical“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sp. 707; Hirschak, *The American Musical Theatre Song Encyclopedia*, S. 328; Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 394 (hier in Bezug auf *Les Misérables*).

<sup>88</sup> Vgl. Prece und Everett, „The Megamusical and Beyond“, S. 246.

<sup>89</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 111.

<sup>90</sup> Vgl. Snelson und Lamb, Art. „Musical“, in: *NGroveD*<sup>2</sup>, S. 453.

<sup>91</sup> Vgl. Ruf und van Dyck-Hemming (Hrsg.), Art. „Musical“, in: *Riemann Musik Lexikon*, S. 437; Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [2].

<sup>92</sup> Vgl. Kenrick, *Musical Theatre*, S. 14 und 373. (Kenrick verwendet diesen Begriff als Synonym für Jukebox bzw. Compilation Musicals.)

<sup>93</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 677; großes Programm zu *The Phantom of the Opera* (Broadway, 2015), S. [14] (So schreibt etwa Cameron Mackintosh zur Entstehung von *The Phantom of the Opera*: „Over the next few months the form of the musical changed. What started out as a book musical was moving in a far more operatic direction“); Programm zu *Billy Elliot* (Hamburg, 2017), S. [9] (Nach Elton Johns Beschreibung könnte etwa *Billy Elliot* als „Book Musical“ bezeichnet werden: „We [Elton John und Lee Hall] decided to write the musical chronologically so the melodic structure follows the emotional highs and lows of the story.“)

<sup>94</sup> Lundskaer-Nielsen, *Directors and the New Musical Drama*, S. 2.

<sup>95</sup> Vgl. Gordon und Jubin (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the British Musical*, S. 381 und 401.

<sup>96</sup> Vgl. Programm zu *Company*, Theater des Westens, Spielzeit 1985/86, hrsg. von der Theater des Westens Gemeinnützige Betriebe GmbH, S. [3].

<sup>97</sup> Vgl. Müller, *Andrew Lloyd Webbers Musicals*, S. 45.

<sup>98</sup> Vgl. das Programm zu *Annie Get Your Gun*, Stadttheater St. Gallen, Spielzeit 1973/74, hrsg. von Wolfgang Zörner, S. [13]: Man teilte das Musical in vier Kategorien: die „grosse Musik-Show“ (zum Beispiel *The Sound of Music*, *Half a Sixpence*, *Hello, Dolly!*), die „musical comedy“ (*Sweet Charity*, *Promises, Promises*, *How to Succeed in Business Without Really Trying*), das „ernste Musical“ bzw. „musical play“ (*West Side Story*, *Man of la Mancha*, *Oliver!*, *Fiddler on the Roof*) und das „progressive Musical“ (*Hair*, *Oh, Calcutta!*).

<sup>99</sup> Vgl. Ruf und van Dyck-Hemming (Hrsg.), Art. „Musical“, in: *Riemann Musik Lexikon*, S. 437. (Das Konzept-Musical weise eine „formale Lockerung des Handlungszusammenhangs zugunsten einer übergreifenden Leitidee“ auf, etwa Sondheims *Company* [1970] oder Hammlischs *A Chorus Line* [1975].) Vgl. auch zur Bezeichnung von *Company* als „Konzeptmusical“: Gordon (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, S. 1; Miller, *Strike Up the Band*, S. 177; Snelson und Lamb, Art. „Musical“, in: *NGroveD*<sup>2</sup>, S. 463. Hirschak beschreibt das Konzeptmusical weiterhin wie folgt: „Concept Musicals are difficult to define and, consequently, even harder to trace historically. To some, any musical that is bold and original in some aspect is labeled a concept musical, but a less vague description might be that of a musical that puts as much importance on the unique manner of its presentation as on its content. Concept musicals tend to be less linear and more thematic than the usual fare, which suggests that the plays and musicals by Bertolt Brecht might be the source of the genre.“ (Hirschak, *Stage It with Music*, S. 54.)

### 3.2 Ausstattungen und Technik

Als weitere Parameter des Musicals, die sich stark unterscheiden, sind Ausstattungselemente, wie zum Beispiel Technik, Bühnenbild und Kostüme, zu benennen. Gleichwohl ist auf die Tendenz zum technischen Spektakel seit den 1970er Jahren zu verweisen: So beschreibt Citron (2001) als Charakteristika des „Neuen Musicals“ eine „technical explosion“<sup>100</sup> bzw. „the tremendous advancement of stagecraft technology“,<sup>101</sup> und nennt als Beispiele *Starlight Express*, *Miss Saigon*, *Sunset Boulevard*, *The Beauty and the Beast* sowie *The Lion King*.<sup>102</sup> Und Bordman konstatiert im selben Jahr exemplarisch zur Broadway-Produktion von *Titanic* ab April 1997: „The year’s most expensive mounting, at \$10 million it cost more than the great ship had – although, of course, that takes no account of eight and a half decade of inflation.“<sup>103</sup> In Programmheften zu technisch komplexen Inszenierungen seit den 1980er Jahren werden entsprechend oftmals Daten zu verwendeten Elementen, vor allem in Form von Mengen-, Größen-, Gewichts- und Kostenangaben, aufgelistet.<sup>104</sup> So heißt es zur *La Cage aux Folles*-Deutschlandtournee 1986/87: „Für diese Produktion [...] wurde ein bisher nicht gekannter Aufwand in Kauf genommen. Die größte, schönste und teuerste Ausstattung (1,5 Millionen DM!!), die je auf Tournee zu sehen war, wird aufgeboten.“<sup>105</sup> In den Niederlanden bewarb man *Cats* ab 1992 mit: „Meer dan 1000m<sup>2</sup> fotopapier voor dansvloer en decor, met een totaal gewicht van 4000kg (inclusief aluminium).“<sup>106</sup> In Bezug auf *Starlight Express* in Bochum ist in der Heftausgabe von 2017 zu lesen, das Theater besitze eine 1.100m<sup>2</sup> große Bühnenfläche mit einer integrierten, neun Tonnen schweren Brücke, die durch Schwenkung neue Spielebenen ermöglicht, sowie 840 Leuchtstofflampen im Boden, die die Fahrbahnen als Gleise erscheinen lassen;<sup>107</sup> auch in Bezug auf die Londoner Urfassung der 1980er Jahre spricht Gänzl (1997) von einer „hydraulic bridge above the stage and back down to stage level“;<sup>108</sup> das 25-köpfige Ensemble in Bochum trage zudem mit Airbrushtechnik verzierte, bis zu achtzehn Kilogramm schwere Kostüme und mit Büffelhaar verstärkte Perücken.<sup>109</sup> Ähnliches gilt für die erste Hamburger Inszenierung von *Das Phantom der Oper* ab den 1990er Jahren, die u. a. einen 400kg schweren, beweglichen Kronleuchter, einen Travelator, über 30 verschiedene

---

<sup>100</sup> Citron, *Sondheim and Lloyd-Webber*, S. 9.

<sup>101</sup> Ebd., S. 4

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 4 und 9.

<sup>103</sup> Bordman, *American Musical Theatre*, S. 808.

<sup>104</sup> Vgl. zum Beispiel das große Programm zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [56]f.

<sup>105</sup> Programm zu *La Cage aux Folles – Ein Käfig voller Narren* (Musik/Lyrics: Jerry Herman; Buch: Harvey Fierstein), Deutschlandtournee 1986/87, hrsg. von Karl-Heinz Stracke Produktion, S. 2.

<sup>106</sup> Programm zu *Cats* (Amsterdam, 1992/93), S. [33].

<sup>107</sup> Vgl. das Programm zu *Starlight Express* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Richard Stilgoe), *Starlight Express Theater Bochum*, Spielzeit seit 1988, hrsg. von Starlight Express GmbH, Ausgabe von August 2017, S. 44 und 49.

<sup>108</sup> Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 384.

<sup>109</sup> Vgl. eba., S. 52–55 und 71, Beiheft zur Besetzung, S. 1.

Lampentypen, infrarotgesteuerte Figuren, 180 Kostüme, Trocken- und Nebelmaschinen und 17 Stoffvorhänge umfasste.<sup>110</sup>

Voluminöse Requisiten, wie beispielsweise funktionsfähige Autos, waren Teil der Berliner *Grease*-Version von 1998 – hier wurde ein zwei Tonnen schweres Buick-Cabrio von 1957 verwendet<sup>111</sup> – und der Tecklenburger Aufführung von *Sunset Boulevard* im Jahr 2017.<sup>112</sup>

Die australische und Hamburger Version von *Liebe stirbt nie* umfasste außerdem ein funktionsfähiges Karussell und eine fahrbare Kutsche;<sup>113</sup> und das Hamburger Revival von *Das Phantom der Oper* ab 2013 eine lebensgroße, bewegliche Elefantenfigur und eine fahrbare Gondel.<sup>114</sup>

Eine große Rolle spielt ebenso die Nachbildung von epochenspezifischen Elementen, wie die Stage-Produktion von *Der Glöckner von Notre Dame* aus den Jahren 2017/2018 verdeutlicht:

„Der Bühnenbildner Alexander Dodge erschuf ein episches und flexibles Bühnenbild, das die Holz- und Steinarchitektur von Notre Dame widerspiegelt und die spektakulären Glocken von Notre Dame angemessen in den Mittelpunkt stellt und in ihrer ganzen Größe zur Geltung bringt.“<sup>115</sup>

Die Imitation des Glockenklangs erklärt „Technikchef“<sup>116</sup> Rainer Frenkel: „Der Klang kommt von unserem Tonpult über die PA, über die Lautsprecheranlage. Das wird getriggert, also diese Klöppel erzeugen ein Signal, und auf diesem Signal wird dann der Ton erzeugt.“<sup>117</sup>

Massenszenarien mit umfangreicher Statisterie sind stets Teil von Tecklenburger Inszenierungen, zum Beispiel von *Shrek* aus dem Jahr 2017.<sup>118</sup> Pyrotechnik, etwa bei *Der Schuh des Manitu* in Berlin oder *Aladdin* in Hamburg,<sup>119</sup> findet sich in Musicals ebenso wie „animated sequences, video screens and projected imagery“, wie bei *Charlie and the Chocolate Factory* in London,<sup>120</sup> *Rebecca* in Wien<sup>121</sup> oder *Matterhorn* in St. Gallen; so erklärt etwa Operndirektor Peter Heilker auf der Pressekonferenz zu letzterem Musical die Videoeinblendungen der

---

<sup>110</sup> Vgl. das Programm zu *Das Phantom der Oper* (Hamburg, 1990–2001), S. 61, 63f. und 66.

<sup>111</sup> Programm zu *Grease* (Musik/Lyrics/Buch: Jacobs, Casey), Theater des Westens Berlin, September bis Dezember 1998, hrsg. von Grease Promotion GmbH, S. 19.

<sup>112</sup> Vgl. Stephan Drewianka, „Andrew Lloyd Webbers Musical *Sunset Blvd.* auf der Freilichtbühne Tecklenburg“, in: *MusicalWorld*, <http://www.musical-world.de/theater/musicals-alphabetisch/musicals-s/sunset-boulevard/tecklenburg-2014/> (29.4.2019).

<sup>113</sup> Vgl. das große Programm zu *Liebe stirbt nie* (Hamburg, 2015/2016), S. [6]f. und [16]f.

<sup>114</sup> Programm zu *Das Phantom der Oper* (Hamburg, 2013–2015), S. [8]f. und [18]f.

<sup>115</sup> Großes Programm zu *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 2017/2018), S. [12].

<sup>116</sup> Vgl. Südwestrundfunk (Hrsg.), TV-Beitrag „Musical in Stuttgart. Backstage beim ‚Glöckner von Notre Dame‘“, ausgestrahlt in: *Landesschau Baden-Württemberg* (SWR), 16.2.2018, 18:45 Uhr, <https://www.swr.de/landesschau-bw/musical-in-stuttgart-backstage-beim-gloeckner-von-notre-dame/-/id=122182/did=21183568/nid=122182/1vg2ioi/index.html> (29.4.2019).

<sup>117</sup> Ebd., 01:14–01:25.

<sup>118</sup> Vgl. das Programm zu *Shrek* (Musik: Jeanine Tesori; Lyrics/Buch: David Lindsay-Abaire), Freilichtbühne Tecklenburg, Juni bis August 2017, hrsg. von Freilichtspiele Tecklenburg e. V., S. 6f.

<sup>119</sup> Vgl. Jonas Menze, „Der Schuh des Manitu. Zum Einfluss des Broadway-Megamusicals auf die deutsche Musical-Landschaft“, in: *Die Rezeption des Broadway-Musicals in Deutschland*, S. 212; Programm zu *Aladdin* (Hamburg, 2015–2019), S. [48].

<sup>120</sup> Programm zu *Charlie and the Chocolate Factory* (London, 2013–2017), S. 4.

<sup>121</sup> Programm zu *Rebecca* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Raimund Theater, 2006–2008, hrsg. von der Vereinigten Bühnen Wien GmbH, 3. Auflage von September 2008, S. [21].

Künstler FettFilm, in denen die Zeichnungen des Protagonisten Edward Whymper dargestellt werden.<sup>122</sup> Ähnliches erfährt der Musicalbesucher im Programm zu Lindenberg's *Hinterm Horizont* aus dem Jahr 2017:

„Ein weiteres Highlight sind die Videoprojektionen, welche z. B. auf der Mauer oder in der Udo-Brille erscheinen. Es sind insgesamt 10 Videoprojektoren im Einsatz, welche teilweise durch die Bewegungen der Darsteller gestartet werden. Zusätzlich gibt es fünf Kameras für Live-Bilder, die das Geschehen auf der Bühne filmen und gleichzeitig an die Projektoren übertragen.“<sup>123</sup>

Im Gegensatz dazu bescheinigt Geraths (2002) dem 1970er-Jahre-Musical *A Chorus Line* eine Frugalität gegenüber *42nd Street* bzw. einen „puritanisch kargen“ Charakter durch das „Abrücken vom Großaufgebot beeindruckender Show-Effekte“.<sup>124</sup> Auch Gänzl (1997) beschreibt etwa Lloyd Webbers „Kammermusical“ *Aspects of Love* mit einer Urproduktion ab 1989 wie folgt:

„*Aspects of Love* was created as a show with just nine principal players, a chorus large enough only to supply an understudy for each principal, and a small band – forces altogether suitable for the very real and personal story and characters of the piece, a story and characters which could not have contrasted more wholly with the luxuriant period melodrama of *The Phantom of the Opera*.“<sup>125</sup>

Und Bartosch (1981) formuliert im Allgemeinen:

„Doch das Musical ist auch ein Kind des Theaters, und dieses kennt das Kammerpiel. Die kleine Form des intimen Rahmens wird oftmals zur Ursprungsstätte des Vergnügens. Auch das Musical bedient sich dieser Form; es muß durchaus nicht immer die große Schau sein!“<sup>126</sup>

Aus den letzten Jahren findet sich eine Vielzahl an Beispielen von „intimen“ Musicals, sowohl in Europa, als auch in Amerika. Bezüglich des West Ends sei die Londoner Produktion von Nashs *Murder Ballad* aus dem Jahr 2016 mit einem vierköpfigen Ensemble, einem gleichbleibenden dezenten Bühnenbild, zurückhaltender Garderobe und einzelnen Requisiten, wie einem Stofftier oder einem Baseballschläger, genannt.<sup>127</sup> Ähnliches gilt für Browns „Kammermusical“<sup>128</sup> *The Last Five Years*, das 2016 in Frankfurt aufgeführt wurde:

„Zwei Darsteller, fünf Musiker, einen Regisseur und eine Handvoll Set-, Sound- und Licht-Designer braucht es [...]. Als Ort hat das Produktionsteam die Katakomben in Frankfurt ausgewählt. Auf der kleinen Studiobühne finden hier neben zwei Holzbänken noch fünf Musiker Platz.“<sup>129</sup>

---

<sup>122</sup> Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), Pressekonferenz zu Matterhorn, Facebook-Videobeitrag vom 16.1.2018, [https://www.facebook.com/pg/theatersg/posts/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/theatersg/posts/?ref=page_internal) (29.4.2019), 29:10–29:16.

<sup>123</sup> Programm zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [57]. Auch bei der neuen Broadwayproduktion von *Les Misérables* verwendete man als Hintergrundprojektionen die Malereien von Victor Hugo. Vgl. das große Programm zu *Les Misérables* (Broadway, 2014–2016), S. [30]. Vgl. auch die Darstellung von Social Media durch Projektionen in der Broadwayversion von *Dear Evan Hansen*: Programm zu *Dear Evan Hansen* (Broadway, ab 2016), S. 10f. und 16f.

<sup>124</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 250f.

<sup>125</sup> Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 389.

<sup>126</sup> Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, S. 153.

<sup>127</sup> Vgl. das Programm zu *Murder Ballad* (Musik: Juliana Nash; Lyrics: Nash, Julia Jordan; Buch: Jordan), Arts Theatre (London), Oktober bis Dezember 2016, hrsg. von Soundcheck Productions, Ausgabe von November 2016. Zudem besuchte ich *Murder Ballad* im Londoner Arts Theatre am 25.11.2016 ab 20 Uhr.

<sup>128</sup> Mareike Hachemer und Thomas Wagner, „Review: ‚The Last Five Years‘ in Frankfurt – Auch *das* ist Musical!“, in: *All that Musical! – Kulturpoebel*, <http://kulturpoebel.de/2016/10/the-last-five-years-frankfurt-katakomben-auch-das-ist-musical/> (29.4.2019).

<sup>129</sup> Hachemer und Thomas Wagner, „Review: ‚The Last Five Years‘ in Frankfurt“.

Im selben Jahr feierte Lloyd Webbers *Tell Me on a Sunday* in Graz Premiere mit nur einer Darstellerin, Begleitung von Klavier und Cello sowie „schlichter Kulisse“;<sup>130</sup> Benj Paseks und Justin Pauls *Dear Evan Hansen*, das seit 2016 am Broadway gezeigt wird, umfasst insgesamt nur acht Darsteller;<sup>131</sup> und im Programm zur Hamburger Produktion von *[titel der show]* im Jahr 2018 heißt es: „Wer sagt, ein Klavier und vier Stühle reichen nicht aus für ein Musical?“<sup>132</sup>

### 3.3 Thematiken und Erzählstrukturen

#### 3.3.1 Inhaltliches Spektrum und Adaptionen

Thematisch scheinen dem Musical keine Grenzen gesetzt zu sein.<sup>133</sup> Bereits 1976 schreibt Mordden in seiner *History of American Musical Theatre*: „If there could be a gang-war musical [*West Side Story*] or a serial throat-slayer musical [*Sweeney Todd*], then what *can't* be a musical?“<sup>134</sup> Und fünf Jahre später gibt Bartosch an:

„Im Musical ist alles vertreten, neben dem Tragischen auch das Heitere, Komödienhafte. Neben der Historie steht das Zeitgeschehen, neben dem Realistischen das Abstrakte, neben dem Religiösen das Profane, neben dem Sittlichen das Perverse, neben der Kunst das Triviale, neben dem Wertvollen das Wertlose.“<sup>135</sup>

Auch beim Internationalen Musical-Workshop von 1984 erläuterte Siedhoff ausführlich den thematischen Facettenreichtum,<sup>136</sup> und Weck formuliert 1986: „Das Libretto eines Musicals kann vieles umfassen: Es bezieht Stellung zu aktuellen politischen und kulturellen Fragen, ist sozialkritisch, bildet alltägliche Realität ab, behandelt historische, phantastische, märchenhafte Stoffe;“<sup>137</sup> und dem amerikanischen Musical schreibt Fischer (1996) „Themen aller Art“<sup>138</sup> zu. Als Inhalte von Musicals dienen u. a. historische Ereignisse, Biographien von Künstlern und politischen Akteuren, Kindergeschichten, biblische Stoffe, Märchen, Sagen und

---

<sup>130</sup> Österreichischer Rundfunk (Hrsg.), „Eine Frau, ein Musical: ‚Tell Me on a Sunday‘“, <http://steiermark.orf.at/tv/stories/2767475> (29.4.2019).

<sup>131</sup> Vgl. das Programm zu *Dear Evan Hansen* (Broadway, ab 2016), etwa S. [12]f.

<sup>132</sup> Programm zu *[titel der show]* (Hamburg, 2018), S. [5].

<sup>133</sup> An dieser Stelle sei anzumerken, dass Lloyd Webber die Handlung als wichtigste Komponente einschätzt: „According to Lloyd Webber, if you have a great story you can get by with an OK score, but it doesn't work vice versa. Of course, the composer has always aspired to greatness, but as he theorized about musical theatre on the whole he argues there is no substitute for a strong story. That's why he's always found joy in the collaboration of building the story through his music, rather than fitting songs into plotoles.“ (Ruthie Fierberg, „5 Things You Might not Have Known about Andrew Lloyd Webber“, in: *Playbill*, 6.3.2018, <http://www.playbill.com/article/5-things-you-might-not-have-known-about-andrew-lloyd-webber> [29.4.2019]). Ähnliches beschreibt Wildhorn: „In all meinen Werken kommt die Musik zuerst, und jedes Werk geht von einer Idee aus, die ich unbedingt realisieren will. So auch bei *Artus*. Zuerst verschaffe ich mir mittels Bücher oder Filmen eine erste Vorstellung, um dann, wenn ich von der Idee immer noch begeistert bin, ein Team zusammenzustellen, mit dem ich das Projekt realisieren möchte.“ (Programm zu *Artus* [St. Gallen, 2014–2016], S. 17.)

<sup>134</sup> Mordden, *History of American Musical Theatre*, S. 260.

<sup>135</sup> Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, S. 91.

<sup>136</sup> Vgl. Siedhoff (Red.), *Internationaler Musical Workshop*, S. 17–20.

<sup>137</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 7.

<sup>138</sup> Fischer, *Deutsche Musicals*, S. 8.

Familiendramen.<sup>139</sup> Diesbezüglich haben sowohl Fischer (1996) als auch Bartosch (1997) und Siedhoff (2007) zahlreiche „Themen- und Motivgruppen“<sup>140</sup> aufgestellt.<sup>141</sup> Im Zuge dessen unterscheiden sich auch die Musicalvorlagen: Adaptiert werden beispielsweise Romane,<sup>142</sup> Gedichte, Filme, Comics, Zeichentrickserien, Theaterstücke<sup>143</sup> und Opern; gleichfalls kommentieren Musicals ohne künstlerische Vorlage historische, politische und gesellschaftliche Begebenheiten.<sup>144</sup> So handelt Lloyd Webbers *The Beautiful Game* vom Nordirlandkonflikt im 20. Jahrhundert, Schönbergs *Miss Saigon* basiert auf Puccinis Oper *Madama Butterfly*, Wildhorns *Death Note* bildet die Adaption eines phantastischen Mangas / Tessoris *Fun Home* die eines Graphic Novels, Schwartz' *Godspell* vereint biblische Parabeln, Levays *Marie Antoinette* ist biographisch angelegt, Sheiks *Spring Awakening* stellt als Romanadaption die Schicksale von jungen Erwachsenen im Deutschland des 19. Jahrhunderts in den Fokus, Lingaus *Der Schuh des Manitu* persifliert als Filmadaption die Geschichten Karl Mays, O'Briens *The Rocky Horror Show* basiert auf dem Genre des Science Fiction-B-Movies, enthält Anleihen bei Mary Shelleys *Frankenstein* und behandelt Geschlechterrollen, und Paseks und Pauls *Dear Evan Hansen* dreht sich als zeitgenössischer Kommentar um psychische Erkrankungen und den Stellenwert von sozialen Medien.<sup>145</sup>

<sup>139</sup> Bereits das Disney-Repertoire ist thematisch breit gefächert: „Nach den sensationellen Erfolgen von *Der König der Löwen*, *Aladdin* und *Die Schöne und das Biest* widmete man sich anspruchsvolleren Themen, darunter historische Figuren wie *Mulan*, wahre Geschichten wie die von *Pocahontas* und Legenden wie die von *Herkules*.“ (Programm zu *Der Glöckner von Notre Dame* [Berlin, 2017/2018], S. [7].) Zu berücksichtigen ist außerdem, dass in manchen Fällen autobiographische Aspekte von Künstlern bei der Entwicklung eine Rolle spielen. So schreibt etwa Lloyd Webber in seiner Autobiographie: „I owe *Cats* not only to Mummy's bedtime reading of T. S. Eliot's *Old Possum's Book of Practical Cats*, but also to Perseus [eine Katze seiner Familie].“ Andrew Lloyd Webber, *Unmasked. A Memoir*, London 2018, S. 8f.) Und Pasek erklärt zur Entstehung von *Dear Evan Hansen*: „The Show is loosely based on an event I experienced in high school [...]“ (Programm zu *Dear Evan Hansen* [Broadway, ab 2016], S. 2.)

<sup>140</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 673.

<sup>141</sup> Vgl. Fischer, *Deutsche Musicals*, S. 57–96; Bartosch, *Das ist Musical!*, S. 379–451; Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 673–676. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass Fischer und Bartosch den Facettenreichtum des Musicals nicht nur anhand von Themen verdeutlichen, sondern auch durch verschiedene Produktionsarten, das Treffen des Zeitgeistes, den Einfluss des „Black-Musical“, prominente Besetzungen oder die Verwendung der plattdeutschen Sprache. (Vgl. hierzu Fischer, *Deutsche Musicals*, S. 89–93; Bartosch, *Das ist Musical!*, S. 399–418 und 435–439.)

<sup>142</sup> Man vergleiche etwa die Musicaladaptionen zu Victor Hugos gesellschaftskritischen Romanen.

(Vgl. das Programm zu *Der Glöckner von Notre Dame* [Berlin, 2017/2018], S. [17].)

<sup>143</sup> Fischer gibt an, genuin deutschsprachige Musicals bis in die 1990er Jahre spielten oftmals in Amerika und zeichneten sich vor allem durch die „Adaptionen längst bekannter Literatur [...] mit der Bevorzugung fremdsprachiger Stücke“ aus. Diese seien jedoch keine „hiesigen Vorlagen“ bzw. gehörten nicht zu den „geheiligten Klassikern“. Er begründet diesen Fakt mit den Schwierigkeiten der Autoren, Stoffe zeitgemäß und für ein breites Publikum aufzuarbeiten. (Vgl. Fischer, *Deutsche Musicals*, S. 7 und 57.)

<sup>144</sup> Vgl. etwa *Hinterm Horizont* als Kommentar zum Ende der Deutsch Demokratischen Republik: Programm zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [8]f., [12]f. und [16]f. Ein gesellschaftskritischer Kommentar muss jedoch nicht immer vorhanden sein – beispielsweise erklärt Sondheim zu *Into the Woods*: „Bei kurzem Nachdenken ist kein sonnenklar, dass die Riesin für alles Mögliche stehen kann, aber sicher nicht für AIDS. Die Riesin ist kein Naturereignis, sondern eine Macht, die zu ihrem Rachefeldzug durch Gier, Verdrehung der Wahrheit gut die Atombombe, die globale Erwärmung oder die aktuelle Wirtschaftskrise symbolisieren. Für James [Lapine] und mich ist es eine Riesin. Punkt.“ (Programm zu *Into the Woods* [Linz, 2015/2016], S. 12.)

<sup>145</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *The Beautiful Game* (London, 2000); das kleine Programm zu *Miss Saigon* (Internationale Tour, 2017/2018), S. [9]; Frank Wildhorn, CD *Death Note. The Musical. Kenji Urai Version*,

Eine thematische Vielfalt charakterisiert in vielen Fällen bereits das Schaffen eines bestimmten Künstlers: So heißt es zum breiten Spektrum von Musicals des Regisseurs Harold Prince im Programmheft zur Urfassung von *Whistle Down the Wind* in den Jahren 1996/97:

„By now it’s a truism: Expect the unexpected from Harold Prince. From *echt* Mittel-Europäer swoons of *She Loves Me* to the bracing vodka stingers downed by the brittle urban neurotics in *Company*, from the panoramic exploration of cultural hegemony in *Pacific Overtures* to an epic opera about a seething serial killer in *Sweeney Todd*, the musicals Prince has directed have rewritten the rules on a grand scale.“<sup>146</sup>

Auch existieren mehrere Bühnenwerke unterschiedlicher Komponisten zu einer bestimmten Thematik, wie die Versionen von *Bonny & Clyde* einerseits von Paul Graham Brown und andererseits von Wildhorn zeigen.<sup>147</sup> Dass trotz des beschriebenen thematischen Facettenreichtums immer wieder neue Sujets Eingang ins Musical finden, verdeutlicht eine Aussage von Kunze in Bezug auf die Schweizer Eigenproduktion *Matterhorn*:

„Ich habe immer versucht, diesen Stoff zu realisieren, nur ist es etwas gewagt überhaupt zu sagen: Ich mache ein Musical, das heißt *Matterhorn*. Ein Musical über einen Berg ist etwas, was so aus dem Rahmen fällt, dass es sich niemand vorstellen kann.“<sup>148</sup>

Nur eine geringe Anzahl an Musicals besitzt eine völlig frei erfundene Handlung; und seit den 1990er Jahren spielt, insbesondere bei amerikanischen Stücken, die Adaption von Filmen – zumeist ohne gesungene Passagen – eine entscheidende Rolle.<sup>149</sup> Hurwitz (2014) erklärt:

„American musicals have historically been adapted from existing sources. In earlier periods those sources tended to be novels or plays. In the post-literate age of the twenty-first century, where more information is transmitted by visual images than by written narrative, it only made sense that the primary source of material would be visual.“<sup>150</sup>

Daher heißt es auch in der parodistischen Nummer „An Original Musical“ aus Bowen und Bells [*title of show*] (2006), in welcher der Protagonist Jeff von seinem „blank paper“ einen „crash course“ darüber erhält, wie ein erfolgreiches Broadway-Musical zu schreiben sei:

---

Universal Music 2015; Programm zu *Fun Home* (Musik: Jeanine Tesori; Lyrics/Buch: Lisa Kron), Young Vic (London), 18.6.–1.9.2018, S. 7; Stephen Schwartz, Doppel-CD *Godspell. 40th Anniversary Celebration. Original Cast Recording* (Off-Broadway, 1971) *plus Motion Picture Soundtrack. Newly Remastered* (1973), Masterworks Broadway 2011; Sylvester Levay, CD *Marie Antoinette. Das Musical* (Bremen), Sony Music 2009; Sheik, CD *Spring Awakening* (Broadway, 2009); Lingau, CD *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009); O’Brien, LP *The Rocky Horror Show* (London, 1973); Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [30]f.; Benj Pasek und Justin Paul, CD *Dear Evan Hansen. Original Broadway Cast Recording*, Atlantic Records 2017.

<sup>146</sup> Programm zu *Whistle Down the Wind* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Jim Steinman; Buch: Lloyd Webber, Patricia Knop, Gale Edwards), The National Theatre, 1996/97, S. 26.

<sup>147</sup> Vgl. etwa das Programm zu *Bonnie & Clyde* (Musik/Lyrics/Buch: Paul Graham Brown), Theater Heilbronn, Spielzeit 2001/2002; Frank Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde. Original Broadway Cast Recording*, Broadway Records 2012.

<sup>148</sup> Programm zu *Matterhorn* (Musik: Albert Hammond; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Theater St. Gallen, 2018/2019, Ausgabe von November 2018, S. 17.

<sup>149</sup> Vgl. Du Prez und Idle, CD *Spamalot* (Broadway, 2005); Tesori, CD *Shrek* (Broadway, 2010); Stewart und Ballard, CD *Ghost* (London, 2012); Stephen Flaherty, CD *Rocky. Das Musical. Originalversion des Hamburger Musicals*, Stage Entertainment Studios 2012; Tim Minchin, CD *Matilda. Original Broadway Cast Recording*, Broadway Records 2013; Lauper, CD *Kinky Boots* (Broadway, 2013); Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015); Tim Minchin, CD *Groundhog Day. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Sony Music Entertainment und Masterworks Broadway 2017; David Yazbek, CD *The Band’s Visit. Original Broadway Cast Recording*, Sh-K-Boom Records 2018.

<sup>150</sup> Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre*, S. 236.

„BLANK PAPER: You see a lot of times musicals are based on books, like *The Scarlet Pimpernel* or *Lestat*. And other times, they're based on plays like *Picnic*, which became *Hot September*, but more recently, musicals have been based on movies, like *My Favorite Year*, *Footloose*, *Dirty Rotten Scoundrels*, *Big*, *Saturday Night Fever*, *The Wedding Singer*, *The Full Monty*, *The Producers*, *Thoroughly Modern Millie*, *Hairspray*, *Beauty and the Beast*, *Billy Elliot*, *Spamalot* ...  
JEFF: Wow, so movies make good musicals?  
BLANK PAPER: Well, they make musicals.“<sup>151</sup>

Trotz dieses breiten Spektrums an Thematiken lassen sich im Musicalrepertoire inhaltliche und erzähltechnische Tendenzen feststellen, die in den folgenden Kapiteln näher ausgeführt werden.

### 3.3.2 Symbolgehalte von Stoffen, Charakteren und Nummern

In der Theaterpraxis und wissenschaftlichen Forschung findet in Bezug auf den allgemeinen Musicalplot oftmals eine zeitgenössische Komponente Erwähnung. So konstatiert Kritiker Hellmut Kotschenreuter im Programm zur Berliner *My Fair Lady*-Produktion der 1960er Jahre:

„Im Gegensatz zur Operette scheut das Musical sich nicht, aktuelle Probleme aufzugreifen. Man kann mit guten Gründen die Meinung vertreten, daß die Operette im Musical mitunter die gesellschaftskritische Aggressivität, die sie noch bei Offenbach hatte, zurückgewinnt.“<sup>152</sup>

Und Baumann erklärt 1979:

„Spätestens seit ‚West Side Story‘ ist es legitim, Themen, die mit unserer Wirklichkeit zu tun haben, in einem Musical zu behandeln. Ich erinnere an Stücke wie ‚Hair‘, ‚Godspell‘, ‚Sweet Charity‘, ‚Company‘, ‚Cabaret‘, ‚Pippin‘, ‚Chicago‘, wobei nur einige genannt sind. Neuerlich geht man sogar hochpolitische Themen an, wie das Erfolgsstück ‚Evita‘, das die fragwürdige Karriere der Evita Peron [sic!] behandelt, unter Beweis stellt [...]“<sup>153</sup>

Auch Burkhardt beschreibt 1985, das Musical sei durch „gesellschaftlich-relevante Konflikte in dramatischer Handlung“<sup>154</sup> geprägt. Diesen Aussagen ist durchaus zuzustimmen: So finden aktuelle Thematiken regelmäßig Eingang ins Musical: Als aktuelles Beispiel sei die Broadway-Produktion von Matthew Sklars *The Prom* (2018) genannt, das inhaltlich in der Gegenwart angesiedelt ist und die romantische Beziehung zwischen den jungen Frauen Emma Nolan und Alyssa Greene in den Fokus stellt.<sup>155</sup>

Bedeutender ist jedoch, dass sich das Zeitgenössische als Metaebene von jeglichen Formen der Handlung findet. Schmidt-Joos formuliert etwa 1965: „Selbst bei historischen oder exotischen Sujets [...] bleiben dem Zuschauer jede Entscheidung, jede Tat auf der Bühne verständlich, weil sie seiner eigenen Reaktionsweise entsprechen.“<sup>156</sup> Auch Renner (1969) gibt an, der Plot eines Musicals sei ein „in seiner Tendenz aktueller Text, der in realistischer Sprache Alltags- und Zeitprobleme“<sup>157</sup> thematisiere, und Kamaryt (1979) grenzt das Musical entsprechend von

---

<sup>151</sup> Bowen, CD [title of show] (Off-Broadway, 2006), Track 3 „An Original Musical“, 00:57–01:25 und Booklet, S. [8].

<sup>152</sup> Programm zu *My Fair Lady* (Hamburg, 1962/63), Blatt Nr. 2.

<sup>153</sup> Baumann, „Zur Situation des Musicals in Deutschland“, S. 245

<sup>154</sup> Burkhardt, „Stückvorlage und Produktionsweise im heiteren Musiktheater“, S. 460.

<sup>155</sup> Vgl. Matthew Sklars, CD *The Prom. Original Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2019.

<sup>156</sup> Schmidt-Joos, *Das Musical*, S. 13.

<sup>157</sup> Renner, *Oper – Operette – Musical*, S. 575.

der Operette ab: „Und inhaltlich? [...] Seine Probleme sollten die der Menschen von heute sein. Dieser inhaltliche Unterschied zur Operette verlangt vom Musical eine eigenständige Stilform [...].“<sup>158</sup> Bartosch (1981) bezeichnet das Musical als „Spiegelbild des Lebens“;<sup>159</sup> Schubert gibt 1997 an: „Trotz seiner eskapistischen Tendenzen spiegelt das Musical mit seiner ungewöhnlich großen Vielfalt von Themen und Vorlagen – vom Märchen bis zur Satire, vom Comic bis zur Bibel – stets auch, direkt oder indirekt, seine Gegenwart.“<sup>160</sup> Wiederum im Gegensatz zur Operette beschreibt Jubin (2005) das Musical als realitätsnah.<sup>161</sup>

So besitzt etwa die alte „Glamour-Katze“ Grizabella aus *Cats*, die in den „Heavyside Layer“ aufsteigt, kein explizites Identifikationspotential, genauso wenig wie der Sklave Jean Valjean aus *Les Misérables*, der sich während der französischen Revolution mit Polizeiinspektor Javert konfrontiert sieht. Stattdessen spielt der Symbolgehalt des jeweiligen Plots eine entscheidende Rolle, der sich in einzelnen Charakteren, Nummern oder dem gesamten Musical widerspiegelt. Wollman betont daher die allgemeine Authentizität des Musicals,<sup>162</sup> durch die sich beispielsweise – laut dem Programm zur Wiener Erstfassung – die Charaktere in Steinmans *Tanz der Vampire* auszeichnen: „[...] und die Vampire sollten das Stereotyp verlassen und Sorgen haben, wie du und ich, ein jüdischer Vampir, ein homosexueller etc.“<sup>163</sup>

Auch Musikkomponisten äußern sich über die Absicht, Nummern zu komponieren, die von der Plotsituation abstrahiert werden können und so Identifikationspotential bieten: Joe Iconis erklärt etwa bei der Verleihung der Tony Awards im Jahr 2019 die Entwicklung eines Songs aus seinem Broadway-Musical *Be More Chill*:

„I was trying to write a song [„Michael in the Bathroom“<sup>164</sup>] that I think people will relate to. So, you’re gonna think, can’t relate to the circumstance, you know. I know that not everyone has been dressed as like a ‚tub monster‘ at a high school party and then locked himself in a bathroom. I do feel like, you know, people can relate to anxiety and feeling anxious in social situations and I feel like, oh, I was thinking suspicion that more than just me have ever hid in a bathroom.“<sup>165</sup>

Als solche Darstellungen von abstrakten Themen bzw. Emotionen dienen bereits feinste innermusikalische Strukturen: In der Schweizer Urfassung von Wildhorns *Artus Excalibur* (2014) singt König Artus (Patrick Stanke) beispielsweise im zweiten Akt die Nummer

---

<sup>158</sup> Kamaryt, „Gesangspraktische Aspekte des Musicals“, S. 468.

<sup>159</sup> Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, S. 91.

<sup>160</sup> Schubert, Art. „Musical“, in: *MGG*<sup>2</sup>, S. 689

<sup>161</sup> Vgl. Jubin, *Entertainment in der Kritik*, Bd. 1, S. 129f.

<sup>162</sup> Vgl. Wollman, *A History of the Rock Musical from „Hair“ to „Hedwig“*, S. 24ff. Dass Authentizität im Musical eine große Rolle spielt, zeigen viele Stücke, die auf wahren Begebenheiten beruhen. Beispielsweise handelt *Titanic* von den Personen, die sich 1912 auf jenem Schiff befanden, wie Komponist Maury Yeston beschreibt. Vgl. das Programm zu *Titanic* (Musik/Lyrics: Maury Yeston; Buch: Peter Stone), UK-Irland-Deutschland-Tour, Mai bis August 2018, hrsg. von der BB Promotion GmbH, Ausgabe aus der Hamburger Staatsoper von August 2018, S. [7].

<sup>163</sup> Programm zu *Tanz der Vampire* (Wien, 1997–2000), S. [16].

<sup>164</sup> Vgl. Joe Iconis, CD *Be More Chill. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2019, Track 18 „Michael in the Bathroom“.

<sup>165</sup> Broadway.com & Theatre Direct International (Hrsg.), Video „At the Tonys ‚Be More Chill‘ VR Experience“, <https://www.broadway.com/vr/> (28.6.2019), 01:46–02:39.

„Was macht einen König aus?“,<sup>166</sup> bevor er seine Ritter zur letzten Schlacht gegen Loth von Orkney versammelt. Zur Identifizierung dient hier der Wandel von Zweifel und Ungewissheit zur mutigen Entschlossenheit: Dieser wird musikalisch innerhalb einer ABCB'-Form<sup>167</sup> durch den Gesangsabschnitt „Wie geh' ich weiter, wenn ...“ (B/B') dargestellt, der bei seiner Wiederholung in feinen Nuancen modifiziert wird (vgl. Notenbeispiel 8). Zunächst ist eine Verlängerung um vier Takte und eine Transposition um einen Halbtonschritt nach oben zu benennen. Weiterhin besitzt die Wiederholung zwei melodisch differierende Passagen durch einen Oktavsprung in den T. 7f. (statt einer kleinen Septime) und einen Quintsprung in den T. 16f. (statt einer Prime). Diese leichten Änderungen innerhalb einer vierteiligen Struktur erwirken bereits eine Spannungssteigerung, die dem Zuschauer den Gefühlswandel des Protagonisten übermittelt.

---

<sup>166</sup> Vgl. Frank Wildhorn, CD *Artus Excalibur* (St. Gallen), HitSquad Records 2014, Track 13 „Was macht einen König aus?“

<sup>167</sup> Die Formteile lassen sich wie folgt bestimmen: Ebd., A: 00:00–01:16, B: 01:17–01:48, C: 01:49–02:18, B': 02:19–03:11.

ARTUS:

Gesang

5  
9  
13

Wie geh' ich wei - ter, wenn der Weg hier schein-bar en-det? Und wie be -  
sieg' ich all die Zwei - fel, die mich quäl'n? Stell' ich mich  
wei - ter - hin der Fin - ster - nis ent - ge - gen? Und wenn ich  
nicht mehr kann? Nehm' ich mein Schick - sal trotz - dem an?

Wiederholung:

ARTUS:

Ges.

5  
9  
13  
15

Wie geh' ich wei - ter, wenn der Weg hier schein-bar en-det? Und wie be -  
sieg' ich all die Zwei - fel, die mich quäl'n? Ich mach' mich  
ein - fach auf, der Fins - ter - nis ent - ge - gen. Ich nehm' mein  
Schick - sal an. Ja, das macht  
ei - nen Kö - nig aus!

□ = Änderungen der Gesangslinie

Notenbeispiel 8: Musikalische Darstellung des Wandels von Ungewissheit zu Entschlossenheit in der Nummer „Was macht einen König aus?“ aus dem zweiten Akt von Frank Wildhorns *Artus Excalibur* (St. Gallen, 2014)<sup>168</sup>

<sup>168</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Frank Wildhorn, CD *Artus Excalibur* (St. Gallen), HitSquad Records 2014, Track 13 „Was macht einen König aus?“, 01:17–01:49 und 02:19–03:06.

Solche spezifischen Nummern können auch symbolisch für negative Emotionen eingesetzt werden. Zum Beispiel wünscht sich Quasimodo in den Berliner Fassungen von *Der Glöckner von Notre Dame* ab 1999 und 2017, während er von Dompropst Claude Frolo im Turm der Notre Dame versteckt wird, aus der Kathedrale heraus und unter die Bewohner von Paris zu treten. Die Nummer „Draußen“ kann dabei stellvertretend für ein Streben nach einem scheinbar aussichtslosen Ereignis angesehen werden.<sup>169</sup>

Oftmals sind die Texte der Nummern entsprechend unspezifisch, sodass ein erhöhtes Identifikationspotential – abgekoppelt vom Bühnen- oder Filmmusical – entsteht: Beispielsweise beschreibt die Protagonistin Jasmine in der Verfilmung von *Aladdin* (2019) in der von Menken neukomponierten Nummer „Speechless“ weder die Uneinigkeit zu ihrem Vater, dem Sultan von Agrabah, noch die angespannte Situation durch den nach Herrschaft strebenden Jafar, sondern die allgemeine Entschlossenheit, Widerstand zu leisten und für ihre Ideale einzustehen. Die These einer bewusst abstrakten Gestaltung des Textes wird dadurch bestätigt, dass die Nummer im Film zweimal in kurzen Auszügen auftaucht, auf dem entsprechenden Soundtrack jedoch als vollständige Radioversion enthalten ist.<sup>170</sup>

Hinsichtlich einer allgemeinen Thematik, die von einem gesamten Musical repräsentiert wird, ist exemplarisch David Yazbeks *The Band's Visit* zu nennen. Auf der Broadway Cast Recording von 2018 beklagen die Einwohner der (fiktiven) ägyptischen Wüstenstadt Beit Hatikva die Monotonie und Ereignislosigkeit in ihrem Umfeld.<sup>171</sup> Der unbeabsichtigte Aufenthalt des alexandrinischen Polizeiorchesters unterbricht diese Gemütslage nur temporär. *The Band's Visit* steht somit bildhaft für die Sinnsuche des Daseins bzw. das permanente Warten auf ein erhofftes, alles veränderndes Geschehen. Positivere Züge trägt das genuin schwedische *Så som i himmelen* von Fredrik Kempe. In diesem Bühnenwerk desselben Jahres kehrt der Stardirigent Daniel Daréus nach einem Herzanfall in sein Heimatdorf Ljusåker zurück und unterrichtet dort den ansässigen Chor. Die Bewohner von Ljusåker – etwa Gabriella, die häusliche Gewalt erfahren hat, oder der geistig behinderte Tore – finden im nun erfolgreichen Chor zu einer neuen Gemeinschaft; das Musical vermittelt somit das Sujet des sozialen Zusammenhalts.<sup>172</sup> In diesem Sinne schreibt etwa der Regisseur Michael Greif über die Broadway-Produktion von Kitts *Next to Normal*: „I love how one family's crises becomes every family's crisis and how

---

<sup>169</sup> Vgl. Alan Menken, CD *Der Glöckner von Notre Dame. Die Höhepunkte der Weltpremiere im Musical Theater Berlin*, Stella Music 1999, Track 3 „Draußen“; ders., CD *Der Glöckner von Notre Dame. Das Musical. Live-Aufnahme aus dem Stage Theater des Westens Berlin*, Disney Enterprises und Stage Entertainment 2017, Track 4 „Draußen“.

<sup>170</sup> Vgl. Menken CD *Aladdin* (Soundtrack, 2019), Track 4 „Speechless (Part 1)“, 9 „Speechless (Part 2)“ und 12 „Speechless (Full)“.

<sup>171</sup> Vgl. Yazbek, CD *The Band's Visit* (Broadway, 2018), Track 2 „Waiting“.

<sup>172</sup> Vgl. Fredrik Kempe, CD *Så som i Himmelen. Musikalen. Originalensemblen* (Stockholm), Playground Music Scandinavia AB 2018, zum Beispiel Track 5 „En Sång Till Livet“ o. 12 „Tonerna – Finale“.

all the dirty laundry is left out for everyone to see.“<sup>173</sup> Und Komponistin Bareilles erläutert im Programm der Londoner Produktion von *Waitress* im Jahr 2019 die Intention zu ihrem Musical wie folgt: „I felt that the story of *Waitress* was a story that needed to be heard – what happens when we feel we’re not allowed a shot in life anymore, when we have that dream put on a shelf.“<sup>174</sup> Und Textbuchautorin Jessie Nelson fügt hinzu: „What I love about this story is it takes these traditional things like motherhood and baking and says they can be as much about empowerment as anything else. Sure, you have a waitress making pies, but it’s really about feminism, not about ending up with the guy.“<sup>175</sup>

Auch spezifische Charaktere stehen symbolisch für einen übergeordneten Gegenstand. Zum Beispiel verdeutlichen den „*Romeo und Julia*-Stoff“ nicht nur Tony und Maria aus Leonard Bernsteins *West Side Story*, sondern auch Gino und Mariolino, zwei junge Bewohner des italienischen Dorfes Boscaccio kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges, aus Farinas *Don Camillo & Peppone*.<sup>176</sup> Die Suche nach Heimat und Familie symbolisiert etwa die Hollywood-Schauspielerin Emma Carter, die als Protagonistin der österreichischen Eigenproduktion *I am from Austria*, eine Compilation Show mit Musik von Reinhard Fendrich, im Wiener Hotel Edler ihr Glück findet.<sup>177</sup> Und in Lloyd Webbers *School of Rock* begleitet der Musicalzuschauer den Musiker Dewey Finn, der – entgegen bestimmter Widerstände, etwa der Meinung von Patty Di Marco – an seinen Träumen und Idealen festhält, und mit den Schülern der Horace Green eine erfolgreiche Band gründet.<sup>178</sup> Durch die Thematisierung von Drag Queens plädiert Lauper in ihrem Musical *Kinky Boots* für Selbstakzeptanz, wie sie im Programm zur Hamburger Fassung (2017/2018) erklärt:

„Manche glauben, dass die Botschaft ist, andere Leute zu akzeptieren für das, was sie sind. Tatsächlich geht es aber darum, dich selbst zu akzeptieren für das, was du bist. Das macht einen Unterschied! Denn erst wenn du dich selbst akzeptierst, akzeptierst du auch andere. Es ist doch so: Manchmal ist genau das, was uns an anderen Leuten nervt, das, was wir selbst an uns nicht mögen. Aber sobald du dich selbst annehmen kannst und dein Herz geerdet ist, wird es dir egal sein, was andere Leute mit ihrem Leben anstellen. Toleranz ist also eine Sache der eigenen Einstellung.“<sup>179</sup>

Im Londoner Programm (2015–2019) heißt es weiterhin:

„So drag is just a given in *Kinky Boots*, an ornament and a plot element but no more of a theme than Lola’s being black – a fact that is barely mentioned. There’s no plea for tolerance; when the queens belt out ‚We give good epiphany‘ in the song ‚The Land of Lola‘, they are basically announcing the complete rebranding of drag as a form of self-help. Not for themselves; they don’t need it. But ‚straight‘ people,

---

<sup>173</sup> Kitt, Doppel-CD *Next to Normal* (Broadway, 2009), Booklet, S. [4].

<sup>174</sup> Programm zu *Waitress* (London, 2019), S. [5].

<sup>175</sup> Ebd., S. [6].

<sup>176</sup> Vgl. Farina, Doppel-CD *Don Camillo & Peppone* (Wien, 2017), Disc 1, Track 22 „Du und ich auf einer Insel“ und Disc 2, Track 17 „Gold, Gold auf schwarzem Wasser“.

<sup>177</sup> Vgl. Reinhard Fendrich, Doppel-CD *I Am from Austria. Original Cast Album Live. Raimund Theater* (Wien), HitSquad Records 2017, Disc 1, Track 5 „Wo gehör ich hin“ und Disc 2, Track 5 „I Am from Austria“.

<sup>178</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015), zum Beispiel Track 1 „When I Climb to the Top of Mount Rock“ und 5 „Give up Your Dreams“.

<sup>179</sup> Großes Programm zu *Kinky Boots* (Hamburg, 2017/2018), S. [15].

of whatever sexuality, are being encouraged to think more freely about the options they have and the way the path to happiness, now especially, is their own to make.“<sup>180</sup>

Diese Vermittlung von allgemeinen Themen durch einen spezifischen Stoff verdeutlichen einzelne Aussagen in bisheriger Forschungsliteratur. Jansen (1996) beschreibt etwa die Charakterkonzeption von *My Fair Lady* mit einer „Offenheit zur Identifikation“<sup>181</sup> und erläutert:

„Wie bei Shaw sind Higgins und Eliza auch im Musical nicht so weit individualisiert, daß ihre Gedanken und Gefühle fremd und womöglich schwer zugänglich werden; in den Figuren erhalten die männlichen und weiblichen Zuschauer vielmehr Identifikationsangebote; sie sind gleichsam so weit unspezifisch, daß die Übertragung des geschilderten interpersonellen ‚Spiels‘ auf die jeweils individuellen Erfahrungen und Erlebnisse des Zuschauers mühelos gelingt. Higgins hat eben nur eine besondere Schrulle; näher erläutern muß man sie nicht, denn – so besagt bereits das Klischee – Professoren sind verschroben.“<sup>182</sup>

Laut Geraths (2002) entspringe *Les Misérables* einem „undifferenzierten Bejammern der Ungerechtigkeit“ und biete „keinerlei Anwendungsfeld in bezug [sic!] auf die Gegenwartssituation“ sowie „straff definierte Handlungsappelle für den Alltag“.<sup>183</sup> Wiederum zu Lin-Manuel Mirandas *In the Heights* kommentiert Hurwitz 2014: „The characters’ struggles to find their dreams while continuing to maintain the community was as universal as *Fiddler on the Roof*.“<sup>184</sup>

Vor allem Beschäftigte in der Musicalpraxis und künstlerisch Beteiligte aus dem deutschsprachigen Raum bestätigen seit den 1980er Jahren das zuvor beschriebene Phänomen. So betont Dieter Walter (1985) den Erfolgsfaktor symbolhafter Musicals im VEB Lied der Zeit Musikverlag der DDR:

„Denn die langjährigen Erfahrungen unseres Verlages beim Vertrieb von Bühnenwerken des heiteren Musiktheaters unterstreichen: Nicht der Gegenstand, der Stoff, die in der Geschichte oder der dem Heute angesiedelte Thematik entscheiden letztlich über den Erfolg eines neuen Musicals, sondern die übergreifende Gesellschaftsbezogenheit und vor allem Originalität der Behandlung in Libretto und Partitur, bei der inszenatorischen Umsetzung auf der Bühne.“<sup>185</sup>

Auf dem zweiten Deutschen Musical-Kongress im Jahr 2000 beschreibt Georg Mittendrein, ehemaliger Intendant des Stadttheaters Altenburg, eine Inszenierung von Jerry Hermans *La Cage aux Folles* in den 1990er Jahren wie folgt:

„Ich habe mich als gelernter Schauspielregisseur auf die Geschichte konzentriert, eigentlich die realistische, wunderschöne und poetische Liebesgeschichte eines alternden Paares. Dass es hier Männer sind, ist sozusagen ein theatralischer Zufall, dass es im Glamour eines Nachtclubs spielt, ist eine dramaturgische Geschicklichkeit.“<sup>186</sup>

---

<sup>180</sup> Großes Programm zu *Kinky Boots* (London, 2015–2019), S. [5].

<sup>181</sup> Wolfgang Jansen, *My Fair Lady. Die deutsche Erstaufführung 1961 im Berliner „Theater des Westens“* (Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, 1), Berlin <sup>3</sup>1996, S. 49.

<sup>182</sup> Ebd., S. 47.

<sup>183</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 252f.

<sup>184</sup> Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre*, S. 241.

<sup>185</sup> Walter, „Musicalentwicklung und -aufführung in der DDR“, S. 465.

<sup>186</sup> Gauert (Hrsg.), *Perspektiven des Musicals*, S. 59.

Im Programm zur österreichischen Urproduktion von *Rebecca* der Jahre 2006 bis 2008 formuliert Kathrin Zechner, damalige Intendantin der Vereinigten Bühnen Wien:

„*Rebecca* – das ist nicht nur die Geschichte vom Kampf einer Frau gegen die Schatten der Vergangenheit; [...] *Rebecca* ist für mich vor allem die Geschichte der Entwicklung einer jungen Frau, die vom unbedarften Waisenmädchen zur starken selbstbewussten Frau heranreift, die ihre Liebe lebt und so sich selbst und ihren Mann befreit. Obwohl die Bühne eine bestimmte Zeit, die Dreißiger Jahre und ihre Gesellschaftsstrukturen, lebendig werden lässt, bleiben die Charaktere zeitlos und universell.“<sup>187</sup>

Textautor Kunze erklärt im Programm zum Wiener *Mozart*-Revival 2015/2016 die wiederkehrende allgemeine Thematik in seinen spezifischen Musicalgeschichten:

„[...] ich habe irgendwann gemerkt, dass alle meine Geschichten im Grunde auf ein Thema zurückzuführen sind und das ist für mich das, was ich ‚Erwachsenwerden‘ nenne. Man könnte es auch ‚unabhängig werden‘ oder ‚sich selbst finden‘ nennen. Das ist das eigentliche Thema von allen meinen Stücken. [...] Dass es sich oft um historische Stoffe handelt, liegt daran, dass ich eben sehr an Geschichte interessiert bin, auch Geschichte studiert habe.“<sup>188</sup>

Auch Peter Heilker, Operndirektor des Theaters St. Gallen, begründet in diesem Sinne, warum eine spezifisch schweizerische Thematik – hier in Bezug auf das Stück *Matterhorn* – auch internationalen Erfolg haben könne: „Denn es geht ja um ein universelles Thema: den Aufstieg und den Preis, den man dafür zahlen muss.“<sup>189</sup> Ebenso erklärt Regisseur Shekhar Kapur zum Plot und Bühnenbild ebenjenes Musicals:

„It’s a very important story, because it’s about what we’re doing to our planet and [I] keep saying Edward Whymper [...] is a metaphor for what is going on in our world right now and if it was a hero’s story and the hero won, the nature would have lost. [...] [zum Bühnenbild:] It’s not telling the audience. So it’s making the audience sense what lies behind the plot and the story and related to their own experience.“<sup>190</sup>

### 3.3.3 Kompensation des Negativen und das „Prinzip Hoffnung“

Geraths beschreibt in der Einleitung zum Handbuch *Musical – Das unterhaltende Genre* (2002),<sup>191</sup> das „Neue Musical“ ab *Show Boat*, jedoch erst explizit seit *West Side Story*, eine die „Register des traditionell Tragischen und des Komischen“<sup>192</sup> in einem kompensatorischen Verhältnis, sodass die „Register des Versöhnlichen und der Harmonie obsiegen“.<sup>193</sup>

<sup>187</sup> Programm zu *Rebecca* (Wien, 2006–2008), linke Innenseite vor S. [1].

<sup>188</sup> Programm zu *Mozart!* (Wien, 2015/2016), S. [13].

<sup>189</sup> Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), Pressekonferenz zu *Matterhorn*, 11:34–11:40.

<sup>190</sup> Ebd., 18:48–19:13 und 28:53–29:05.

<sup>191</sup> Vgl. Geraths, „Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus“, in: derS. und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 9–29.

<sup>192</sup> Ebd., S. 10.

<sup>193</sup> Ebd., S. 29. Auch Schmidt-Joos (1965) gibt an: „*Show Boat*‘ ist im modernen Sinn das erste wirkliche Musical. Buch, Text, Musik und Handlung bilden eine Einheit, die psychologische Motivierung ist glaubhaft, die Charaktere überzeugend.“ (Schmidt-Joos, *Das Musical*, S. 159.) Gatzke benennt einen „Wendepunkt im musikalischen Theater Amerikas“. (Gatzke, *Das amerikanische Musical*, S. 105.) In gleichem Sinne bestimmt Jackson (1979) *Show Boat* als „Beginn einer Metamorphose“ von „sheer entertainment“ zu „a sense of artistry and a conscience“. (Jackson, *From „Showboat“ to „Evita“*, S. 11.) Stewart jedoch bezeichnet *Oklahoma!* als „first modern musical“. (Stewart, *Broadway-Musicals. 1943–2004*, S. 1.) Dies verneint wiederum Schmidt-Joos: „Es [*Oklahoma!*] wird von vielen Chronisten als das erste ‚moderne‘ Musical bezeichnet. Tatsächlich erreichen die Autoren eine stärkere Integration von Dialog, Song-Text, Musik und Choreographie [...]. Jedoch entfernen sich Musik und Libretto nicht weit genug vom Operetten-Schema, um die genannte Einstufung zu rechtfertigen.“ (Schmidt-Joos, *Das Musical*, S. 173.)

Durch diese Kompensation werde das Musical – „per definitionem‘ Unterhaltungs-Theater“<sup>194</sup> – seinem zentralen Gattungskriterium bzw. „therapeutischen Grundaufgaben“<sup>195</sup> gerecht, „nicht aufzustacheln, zur politischen Revolte aufzurufen, sondern sein Publikum aus der Wirrsal der Lebenswelt für eine begrenzte Erholungsphase herauszuführen und schädliche Erregungen abzubauen“.<sup>196</sup> Im „Bereich gezielt applizierter Illusionstherapie tröstlicher, beschwichtigender Kunst (dem ‚genus humile‘)“ werde das Musical seiner „spezifischen Funktion als Problemkompensation, sei es als Trost, sei es als Schleier der Maya oder als wunscherfüllender Tagtraum“ gerecht.<sup>197</sup> Kanders *The Kiss of the Spiderwoman*<sup>198</sup> und *Cabaret* befänden sich entsprechend an der „Grenzzone“<sup>199</sup> der Gattung Musical, da „das Lustprinzip trotz der besonders scharfen Kontrastkonturen des Realitätsprinzips [...] mit geringem Abstand überlegen“<sup>200</sup> sei bzw. die „Anstrengungen eines politischen Lehrtheaters nicht die Überhand“<sup>201</sup> gewannen. Argumentativ stützend sind diesbezüglich die Ausführungen in selbigem Handbuch zum Musical der 1940er bis 60er Jahre, nach welchen das Goldene Zeitalter durch eine „binäre Opposition“<sup>202</sup> von Charakteren geprägt sei, die sich „in eine Art Übereinstimmung auflösen“.<sup>203</sup>

Ähnlich verweist Bauch in seiner Monographie *Europäische Einflüsse im amerikanischen Musical* von 2013 auf das Mischverhältnis von Unterhaltung und Anspruch:

„Musical soll einerseits [...] kommerzielle Unterhaltung für Jedermann sein, d. h. für den an einfacher Unterhaltung interessierten Zuschauer, der nicht von anspruchsvollen sozialkritischen Themen gelangweilt werden will, und andererseits für den, der anspruchsvolles Musiktheater genießen möchte, was unter anderem ein Grund dafür ist, sich an europäischen, teilweise elitärer ausgerichteten Vorbildern zu orientieren.“<sup>204</sup>

Und einige Kapitel später fügt er an:

„Der an Unterhaltung interessierte Zuschauer darf nicht durch die Sozialkritik oder eine anspruchsvolle, gehobene Diktion gelangweilt werden. Der intellektuelle Zuschauer erwartet dagegen anspruchsvolle Unterhaltung mit sozialkritischen Themen. [...] Beide Anforderungen vermag das amerikanische Musical zu erfüllen.“<sup>205</sup>

Explizit zur Schweizer Inszenierung von *Der Kuss der Spinnenfrau* im Jahr 2000 konstatiert Jansen (2005):

„Natürlich wurde auch in der Schweiz die strittige Frage aufgeworfen, ob denn ‚diese Vermengung von schierer Unterhaltung und grauenvoller Realität überhaupt statthaft‘ sei, ob die Grenzen des unterhaltenden Musiktheaters nicht überschritten und ernste Vorkommnisse banalisiert würden. [...]

<sup>194</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 17.

<sup>195</sup> Ebd., S. 20.

<sup>196</sup> Ebd., S. 21.

<sup>197</sup> Ebd., S. 258.

<sup>198</sup> Vgl. ebd., S. 259f.

<sup>199</sup> Ebd., S. 24.

<sup>200</sup> Ebd.

<sup>201</sup> Ebd., S. 25.

<sup>202</sup> Ebd., S. 167.

<sup>203</sup> Ebd. Vgl. auch S. 175f.

<sup>204</sup> Bauch, *Europäische Einflüsse im amerikanischen Musical.*, S. 16.

<sup>205</sup> Ebd., S. 218.

Doch inhaltlich rückte das Thema gerade durch die Vermengung dem Zuschauer ungemütlich nahe, bewies das unterhaltende Musiktheater einmal mehr seine ästhetischen Möglichkeiten (wie jede gute Kunst), als ernster Kommentar zur Zeitgeschichte begriffen zu werden.<sup>206</sup>

Bartosch (1997) stimmt dieser Kompetenz des Musicals zu:

„Das Musical-Theater aber ist moralische Anstalt mit tragischen Begebenheiten. Und wir sollten uns bewußt sein, daß tragisches Geschehen durchaus auch ein gutes Ende, ja ein Happy-End haben kann.“<sup>207</sup>

Zur spezifischen gesellschaftskritischen Tendenz des Musicals gibt Hurwitz (2014) an:

„Preaching to the choir has become very popular; having a leading character learn something that the audience already knew – like racism or bullying is bad – reaffirms an audience and makes it feel good about itself.“<sup>208</sup>

Auch praktische Stimmen äußern sich zu dem von Geraths erläuterten kompensatorischen Verhältnis von Heiterkeit und Ernsthaftigkeit im Musical. Textautor Suchý verweist beispielsweise in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* von 1985 auf die Bedeutung des Humors:

„Alle zwanzig Sekunden möchte ich dem Zuschauer Anlaß zum Lächeln geben und einmal in jeder Minute ihn richtig lachen lassen. Bei einem zwei Stunden dauernden Stück bedeutet das, mindestens hundertzwanzig Pointen zu schreiben. Das ist keine einfache Aufgabe. [...] Es wird erst dann zur Kunst, wenn es auch unser Herz oder unser Denken berührt.“<sup>209</sup>

Auf dem ersten Deutschen Musickongress im Jahr 1994 diskutierten die Beteiligten über die im deutschsprachigen Raum vorherrschende Meinung, „Unterhaltung leiste dem Eskapismus Vorschub“, die „von der konkreten historischen Situation abgelöst und dem Genre [Musical] ganz allgemein angehängt“ werde.<sup>210</sup> Darunter fallen Fragen nach den „Kriterien für den Spielplan“ und die „Verantwortung für die Köpfe der Zuschauer“.<sup>211</sup> Monika Geppert, damalige Direktorin der Musikalischen Komödie Leipzig, war ein „populäres Kontrastprogramm“ zur Oper wichtig, jedoch auch, dass „man dem Publikum mit dem, was man bringt, etwas sagen“ könne.<sup>212</sup> Und Rudi Klausnitzer, zu der Zeit Generalintendant der Vereinigten Bühnen Wien, beschrieb:

„[...] Wir wollen unterhalten, wir wollen faszinieren, entführen, anregen, herausfordern, also durchaus auch Ja! zum Eskapismus. Wenn sich die Unterhaltung kombinieren läßt mit Anregung und Herausforderung, dann ist das die ideale Mischung. [...] Ich sage: Wir brauchen uns überhaupt nicht zu schämen, daß wir das [Eskapismus] wollen. Ganz im Gegenteil: Wenn uns das gelingt, ist das hervorragend. [...] Das ist keine Flucht, sondern das Hineinbegeben für einen bestimmten Zeitraum in eine bestimmte Welt. Das heißt ja nicht, daß ich mich mit den anderen Dingen nicht beschäftige. [...] Es geht ja nicht nur darum, die Probleme der Welt zu lösen, sondern auch die eigenen in den zwischenmenschlichen Beziehungen. [...] Was wir wollen ist, mit unterhaltendem Musiktheater anzuregen zu jeweils unterschiedlicher Auseinandersetzung mit der Welt.“<sup>213</sup>

---

<sup>206</sup> Jansen, „Musical in St. Gallen“, S. 112.

<sup>207</sup> Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, S. 91.

<sup>208</sup> Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre*, S. 245.

<sup>209</sup> Suchý, „Musical am Theater Semafor in Prag“, S. 467.

<sup>210</sup> Jansen (Hrsg.), *Der 1. Deutsche Musical-Kongreß*, S. 91.

<sup>211</sup> Ebd., S. 93.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Ebd. und S. 104f.

Ebenso gab Helmut Baumann als Intendant des Theaters des Westens an: „Er [der Musicalzuschauer] wird wie bei *Kuss der Spinnenfrau* mit einem Thema konfrontiert, das hart ist, aber auf eine Weise, die es erträglich macht. Ich glaube, das ist der eigentliche Punkt.“<sup>214</sup> Im Allgemeinen ist der oben geschilderten These von Geraths zuzustimmen: Die thematische Oberhand des Versöhnlichen stellt einen roten Faden innerhalb der Historie des Musicals dar. Man vergleiche etwa sämtliche Bühnenwerke von Rodgers und Hammerstein II der (ursprünglich) 1940er und 50er Jahre, die ein positives Ende trotz vorheriger Spannungen aufweisen: Beispielsweise stirbt in der Broadway-Produktion von *Oklahoma!* ab 1943 der Charakter Jud Fry bei einem Messerkampf, das Musical schließt jedoch mit der Hochzeit von Curly McLain und Laurey Williams;<sup>215</sup> *The King and I* (New York, 1964) endet in ähnlicher Weise mit dem Tod des Königs von Siam, aber der Hoffnung versprechenden neuen Regentschaft seines Sohnes Prinz Chulalongkorn.<sup>216</sup> Unzählige weitere Beispiele an Musicals, die bis zum heutigen Tag entwickelt wurden, können genannt werden: Zu verweisen ist etwa auf die erfolgreichsten Bühnenwerke von Schönberg der 1980er Jahre: In *Les Misérables* stirbt der Protagonist Jean Valjean, seine Tochter Cosette kann jedoch den überlebenden Marius Pontmercy ehelichen;<sup>217</sup> im Finale des zweiten Akts von *Miss Saigon* begeht Hauptfigur Kim Selbstmord, ihr Sohn kann dadurch aber in Amerika von Ehepaar Christopher und Ellen Scott versorgt werden.<sup>218</sup> In Bühnen-Produktionen von *Miss Saigon* in Schottland und der Schweiz im Jahr 2018 wurde dieser Effekt zusätzlich durch die Szenerie verstärkt, indem sich Kim hinter einem Vorhang erschoss und ihr Sohn abschließend in die Arme von Ellen lief.<sup>219</sup> Exemplarisch für das 21. Jahrhundert seien Bareilles' *Waitress* sowie Paul und Paseks *Dear Evan Hansen* genannt: In *Waitress* befreit sich Hauptcharakter Jenna Hunterson von ihrem gewalttätigen Ehemann Earl, erlebt eine scheiternde Beziehung mit Dr. Jim Pomatter, erfährt andererseits durch die Geburt ihrer Tochter und die Eröffnung ihres eigenen Diners neue Lebenskraft,<sup>220</sup> der Protagonist Evan Hansen wiederum leidet unter sozialer Phobie und suizidalen Gedanken, wodurch er sich in einem Lügenkonstrukt verliert, jedoch schließlich mit neuer Hoffnung zu sich selbst findet.<sup>221</sup>

---

<sup>214</sup> Jansen (Hrsg.), *Der 1. Deutsche Musical-Kongress*, S. 106.

<sup>215</sup> Vgl. Rodgers, CD *Oklahoma!* (Broadway, 1943), Track 18 „Pore Jud Is Daid“ und 19 „Finale“.

<sup>216</sup> Vgl. Rodgers, CD *The King and I* (New York, 1964), Track 15 „Something Wonderful“.

<sup>217</sup> Vgl. Claude-Michel Schönberg, Doppel-CD *Les Misérables. The Original 1985 London Cast Recording*, First Night Records und Exallshow Ltd. 1985, Disc 2, Track 14 „Finale“.

<sup>218</sup> Vgl. Schönberg, Doppel-CD *Miss Saigon* (London, 1990), Disc 2, Track 14 „Finale“.

<sup>219</sup> Ich besuchte *Miss Saigon* (Musik: Claude-Michael Schönberg; Lyrics: Alain Boublil, Richard Maltby, Jr.; Buch: Schönberg, Boublil) im Festival Theatre Edinburgh am 3.2.2018 ab 19:30 Uhr und im Züricher Theater 11 am 29.11.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>220</sup> Vgl. Bareilles, CD *Waitress* (Broadway, 2016), Track 21 „Everything Changes“ und 22 „Opening Up (Finale)“.

<sup>221</sup> Vgl. Pasek und Paul, CD *Dear Evan Hansen* (Broadway, 2017), Track 14 „Finale“.

Besondere Bedeutung kommt entsprechend dem „Prinzip Hoffnung“ zuteil, das dem Zuschauer Ausblick auf eine positive Zukunft vermittelt. Dieses wird entweder bereits zu Beginn eines Musicals dargelegt, größtenteils jedoch im Finale des zweiten Akts. Stellvertretend sind etwa die Gesangszeilen der Eingangsnummer zum Musicalfilmsequel *Mary Poppins Returns* (2018) zu nennen. Der Laternenanzünder Jack fährt mit einem Fahrrad durch die Straßen Londons und verspricht Folgendes:

„JACK:  
Listen,  
soon the slump will disappear.  
It won't be long.  
Sooner than you think you'll hear  
some bright new song.  
So hold on tight to those you love  
and maybe soon from up above  
you'll be blessed, so keep on looking high  
while you're underneath the lovely London sky.“<sup>222</sup>

Auch auf der im gleichen Jahr erschienenen Broadway Cast Recording von *Pretty Woman* verspricht der als Erzähler fungierende „Happy Man“ in der Eingangsnummer „Welcome to Hollywood“ bereits ein glückliches Ende der Geschichte.<sup>223</sup> Als Beispiel einer finalen Aussage seien Howlands *Little Women* sowie Michael Webborns und Daniel Finns *The Clockmaker's Daughter* genannt. Auf der Broadway Cast Recording von ersterem Musical verkündet Hauptfigur Jo March: „Sometimes when you dream, your dreams come true, in extraordinary ways“;<sup>224</sup> auf dem Studioalbum von *The Clockmaker's Daughter* sagt die Figur des jungen Henry abschließend: „And if good things come to those who're waiting, I'll be waiting.“<sup>225</sup>

Eine vollständige finale Nummer, die Positivität ausstrahlt, findet sich in Sheiks *Spring Awakening*: Alle vorhandenen Cast Recordings, die in den Jahren 2009 und 2010 veröffentlicht wurden, enthalten das hoffnungsvolle „The Song of Purple Summer“ bzw. „Das Lied vom Wind des Sommers“.<sup>226</sup> Gleiches gilt für europäische Musicals, etwa die Wiener Eigenproduktion *I Am from Austria* mit der abschließenden Nummer „Die, die wandern“, in der es zum Beispiel heißt:

„ENSEMBLE:  
Kumm, reiß di zam,  
steh wieder auf!  
Bleib ja net liegen,  
genau da warten's drauf.  
Gib da an Ruck

---

<sup>222</sup> Shaiman, CD *Mary Poppins Returns* (Soundtrack, 2018), Track 1 „(Underneath the) Lovely London Sky“, 03:00–03:33.

<sup>223</sup> Vgl. Brian Adams und Jim Vallance, CD *Pretty Woman. Original Broadway Cast Recording*, Atlantic Records 2018, Track 1 „Welcome to Hollywood“, ab 05:09.

<sup>224</sup> Howland, CD *Little Women* (Broadway, 2005), Track 20 „Sometimes When You Dream (Reprise)“.

<sup>225</sup> Webborn und Finn, CD *The Clockmaker's Daughter* (Studio, 2019), Track 17 „Finale Act II“, 04:53–05:04.

<sup>226</sup> Vgl. Sheik, CD *Spring Awakening* (Broadway, 2009), Track 19 „The Song of Purple Summer“; ders., CD *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), Track 16 „Das Lied vom Wind des Sommers“; ders., CD *Spring Awakening* (Frankfurt, 2010), Track 21 „The Song of Purple Summer“.

und setz an Fuß vor'n ander'n.  
Nur die, die wandern,  
finden wieder z'ruck.“<sup>227</sup>

Auch durchkomponierte Szenen verfolgen diese Funktion, zum Beispiel das Finale von Tesoris *Fun Home*, sowohl in der Broadway-Produktion ab 2015 als auch in der West End-Version 2018, in dem die Protagonistin Alison Bechdel nach dem Selbstmord ihres Vaters neuen Mut schöpft.<sup>228</sup>

Ferner werden in manchen Musicals Finali, die grundsätzlich Negatives beinhalten, mit einem positiven Element dargestellt. Zum Beispiel endet Levays *Elisabeth* mit dem Tod der österreichischen Kaiserin – dieser wird jedoch als eine Art Erlösung durch den personifizierten Tod dargestellt.<sup>229</sup> Vergleichbar ist dies mit dem Broadway-Revival von Schwartz' *Godspell* ab 2011, das zwar mit der Passion Christi endet, jedoch die religiöse Bedeutung dieses Opfers hervorhebt und den Gläubigen durch eine Reprise der Nummer „Beaufitul City“ eine neue Zukunft verspricht.<sup>230</sup>

Musicals mit einem positiveren oder humoristischen Grundcharakter zelebrieren diesen ebenso in den meisten Fällen mit einer finalen Nummer, die beim Zuschauer optimistische Emotionen hervorruft: Man denke etwa an „You Can't Stop the Beat“ aus *Hairspray* und „Raise You Up / Just Be“ aus *Kinky Boots*, die jeweils Toleranz und Authentizität feierlich hervorheben.<sup>231</sup> Parodierend ist daher ein Dialog zwischen dem Konzertpianisten Adam Hochberg und dem Unterhaltungssänger Henri Baurel in der Broadwayversion von *An American in Paris* ab 2015 zu verstehen:

„ADAM: Who says music has to cheer people up?  
HENRI: I say it!“<sup>232</sup>

Eine Ausnahme dieser Form der Kompensation ist beispielsweise Yestons *Titanic*, die mit dem Untergang des britischen Passagierschiffes endet und grundlegend das menschliche Fehlen thematisiert. Im Vordergrund des Musicals stehen die Gründe für die Eisberg-Kollision und das anschließende Sinken, u. a. durch falsche Befehle des Kapitäns Edward Smith bezüglich der Geschwindigkeit – angeblich hervorgerufen durch den Einfluss von Joseph Bruce Ismay, dem Geschäftsführer der White Star Line – und des Konstruktionsfehlers von Schiffsbauarchitekt

---

<sup>227</sup> Fendrich, Doppel-CD *I Am from Austria* (Wien, 2017), Disc 2, Track 14 „Die, die wandern“, 02:07–02:43.

<sup>228</sup> Vgl. Jeanine Tesori, CD *Fun Home. A New Broadway Musical*, PS Classics, LLC 2015, Track 27 „Flying Away (Finale)“.

<sup>229</sup> Vgl. zum Beispiel Levay, Doppel-CD *Elisabeth* (Wien-Revival, 2012), Disc 2, Track 26 „Der Schleier fällt“.

<sup>230</sup> Vgl. Schwartz, CD *Godspell* (Broadway, 2011), Track 16 „Finale“ (positiver Wandel ab 03:03; Reprise ab 04:02).

<sup>231</sup> Vgl. Marc Shaiman, CD *Hairspray. Original Broadway Cast Recording*, Sony Music Entertainment 2002, Track 17 „You Can't Stop The Beat (Medley)“; ders., CD *Hairspray. Deutsche Originalaufnahme* (Köln), Universal Music Domestic Rock / Urban 2010, Track 17 „Niemand stoppt den Beat“; Lauper, CD *Kinky Boots* (Broadway, 2015), Track 15 „Raise You Up / Just Be“; dies., CD *Kinky Boots* (London, 2016), Track 16 „Raise You Up / Just Be“.

<sup>232</sup> Gershwin, CD *An American in Paris* (Broadway, 2015), 01:39–01:43.

Thomas Andrews.<sup>233</sup> Das Finale des zweiten Akts setzt sich aus einer rückblickenden Beschreibung der misslungenen Evakuierung zusammen – bei der UK-Irland-Deutschland-Tournee 2018 stand hierbei das Ensemble in einer geschlossenen Reihe auf der Bühne und teilte das Geschehen abwechselnd in gesprochener Form über Underscoring mit. Beispielsweise wurde berichtet, dass am 14.4.1907, nach der Kollision, nur knapp 700 Menschen gerettet wurden, da die Rettungsbote gemäß ihrer Kapazität nicht ausgelastet waren.<sup>234</sup>

Entsprechend kann das Gattungsklischee eines übersteigerten Happy Ends, auf das der Titel der vorliegenden Dissertation, „Nowhere to Go But Up“?, verweist, in der Form relativiert werden, dass in der Regel eine positive Kompensation im Musical stattfindet, die jedoch nicht das Negative in eskapistischer Form vollständig ausklammert. Entsprechend ist es als Parodie zu verstehen, wenn die Tecklenburger Inszenierung von *Spamalot* im Jahr 2018 eine strikte Distanzierung zur Oper wie folgt zu Werbezwecken verwendet: „Und der Gral? Der findet sich so nebenbei, wir sind ja schließlich nicht bei Richard Wagner und ‚Parzival‘, der ernsteren Variante der Gralssuche. Wir sind in *Spamalot* mit dem Motto ‚Always look on the bright side of life‘.“<sup>235</sup>

### 3.3.4 Unmissverständlichkeit des Plots

In Musicals steht insbesondere die Unmissverständlichkeit des Plots im Vordergrund.<sup>236</sup> So gibt Weck (1986) an: „Was immer versinnbildlicht und dargestellt werden will, muß verständlich sein – akustisch wie optisch.“<sup>237</sup> Zunächst bedeutet Unmissverständlichkeit, dass in der Regel eine Handlung mit linearer Erzählweise vorgetragen wird, wie in Kapitel 3.1 bereits erläutert. Innerhalb dieses Plots finden sich deutliche, nicht-abstrakte Handlungsorte und agierende Figuren, die visuell übereinstimmend wiedergegeben werden. Spielt ein Musical etwa in einer bestimmten Stadt in einem bestimmten Jahrhundert, beispielsweise in Wien Ende des 18. Jahrhunderts (Schwartz’ *Schikaneder*), so werden Bühnenbild, Kostüme und Requisiten in der Regel entsprechend realitätsnah präsentiert.<sup>238</sup> Ungewöhnlich ist daher der in Sondheims *Assassins* als Ort der Rahmenhandlung verwendete Jahrmarkt-Schießstand, an dem sich

---

<sup>233</sup> Vgl. Maury Yeston, CD *Titanic. Original Broadway Cast Recording*, RCA Victor 1997, Track 17 „The Blame“.

<sup>234</sup> Vgl. das Programm zu *Titanic* (Hamburg, 2018), S. [10]; ich besuchte *Titanic* (Musik/Lyrics: Maury Yeston; Buch: Peter Stone) in der Hamburger Staatsoper am 15.8.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>235</sup> Programm zu *Spamalot* (Tecklenburg, 2018), S. 35.

<sup>236</sup> An dieser Stelle sei ebenso auf eine „akustische Unmissverständlichkeit“ verwiesen, die Jansen (1996) in Bezug auf Loewes *My Fair Lady* beobachtet: „Nicht emotionale Verstörung ist die Absicht der Unterhaltungsproduzenten, sondern immer die Hochgestimmtheit des Zuschauers, die Fröhlichkeit des Auditoriums. Insofern ist es auch intellektuelle Zwiespältelei zu beklagen, daß ‚nichts von den Problemen unserer zeitgenössischen Musik‘ in den Kompositionen von Loewe zu spüren ist. Loewes Musik stellt sich nicht sperrig dem Zuhörer in den Weg [...]“ (Jansen, *My Fair Lady*, S. 48f.)

<sup>237</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 7.

<sup>238</sup> Ich besuchte *Schikaneder* (Musik/Lyrics: Schwartz; Buch: Struppeck) im Wiener Raimund Theater u. a. am 5.11.2016 ab 19:30 Uhr.

amerikanische Attentäter des 19. und 20. Jahrhunderts begegnen, dessen Taten im Verlauf des Musicals nacheinander aufgegriffen werden;<sup>239</sup> weiterhin zu nennen sei die erste Neuinszenierung von *Tanz der Vampire* im Theater St. Gallen 2017, bei der in der Szene „Wahrheit“ Fitnessfahrräder eingesetzt wurden, um Professor Abronsius’ Drang nach wissenschaftlichem Fortschritt zu symbolisieren.<sup>240</sup> Musicaltypisch ist dagegen die Streichung des „vermummten Mannes“ – eine Versinnbildlichung des menschlichen Lebens – bei der Bühnenadaption von Wedekinds *Frühlings Erwachen*;<sup>241</sup> unkonventionelle Figuren sind wiederum Orca aus Hammonds *Matterhorn* (2018), die eine Personifikation der Natur darstellt und u. a. den Protagonisten Edward Whympfer vor dem Bestieg des titelgebenden Berges warnt<sup>242</sup> sowie das „verkörperte Genie“ bzw. der „für die anderen Personen [außer für die Hauptfigur Mozart] unsichtbare Amadé“ in Levays *Mozart!* (1999) – dargestellt von einem Kinderdarsteller ohne Sprech- oder Gesangspartie, begleitet das „Genie“ den Protagonisten Wolfgang Mozart durch das gesamte Musical.<sup>243</sup>

Für bestimmte Sachverhalte innerhalb der Handlung stehen weiterhin Erklärungen zur Verfügung: Exemplarisch sei die Broadway-Produktion von Kitts *Next to Normal* ab 2009 genannt, das die bipolare Störung von Diana Goodman nach Verlust ihres Sohnes Gabe thematisiert. Um die therapeutischen Maßnahmen des behandelnden Arztes Doctor Madden für den Zuschauer deutlich zu gestalten, stellt Dianas Mann Dan im ersten Akt entsprechende Fragen, u. a. bezüglich einer Elektrokrampftherapie.<sup>244</sup>

Weiterhin sei auf die Vorausschau der Handlung hinzudeuten: Besonders Disney-Musicals – bzw. im Allgemeinen Bühnenwerke, die jüngere Zuschauer adressieren, wie die Serienadaption *Spongebob Squarepants*<sup>245</sup> – fassen oftmals bereits zu Beginn des ersten Aktes den gesamten Plot zusammen oder stellen spezifisch positiv oder negativ gefärbte Charaktere vor.<sup>246</sup> Auf der

---

<sup>239</sup> Vgl. Sondhein, CD *Assassins* (Off-Broadway, 1991), Track 1 „Everybody’s Got the Right“ und 9 „You Can Close the New York Stock Exchange / Everybody’s Got the Right“.

<sup>240</sup> Ich besuchte *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) im Theater St. Gallen am 26.5.2017 ab 19:30 Uhr. Vgl. zur genannten Szene: Steinman, Doppel-CD *Tanz der Vampire* (Gesamtaufnahme; Wien, 1998), Disc 1, Track 9 „Wahrheit“.

<sup>241</sup> Vgl. beispielsweise das Programm zu *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), S. [6].

<sup>242</sup> Hammond, Doppel-CD *Matterhorn* (St. Gallen, 2018), Disc 1, Track 10 „Unheilbar verliebt“, 02:46–03:13.

<sup>243</sup> Vgl. das Programm zu *Mozart!* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Theater an der Wien, 1999–2001, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH, 1. Auflage von Oktober 1999, S. [2].

<sup>244</sup> Vgl. Tom Kitt, Doppel-CD *Next to Normal. Original Broadway Cast Recording*, Sh-K-Boom Records, Inc. 2009, Disc 1, Track „There’s a World“, 16 „I’ve Been“ und 17 „Didn’t I See This Movie?“; ders., Doppel-CD *Next to Normal. Deutsche Originalaufnahme Live* (Fürth), HitSquad Records 2014, Disc 1, Track 15 „Komm mit mir“ und 16 „Wohin soll das führ’n?“

<sup>245</sup> Vgl. Yolanda Adams u. a., CD *Spongebob Squarepants. The New Musical. Original Cast Recording* (Broadway), Show Pants LLC und Sony Music Entertainment 2017, Track 2 „Bikini Bottom Day“.

<sup>246</sup> Ähnliches findet sich jedoch auch beispielsweise in Tesoris *Fun Home* (2015) über die homosexuelle Comiczeichnerin Alison Bechdel: In der zweiten Szene des ersten Akts, „Welcome to Our House on Maple Avenue“ fasst die Protagonistin Alison den Plot in einem Satz zusammen. (Vgl. Tesori, CD *Fun Home* [Broadway, 2015], Track 3 „Welcome to Our House on Maple Avenue“, 04:07–04:31.)

Broadway Cast Recording von *Aladdin* (2014) spricht der Dschinni etwa während der Eingangsnummer „Arabien Nights“:

„GENIE:

And of course, you must watch your step here in Agrabah, for danger lurks around every corner and ugly bad guys too! [*Jafar tritt auf.*] [...]

It's a city where a pitiless nobody can turn out to be a noble somebody. [*Aladdin tritt auf.*] [...]

It's a place where a princess would give up her crown for true love but her father, the Sultan, is a stickler for the Ancient ways. [*Jasmine tritt auf.*] [...]

And our hero's pals are as thick as thieves. [*Babkak, Kassim und Omar treten auf.*]<sup>247</sup>

Dies ist zu vergleichen mit der Wiener Fassung von *Mary Poppins* aus demselben Jahr, in der Schornsteinfeger Bert zu Beginn verkündet:

„BERT:

Ein Vater, eine Mutter, eine Tochter, ein Sohn [die Familie Banks].

Ihr ganzer Zusammenhalt ist längst entflohn.

Sie zu verbinden, darauf kommt es an.

So wie's eine reißfeste Drachenschnur kann [Vorausschau auf die Nummer ‚Drachensteigen‘ des zweiten Akts].<sup>248</sup>

Entsprechend ist es zum Beispiel als Parodie zu verstehen, wenn die Eingangsnummer „Cabin in the Woods“ von der Off-Broadway-Produktion der Horrorfilm-Adaption von *Evil Dead* aus dem Jahr 2007 mit der wiederholt vom Ensemble gesungenen Szenenbeschreibung beginnt: „We're five college students on our way to an old abandoned cabin in the woods.“<sup>249</sup>

Die thematische Unmissverständlichkeit bzw. die Komplexitätsstufe des Plots verwendet Geraths als Unterscheidungsmerkmal zwischen Musical und Oper:

„Sie [die Gattung Musical] öffnet sich zwar mit seinem Angebot den breitesten Publikumsschichten aller Bildungsstufen, kann aber dennoch auf ‚Arbeitsteilung‘ nicht verzichten und muß bestimmte Komplexitätsgrade des Sujets und seiner adäquaten künstlerischen Umsetzung einem nicht ganz so stark auf kommerzielle Autonomie gegründeten Genus wie der Oper überlassen. Die Unzulänglichkeit des Musicals bei schwierigeren Themen weist der subventionierten elitären Kunstform der Oper allererst ihren unverzichtbaren Aktionsraum an.

[...]

Das Musical richtet sich schließlich nicht vorrangig an ein elitäres fachkundiges Intellektuellenpublikum mit spezifischer kunst- und musikgeschichtlicher Schulung und ist als Gattung gemeinhin auch nicht die Speerspitze der künstlerischen Avantgarde [...].<sup>250</sup>

Zudem zeichne sich das Musical durch ein „optimales Verhältnis von Redundanz und Innovation“ aus.<sup>251</sup> Entsprechend operiere das „Neue Musical“ entweder „innovativ innerhalb der Gattungsgrenzen“<sup>252</sup> (zum Beispiel *La Cage aux Folles*) oder es stelle eine

---

<sup>247</sup> Menken, CD *Aladdin* (Broadway, 2014), Track 2 „Arabien Nights“, 04:43–05:12. Vgl. auch ders., CD *Aladdin* (Hamburg, 2016), Track 2 „Arabische Nächte“, 04:40–05:10; ich besuchte *Aladdin* (Musik: Menken; Lyrics: Ashman, Rice, Beguelin; Buch: Beguelin) in der Hamburger Neuen Flora u. a. am 31.12.2015 ab 17 Uhr. (Vgl. diese Einleitung etwa mit *Der Glöckner von Notre Dame*: Menken, CD *Der Glöckner von Notre Dame* [Berlin, 2017], Track 2 „Der Klang von Notre Dame“.)

<sup>248</sup> Sherman und Stiles, Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Disc 1, Track 1 „Prolog / Chim Chim Cher-I“, 01:23–01:44; vgl. auch Disc 2, Track 2 „Drachensteigen“.

<sup>249</sup> Christopher Bond u. a., CD *Evil Dead. The Musical. Original Cast Album* (Off-Broadway), Time Life 2007, Track 2 „Cabin in the Woods“, u. a. 00:39–00:47.

<sup>250</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 205 und 211.

<sup>251</sup> Vgl. ebd., S. 188f.

<sup>252</sup> Ebd., S. 213.

„dekonstruktivistisch experimentelle Form des gegenwärtigen Musiktheaters“<sup>253</sup> dar, die „die Überführung einer Unterhaltungsgattung in eine der Oper gleichzustellenden Gattung der gehobenen Kunst“<sup>254</sup> vornehme (zum Beispiel *Sunday in the Park with George*). Entsprechend seien Lloyd Webber und Sondheim durch „kühne und niveauvolle Sujets, die allerdings nicht innerhalb des Aktionsradius eines Musicals“<sup>255</sup> blieben, der zuletzt genannten Kategorie zuzuordnen. Beispielsweise stelle Sondheims „künstlerisches Kampforgan“<sup>256</sup> *Assassins*, dessen „Elemente des Burlesken eher peinlich berühren und alles andere als kompensatorische Funktion haben“, <sup>257</sup> einen „Missbrauch der Gattung“<sup>258</sup> und eine „Überschätzung des scheinbar zu allen Kraftakten fähigen Genus“<sup>259</sup> dar. Stattdessen bilde Sondheims Schaffen – spätestens seit *Follies* – eine Mischform aus Oper und Musical, die aufgrund von der Sujetwahl sowie einer „Melodievermeidungsstrategie“<sup>260</sup> bzw. „Melodiefeindlichkeit“<sup>261</sup> der Oper jedoch näherstünde.<sup>262</sup> So heißt es etwa zu *Pacific Overtures* und *Sunday in the Park with George*:

„In einer Kulturinstitution, die wie die Oper einen höheren Bildungsstand voraussetzt, kann ein solches Experiment [*Pacific Overtures*] behutsam um Verständnis werben. Als Musical jedoch ist dieses vielschichtige, reichhaltige Werk untauglich, da die Denk- und Dekodieranstrengung zu hoch ist, um noch primär als Unterhaltung gelten zu können.“<sup>263</sup>

„Sondheims *Sunday* [*Sunday in the Park with George*] als musikalisches Unterhaltungstheater ist ob seiner ausufernden Intellektualität, die zwar jedem Geisteswissenschaftler zum glasperlenspielerischen Vergnügen gereicht, im gewählten Rahmen jedoch als unangemessen und präntiös einzustufen.“<sup>264</sup>

### 3.3.5 Zwischenmenschliche Beziehungen

In seiner Monographie *Das amerikanische Meta-Musical* (2013) beschreibt Bauch, wie sich Sondheims *Follies* selbstreflexiv über das amerikanische Musical wie folgt äußere: „Im Musical geht es hauptsächlich um ein Thema: Liebe.“<sup>265</sup> Dieser bewusst übersteigerten Aussage ist in ihrer Tendenz zuzustimmen: Eine monogame Liebesbeziehung von hetero- und homosexuellen Paaren als Haupt- oder Nebenhandlung ist in beinahe jedem Musical vorhanden – anzumerken ist jedoch, dass Homo- und Transsexualität erst mit der Londoner Produktion von *The Rocky Horror Show* von 1973 Eingang ins Musical gefunden haben und seit den 1990er Jahren verstärkt als Sujets auftreten – als erstes Musical am Broadway, dass Homosexualität

<sup>253</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 213.

<sup>254</sup> Ebd.

<sup>255</sup> Ebd., S. 206.

<sup>256</sup> Ebd., S. 19.

<sup>257</sup> Ebd., S. 25.

<sup>258</sup> Ebd., S. 24.

<sup>259</sup> Ebd., S. 25.

<sup>260</sup> Ebd., S. 192.

<sup>261</sup> Ebd., S. 218.

<sup>262</sup> Ebd., S. 198f.

<sup>263</sup> Ebd., S. 204.

<sup>264</sup> Ebd., S. 211.

<sup>265</sup> Bauch, *Das amerikanische Meta-Musical*, S. 104.

thematisiert, benennt John Bush Jones (2003) *Sextet* von 1974.<sup>266</sup> Nachfolgende Beispiele sind *March of the Falsettos* (1981), *La Cage aux Folles* (1983), *Rent* (1996), *Tanz der Vampire* (1997), *Spring Awakening* (2006), *Ich war noch niemals in New York* (2007), *An American in Paris* (2014) und *Come from Away* (2017).<sup>267</sup> Weiterhin steht grundsätzlich männliche Homosexualität im Fokus der Handlung; wenige Musicals inkludieren weibliche Paare als Nebenhandlung, etwa Jonathan Larsons *Rent* (Maureen und Joanne) und Kitts *If/Then* (Kate und Anne).<sup>268</sup> Innerhalb des in dieser Untersuchung behandelten Spektrums an Musicals finden sich nur drei Bühnenwerke, deren weibliche Protagonisten homosexuell sind: die Broadway-Produktionen von Tesoris *Fun Home* (2015; Charakter Alison Bechdel), Barbara Anselmis *It Shoulda Been You* (2015; Charakter Rebecca Steinberg) und Matthew Sklars *The Prom* (2019; Charakter Emma Nolan).<sup>269</sup>

In Bezug auf Ergänzungen im Rahmen von Adaptionen fällt ebenso oben genanntes Sujet auf: Das Musical *My Fair Lady* komplettierte der Komponist Loewe zum Beispiel in den 1950er Jahren durch eine subtile Liebesgeschichte zwischen den Protagonisten Eliza und Henry, obwohl Bernhard Shaw, Autor der Romanvorlage, diese Liason in *Pygmalion* nicht vorsah und in einem später hinzugefügten Epilog explizit ablehnte.<sup>270</sup> Darüber hinaus ist anzumerken, dass in vereinzelt Fällen sogar eine Art romantische Verklärung der Figuren und ihrer Beziehungen stattfindet, um dem genannten thematischen Musicalusus gerecht zu werden: Als Beispiele seien die Liebesgeschichten in Lloyd Webbers *Evita* von 1976 (Evita und Perón) und Wildhorns *Bonnie & Clyde* von 2012 (Bonnie und Clyde) zu nennen, insbesondere verstärkt durch die Balladen der Frauenrollen, „You Must Love Me“ (Evita) – diese Nummer

<sup>266</sup> Vgl. John Bush Jones, *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*, Hanover u. a. 2003, S. 334f.

<sup>267</sup> Vgl. Jerry Herman, CD *La Cage aux Folles. The Broadway Musical* (1983), RCA Records 2008, u. a. Track 6 „Song on the Sand (la da da da)“ [Albin und Georges]; William Finn, CD *March of the Falsettos. A New Musical Play. Original Cast* (Off-Broadway, 1981), DRG 1992, u. a. Track 4 „My Father’s a Homo / Everyone Tells Jason to See a Psychiatrist / This Had Better Come to a Stop“ [Marvin und Whizzer]; Jonathan Larson, Doppel-CD *Rent. Original Broadway Cast Recording*, Dreamworks Records 1996, u. a. Disc 1, Track 19 „I’ll Cover You“ [Tom und Angel]; Steinman, CD *Tanz der Vampire* (Highlights; Wien, 1998), Track 15 „Wenn Liebe in dir ist“ [Herbert]; Sheik, CD *Spring Awakening* (Broadway, 2006), Track 16 „The Word of Your Body (Reprise)“ [Hänschen und Ernst]; Jürgens, CD *Ich war noch niemals in New York* (Hamburg, 2007), Track 15 „Ein ehrenwertes Haus“ [Fred und Costa]; in der Londoner Fassung von *An American in Paris* heiratete Henri Lise nicht aufgrund seiner Homosexualität; ich besuchte *An American in Paris* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Craig Lucas) im Londoner Dominion Theatre am 19.8.2017 ab 14 Uhr; Sankoff und Hein, CD *Come from Away* (Broadway, 2017), u. a. Track 4 „28 Hours / Wherever We Are“ [Kevin und Kevin].

<sup>268</sup> Vgl. Larson, Doppel-CD *Rent* (Broadway, 1996), u. a. Disc 2, Track 5 „Take Me or Leave Me“; Tom Kitt, CD *If/Then. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Stone Productions, Inc. u. a. 2014, u. a. Track 11 „Surprise“.

<sup>269</sup> Vgl. Tesori, CD *Fun Home* (Broadway, 2015), u. a. Track 10 „Changing My Major“; Barbara Anselmi, CD *It Shoulda Been You. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2015, u. a. Track 18 „That’s Family“; Sklars, CD *The Prom* (Broadway, 2019), u. a. Track 5 „Dance with You“.

<sup>270</sup> Vgl. Atkinson, *Broadway*, S. 445.

fand erst mit der Verfilmung von 1996 Eingang ins Musical – und „You Love Who You Love“ (Bonnie).<sup>271</sup>

Die Thematisierung einer menschlichen Beziehung kann in verschiedene Kategorien eingeteilt werden. Zunächst besteht in der Majorität der Musicals eine der drei folgenden Konstellationen:

1. Liebesgeschichte eines Paares  
(vornehmlich als Haupthandlung des Musicals)
2. Parallele Liebesgeschichte unterschiedlicher Paare  
(ein Paar steht in der Regel im Vordergrund; das „sekundäre“ Paar dient gelegentlich als Comic Relief; Paare können verschiedenen Generationen entstammen)
3. Dreiecksbeziehung  
(zum Beispiel eifern zwei Männer nach derselben Frau; stets verknüpft mit unglücklicher Liebe)

Am häufigsten treten parallele Liebesgeschichten und Dreiecksbeziehungen auf, wobei selbstverständlich auch parallele Dreiecksbeziehungen auftreten können, wie in Rodgers' *Oklahoma!* (1943), wenn Laurie Williams Avancen von Curly McLain und Jud Fry einerseits und Ado Annie von Will Parker und Ali Hakim andererseits erhalten.<sup>272</sup> So vergleichen auch Prece und Everett im *Cambridge Companion to the Musical* (2002) die ähnlichen Konstellationen mit drei Personen in Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera* und *Sunset Boulevard*.<sup>273</sup>

Die oben genannten Kategorien sind in der Regel mit einem oder mehreren der folgenden Handlungsverläufe verknüpft:

1. Komplikationen beim Zueinanderfinden
2. Zueinanderfinden, Komplikationen und Wiedervereinigung
3. Zueinanderfinden, Komplikationen und Bruch  
(vornehmlich durch den Tod eines Charakters)
4. Negative Aspekte der Liebesbeziehung  
(zum Beispiel Eifersucht, Betrug, Trennung, Zweckbeziehung, Abhängigkeit)
5. Einbindung der nächsten Generation

Der Bruch durch das Sterben eines Charakters (meist in Anwesenheit des Partners) oder beider Figuren bildet in vielen Fällen das Finale des zweiten Akts: In Lloyd Webbers *Love Never Dies* (London, 2010) wird Christine erschossen und stirbt in den Armen des Phantoms; in Kempes

---

<sup>271</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, CD *Evita* (Soundtrack), Warner Brothers Records 1996, Track 17 „You Must Love Me“; Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012), Track 9 „You Love Who You Love“.

<sup>272</sup> Vgl. Rodgers, CD *Oklahoma!* (Broadway, 1943), u. a. Track 7 „It's a Scandal! It's a Outrage!“ und 8 „People Will Say We're in Love“.

<sup>273</sup> Vgl. Prece und Everett, „The Megamusical and Beyond“, S. 257f.

*Så som i himmelen* (Stockholm, 2018) erleidet Daniel Daréus einen Herzinfarkt in den Armen von seiner Freundin Lena; in Johns *Aida* (Broadway, 2000) werden Radamas und Aida lebendig begraben; in Wildhorns *Rudolf* (Wien, 2009) begehen Kronprinz Rudolf und Mary gemeinsamen Selbstmord; und in *Hadestown* (Broadway, 2019) ist Eurydice dazu verdammt, getrennt von Orpheus in der Unterwelt zu verweilen.<sup>274</sup> Eher untypisch ist daher, dass das polnische Musical *Cyrano* (Łódź, 2017) von Herdzin auf die in der französischen Dramenvorlage des 19. Jahrhunderts vorhandene Schlusszene verzichtet, in der der Protagonist verwundet in die Arme seiner Freunde Henry Le Bret und Ragueneau fällt, von seiner geliebten Cousine Roxane auf die Stirn geküsst wird und schließlich stirbt.<sup>275</sup> Wiederum charakteristisch für das Musicalgenre ist die Modifikation des Mangas *Death Note* von Takeshi Obata und Tsugumi Ohba für Wildhorns gleichnamige Bühnenadaption (Tokio, 2015): In der Vorlage sterben die Protagonisten Light Yagami und L Lawliet zeitversetzt und zweiterer erleidet einen Herzinfarkt; das Musical hingegen endet mit dem von Yagami provozierten Selbstmord von Lawliet durch einen Kopfschuss, gefolgt von Yagamis eigenem Tod durch den Mord des Shinigamis Ryuk.<sup>276</sup>

Als Beispiele zeigt die folgende Tabelle 8 repräsentative Figurenkonstellationen und Handlungsverläufe von „Musical-Klassikern“ des Goldenen Zeitalters.

---

<sup>274</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Disc 2, Track 13 „Please Miss Giry, I Want To Go Back ...“; Kempe, CD *Så som i himmelen* (Stockholm, 2018), Track 12 „Tonerna – Finale“; Elton John, CD *Aida. Original Broadway Cast Recording*, Buena Vista Records 2000, Track 20 „Enchantment Passing Through (Reprise)“; Wildhorn, CD *Rudolf* (Highlights; Wien, 2009), Track 17 „Du bist meine Welt“; Anaïs Mitchell, Doppel-CD *Hadestown. Original Broadway Cast Recording*, Sing It Again Records 2019, Disc 2, Track 17 „Doubt Comes in“.

<sup>275</sup> Vgl. Herdzin, CD *Cyrano* (Łódź, 2017), Track 17 „Ostatnia walka cyrana“; Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac. Comédie Héroïque en Cinq Actes*, Paris 1928, S. 215. („L’épée s’échappe de ses mains, il [Cyrano] chancelle, tombe dans les bras de Le Bret et de Ragueneau. Roxane, se penchant sur lui et lui baisant le front [...]. Cyrano, rouvre les yeux, la [Roxane] reconnaît [...].“)

<sup>276</sup> Vgl. Wildhorn, CD *Death Note* (Tokio, 2015), Track 21 „最期の時“ und 22 „レクイエム“; Takeshi Obata und Tsugumi Ohba, *Death Note*, Bd. 7, Hamburg 2007; dies., *Death Note*, Bd. 12, Hamburg 2008.

Tabelle 8: Thematisierung von Liebesbeziehungen in beispielhaften Musicals der 1940er bis 1960er Jahre<sup>277</sup>

<b>Jahr</b>	<b>Musical</b>	<b>Konstellation</b>	<b>Handlungsverlauf</b>
1943	<i>Oklahoma!</i>	Parallele Dreiecksbeziehungen (Curly, Jud und Laurey [Haupthandlung]; Will, Ali und Ado [Comic Relief])	Komplikationen beim Zueinanderfinden (Curly und Laurey; Will und Ado); Unglückliche Liebe (Jud); Trennung (Ali und Ado); Eifersucht (Curly tötet Jud; Will ist eifersüchtig auf Ali)
1945	<i>Carousel</i>	Parallele Liebesgeschichten (Julie und Billy [Haupthandlung]; Enoch und Carrie [Comic Relief])	Zueinanderfinden, Komplikationen und Bruch (Billy begeht Selbstmord); Zueinanderfinden, Komplikationen und Wiedervereinigung (Enoch trennt sich kurzzeitig von Carrie); Einbindung der nächsten Generation (Tochter von Julie und Billy; Kinder von Enoch und Carrie)
1946	<i>Annie Get Your Gun</i>	Liebesgeschichte eines Paares als Haupthandlung (Annie und Frank)	Komplikationen beim Zueinanderfinden (Annie und Frank konkurrieren als Showdarsteller)
1950	<i>Guys and Dolls</i>	Parallele Liebesgeschichten (Sky und Sarah [Haupthandlung]; Nathan und Miss Adelaide [Comic Relief])	Komplikationen beim Zueinanderfinden (Sky schließt eine Spielerwette über Sarah ab); Zueinanderfinden, Komplikationen und Wiedervereinigung (Nathan belügt Adelaide)
1957	<i>West Side Story</i>	Parallele Liebesgeschichten (Tony und Maria; Bernardo und Anita)	Zueinanderfinden, Komplikationen und Bruch (Tony wird von Chino erschossen); Bruch (Bernardo wird von Tony getötet)
1959	<i>The Sound of Music</i>	Parallele Liebesgeschichten (Maria und Georg [Dreiecksbeziehung durch Elsa]; Rolf und Liesl [Liebespaare verschiedenen Alters])	Komplikationen beim Zueinanderfinden (George plant, Elsa zu heiraten); Bruch (Rolf und Liesl); Einbindung der nächsten Generation
1960	<i>Camalot</i>	Dreiecksbeziehung (Arthur, Lancelot und Guinevere)	Zueinanderfinden, Komplikationen und Bruch (Guinevere betrügt Artus)

<sup>277</sup> Vgl. Rodgers, CD *Oklahoma!* (Broadway, 1943); ders., CD *Carousel* (Broadway, 1945); Berlin, CD *Annie Get Your Gun* (Broadway, 1946); Frank Loesser, CD *Guys and Dolls. A Musical Fable of Broadway* (1950), Decca Broadway 2000; Leonard Bernstein, CD *West Side Story. Original Broadway Cast Recording* (1957), in: *Broadway in a Box*; Rodgers, CD *The Sound of Music* (Broadway, 1959); Frederick Loewe, CD *Camelot. Original Broadway Cast* (1960), in: *Broadway in a Box*; Jerry Bock, CD *Fiddler on the Roof. The Original Broadway Cast Recording* (1964), in: *Broadway in a Box*; Herman, CD *Hello, Dolly!* (Broadway, 1964).

1964	<i>Fiddler on the Roof</i>	Parallele Liebesgeschichten (Tevye und Golde, Tzeitel und Motel, Hodel und Perchik, Chava und Fyedka); Dreiecksbeziehung (Lazar Wolf möchte eine Ehe mit Tzeitel arrangieren)	Komplikationen beim Zueinanderfinden (Entgegen der jüdischen Tradition möchten sich Tzeitel, Hodel und Chava ihre Ehemänner selbst erwählen. Dies führt vor allem zu Schwierigkeiten mit ihrem Vater Tevye, der etwa einer Heirat von Lazar Wolf und Tzeitel zustimmt); Tevye und Golde entdecken trotz arrangierter Ehe nach 25 Jahren ihre Liebe zueinander
1964	<i>Hello, Dolly!</i>	Parallele Liebesgeschichten (Dolly und Horace [Haupthandlung]; Cornelius und Irene; Barnaby und Minnie; Ambrose und Ermengarde)	Komplikationen beim Zueinanderfinden (Cornelius und Barnaby belügen Irene und Minnie; Horace ist gegen die Verbindung von Ambrose und Ermengarde; Dolly möchte Horace heiraten, täuscht aber vor, eine andere Frau für ihn zu finden)

Verwunderlich ist daher nicht, dass diverse Parodien von Liebesduetten Eingang ins Musical gefunden haben: Zu nennen seien „The Song That Goes Like This“<sup>278</sup> zwischen Sir Galahad und „The Lady of the Lake“ von Du Prez’ und Idles *Spamalot* (2005), „Love Song“ zwischen Pippin und Catherine aus Schwartz’ *Pippin* (1972), „Damn It, Janet“ zwischen Brad und Janet aus O’Briens *The Rocky Horror Show* (1973), „Love You till the Day“ zwischen Greg und Annie aus Anselmis *It Shoulda Been You* (2011) oder „I Love the Way“ zwischen Portia und Nigel aus *Something Rotten!* der Brüder Kirkpatrick (2015).<sup>279</sup> Die Liebesklage einzelner Personen persifliert wiederum etwa Sondheim mit dem Streit „Agony“ zwischen Cinderellas und Rapunzels Prinz aus *Into the Woods* (1986) oder durch „Unworthy of Your Love“ von Hinckley und Fromme aus *Assassins* (1990).<sup>280</sup>

<sup>278</sup> Vgl. Du Prez und Idle, CD *Spamalot* (Broadway, 2005), Track 8 „The Song That Goes Like This“ und 23 „Twice in Every Show“. So heißt es zu der Musicaldramaturgie: „Once in every show there comes a song like this.“ Dies wird jedoch im zweiten Akt bei der Reprise „Twice in every Show“ revidiert. Weiterhin habe eine Nummer dieser Art bestimmte strukturelle Eigenschaften: eine unangenehme Länge („We’ll be singing this ’til dawn – You’ll wish that you weren’t born“), einen leisen und zarten Beginn und ein romantisches Finale („It starts off soft and low and ends up with a kiss“), eingängige Gesangsmelodien („They all will hum along“), einen Hauptteil, der oft wiederholt wird („Let’s stop this damn refrain before we go insane“), eine achttaktige Bridge („Now we can go straight into the middle eight“) und eine Transposition um einen Sekundschritt aufwärts („And then we change the key – Now we’re into E“). Charakterlich sei das Liebesduett zudem durch Pathos und Übertreibung geprägt („A sentimental song that casts a magic spell – We’ll overact like hell [...] I’ll sing it in your face – While we both embrace“).

<sup>279</sup> Vgl. Schwartz, CD *Pippin* (Broadway, 1972), Track 13 „Love Song“; O’Brien, LP *The Rocky Horror Show* (London, 1973), Seite A, Track 2 „Damn It, Janet“; Anselmi, CD *It Shoulda Been You* (Broadway, 2015), Track 13 „Love You till the Day“; Wayne und Karey Kirkpatrick, CD *Something Rotten!* (Broadway, 2015), Track 7 „I Love the Way“;

<sup>280</sup> Sondheim, CD *Into the Woods. Original Broadway Cast Recording* (1988), in: *Broadway in a Box*, Track 7 „Agony“; ders., CD *Assassins. Original Cast Recording* (Off-Broadway, 1991), Sony Music Entertainment 2012,

### 3.3.6 Illusionsbrechung und Intertextualität

Die Illusionsbrechung im Geiste des epischen Theaters findet sich in verschiedenen Facetten im Musical. Zunächst existieren seit den 1970er Jahren Bühnenwerke, die Illusionsbrechung als grundlegendes Element beinhalten, wie beispielsweise Schwartz' *Pippin* mit einer Broadwaypremiere im Jahr 1972,<sup>281</sup> das Pflicht (1980) als „Gleichnis für die Notwendigkeit und die Gefahren menschlicher Selbstverwirklichung“ beschreibt.<sup>282</sup> In diesem stellen die sogenannten „Players“ als Verantwortliche des Musicalablaufs auf metaphorischer Ebene die menschliche Psyche dar – hierzu erläutert Schwartz:

„[...] in essence they [die ‚Players‘] represent the part of all of us that is never satisfied, the hunger that can never be sated, the desire for excitement and glamour that is impossible to achieve, the unfulfillable urges that lead us to self-destructive behaviour, excess, depression for some, and mania for others (or for the same people at different times).“<sup>283</sup>

Und im Booklet der Broadway-Revival-Aufnahme von 2013 erklärt die Regisseurin Diana Paulus die entsprechende Wahl des Settings:

„At the center of *Pippin* is a group of players. Asking the question of who these players were led me to the idea of circus, and the metaphor of the circus coming to town. Our production begins with the Leading Player outside a circus tent, inviting the audience to ‚join us‘ inside the big top – a world of illusion, magic, and the extraordinary.“<sup>284</sup>

Das Ensemble verkündet auf der Original Broadway Cast Recording von 1972 bereits in der ersten Nummer „Magic to Do“, angeführt vom „Leading Player“ – von Degenhardt (1980) als „Master of Ceremonies“<sup>285</sup> bezeichnet –, was den Zuschauer in den kommenden Stunden erwartet:

„ENSEMBLE:  
We've got magic to do, just for you.  
We've got miracle plays to play.  
We've got parts to perform, hearts to warm,  
kings and things to take by storm  
as we go along our way.“<sup>286</sup>

Danach benennen die „Players“, vor allem jene, die eine größere Rolle mit explizitem Namen verkörpern, einzelne Elemente des nachfolgenden Bühnenwerks. Beispielsweise kündigt Pippins Großmutter Berthe auf der New Yorker Revival Cast Recording „Humor, handled by a master“<sup>287</sup> an. Entsprechend enthält ihre spätere Nummer „No Time at all“ des ersten Akts humoristische Zeilen wie die folgenden:

---

Track 5 „Unworthy of Your Love“. Vgl. zu *Into the Woods* zusätzlich: Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 411.

<sup>281</sup> Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „*Pippin*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/pippin-3096> (29.4.2019).

<sup>282</sup> Pflicht, *Musical-Führer*, S. 238.

<sup>283</sup> Stephen Schwartz (Hrsg.), „*Pippin* Themes and Meaning“,

<http://www.stephenschwartz.com/wp-content/uploads/2017/04/Pippinthemes.pdf> (5.9.2017), S. 2.

<sup>284</sup> Stephen Schwartz, CD *Pippin. New Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2013, Booklet, S. [4]f.

<sup>285</sup> Bez, Degenhardt und Hofmann, *Musical*, S. 67.

<sup>286</sup> Schwartz, CD *Pippin* (Broadway, 1972), Track 1 „Magic to Do“, 02:00–02:27.

<sup>287</sup> Schwartz, CD *Pippin* (Broadway-Revival, 2013), Track 1 „Magic to Do“, 02:11–02:16.

„BERTHE:  
Give me a man who is handsome and strong,  
someone who's stalwart and steady.  
Give me a night that's romantic and long,  
than give me a month to get ready.“<sup>288</sup>

Ähnlich verhält es sich mit Pippins Vater King Charles, welcher „Battles, barbarous and bloody“<sup>289</sup> verspricht und seinem Sohn im späteren Verlauf des Musicals in der Nummer „War Is a Science“ die Kriegsführung erklärt.<sup>290</sup>

Hinzutritt, dass Schwartz die Wirkung dieser Illusionsbrechung innerhalb des Broadway-Revivals von 2013 bis 2015 und der internationalen Tournee von 2014 bis 2016, u. a. mit Auftritten in Amsterdam,<sup>291</sup> verstärkte, indem er das Stimmen des Orchesterapparats als Beginn der ersten Nummer „Magic to Do“ auskomponierte.<sup>292</sup> Dies erinnert stark an die Broadway-Produktion von *Spamalot* aus den Jahren 2005 bis 2009.<sup>293</sup> Auf der Original Broadway Cast Recording stimmen die Musiker (vor der nachfolgenden Ouvertüre) ihre Instrumente, bis ein Ensemblemitglied beim Dirigenten nachfragt: „Hello? Are you ready?“<sup>294</sup> Ähnliches gilt für die mexikanische Produktion im Teatro Aldama ab dem Jahr 2011;<sup>295</sup> auf der österreichischen, englischen, ungarischen und spanischen Cast Recording ist dieser Abschnitt jedoch nicht enthalten.<sup>296</sup>

Starke Ähnlichkeiten zu „Magic to Do“ besitzt außerdem die Nummer „Live in Living Color“ aus Shaimans *Catch Me if You Can*, in der Frank W. Abagnale Junior dem Publikum ankündigt, dass nun eine Bühnenshow über sein Leben folge. Dies ist besonders gut anhand der Dresdner Cast Recording von 2015 nachzuvollziehen, da diese gegenüber der Broadway-Aufnahme<sup>297</sup> den gesprochenen Dialog vor der Musiknummer enthält:

„FRANK A. J.: Aber ich bin mir sicher, diese Leute hier [das Musicalpublikum] würden gerne wissen, wieso Sie auf mich schießen. Und ich finde, sie haben ein Recht zu erfahren, wer ich bin und was ich gemacht habe.

CARL HANRATTY: Das ist doch wieder nur einer Ihrer Tricks, Freundchen. Frank, Sie werden mich nicht noch einmal so verarschen wie im Hotelzimmer in L. A. Und Sie werden für diese Leute hier sicher keine Show abziehen.

FRANK A. J.: Eine Show? Eine Show!

---

<sup>288</sup> Schwartz, CD *Pippin* (Broadway-Revival, 2013), Track 6 „No Time at all“, 02:37–02:52; Schwartz, CD *Pippin* (Broadway, 1972), Track 6 „No Time at all“, 02:33–02:47.

<sup>289</sup> Schwartz, CD *Pippin* (Broadway, 1972), Track 1 „Magic to Do“, 01:50–01:54.

<sup>290</sup> Ebd., Track 3 „War Is a Science“.

<sup>291</sup> Ich besuchte *Pippin* (Musik/Lyrics: Schwartz; Buch: Hirson, Fosse) im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee 2014 bis 2016 im Koninklijk Theater Carré in Amsterdam am 27.3.2016 ab 13 Uhr.

<sup>292</sup> Vgl. Schwartz, CD *Pippin* (Broadway-Revival, 2013), Track 1 „Magic to Do“, 00:00–00:38.

<sup>293</sup> The Broadway League (Hrsg.), „*Spamalot*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/spamalot-384262> (29.4.2019).

<sup>294</sup> Vgl. Du Prez und Idle, CD *Spamalot* (Broadway, 2005), Track 1 „Tuning“, 00:11–00:16.

<sup>295</sup> Eric Idle (Hrsg.), „*Spamalot. The Complete and Utter History*“, <http://ericidle.com/spamalot.html> (31.8.2017); John Du Prez' und Eric Idle, Doppel-CD *Monty Python's Spamalot. Los mascabrothers de la mesa redonda!!! México* (Mexiko-Stadt), Control Room 2011, Disc 1, Track 1 „Afinando“.

<sup>296</sup> Vgl. John Du Prez' und Eric Idle, CD *Monty Python's Spamalot* (Barcelona), Filmax Stage und Stromboli Entertainment 2008; dies., CD *Spamalot. Madách Színház* (Budapest), Universal Music 2009; dies., CD *Spamalot. UK Cast Album* (UK-Tour), Ocean Music LA Inc. 2010; dies., CD *Spamalot* (Salzburg, 2016).

<sup>297</sup> Vgl. Shaiman, CD *Catch Me if You Can* (Broadway, 2011), Track 1 „Live in Living Color“.

CARL HANRATTY: [*erstaunt mit Blick aufs Orchester*] Die haben Instrumente!  
FRANK A. J.: Wir brauchen Scheinwerfer, ein Studiopublikum, Kameras und das Frank Abagnale Junior-Orchester!<sup>298</sup>

Auch Verfilmungen von Operetten<sup>299</sup> können auf diesem Konzept basieren, wie die Parodie *Im Weißen Rössl – Wehe, du singst!* von 2014 verdeutlicht, in dem die Protagonistin Otilie Giesecke wiederholt ablehnend auf extradiegetische Musik- und Tanzelemente reagiert. Während der Eröffnungsnummer „Im weißen Rössl am Wolfgangsee“ nimmt Otilie etwa mit ihrem Vater im Außenbereich des Hotels Platz. Folgender Dialog ereignet sich dabei mit einem anderen Gast:

„OTILIE: Entschuldigung? Mal unter uns: Was verdient man hier eigentlich?  
GAST: Bitte?  
OTILIE: Naja, wenn man den ganzen Tag in so albernem Klamotten rumrennt und dann noch die ganze Zeit grinsen. Dieses ständige Gesinge, das ist doch total anstrengend!“<sup>300</sup>

Bei der Nummer „Die ganze Welt ist himmelblau“ bittet sie weiterhin, dass ihr Verehrer Dr. Otto Siedler aufhören solle, zu singen:

„OTILIE: Was für ein Kitsch. Sag mal, geht’s noch?  
OTTO: Glitzeriana Alpensis. Die weiße Schluchtenrose. Ich hab’ ihn heute Nachmittag nur für Sie bestiegen.  
OTILIE: Wen?  
OTTO: Den Berg dort hinten.  
OTILIE: Ich bin allergisch gegen Blumen und gegen Stalker.  
OTTO: Warten Sie!  
[*Instrumentalmusik erklingt.*]  
OTILIE: Das gibt’s doch nicht. Wo kommt denn diese Musik schon wieder her?  
Wehe, du singst!  
OTTO: [*singt*]  
Die ganze Welt ist himmelblau,  
wenn ich in deine Augen schau.  
Und ich frag’ dabei, bist auch du so treu,  
wie das Blau, wie das Blau deiner Augen.  
OTILIE: Schluss jetzt mit dem Geknödel!  
OTTO: Wollen Sie mit mir eine eheliche Verbindung eingehen? Ich möchte, dass wir Mann und Frau werden. Ich hab’ diesbezüglich bereits mit dem hiesigen Pastor gesprochen und unsere kirchliche Trauung könnte morgen früh punkt sieben Uhr stattfinden, wenn Sie ...  
OTILIE: Bist du irgendwo ausgebrochen?  
OTTO: Aus dem Gefängnis der Einsamkeit, dem Alcatraz des Junggesellentums, der Bastille des ledigen Standes.“<sup>301</sup>

In der Szene „Zuschau’n kann i net“ bittet Otilie Oberkellner Leopold Brandmeyer schließlich um Hilfe beim Singen ihrer ersten nondiegetischen Nummer:

---

<sup>298</sup> Shaiman, CD *Catch Me if You Can* (Dresden, 2015), Track 1 „Prolog“, 00:58–01:17 und 2 „Live und ganz in Farbe“, 00:00–00:27.

<sup>299</sup> Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Abgrenzungsschwierigkeiten zwischen Musicalfilmen und der Verfilmung von Operetten, wie Green erläutert: „It is not always easy to determine what is and what is not a musical film, so there seems little point in trying to establish strict eligibility criteria. My standards of determination, admittedly loose, are based on a combination of factors: the numbers of songs or musical selections, the manner and length of their presentation, the musical contributions of leading members of the cast, and the subject matter of the film.“ (Green, *Encyclopaedia of the Musical Film*, Vorwort, S. [1/2].) Auch laut Bartosch verwerde der Musicalfilm „gelegentlich Bestandteile der Operettenwelt“. (Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, S. 91.)

<sup>300</sup> Ralph Benatzky, DVD *Im Weißen Rössl. Wehe, du singst!*, Senator Home Entertainment 2014, 00:13:01–00:13:10.

<sup>301</sup> Ebd., 00:18:20–00:19:48.

„LEOPOLD: Otilie, es tut mir leid, ich weiß, du hasst es, aber ich muss jetzt ein Lied singen.  
 OTTILIE: Kümmer dich nicht um mich, Leo. Sing' einfach drauf los.  
 [Leopold singt einen Ausschnitt von „Zuschau'n kann i net“.]  
 OTTILIE: Besser?  
 LEOPOLD: Viel besser.  
 OTTILIE: Leo, kannst du's mir beibringen? Das Singen? Ich fürchte, ich hab's verlernt.  
 LEOPOLD: Ach, Singen verlernt man nicht.  
 OTTILIE: Ich schon. Wenn ich allein bin, dann summ' ich höchstens 'mal 'was.  
 LEOPOLD: Summen gilt nicht. Summen ist 'was für Bienen. Also gut, zum Singen braucht man zwei Dinge: große Klappe und großes Gefühl. Große Klappe hast du. Wie schaut's mit'm Gefühl aus?  
 OTTILIE: Weiß nicht.  
 LEOPOLD: Könntest du die Welt vor Freude umarmen?  
 OTTILIE: Eher nicht.  
 LEOPOLD: Ist dir nach Heulen, nach Verkriechen, nie mehr aus dem Bett aufstehen?  
 OTTILIE: Eher schon.  
 LEOPOLD: Gut, dann wird dein erstes Lied ein trauriges sein.  
 OTTILIE: Aber können wir das erste Lied nicht zusammen singen?  
 LEOPOLD: Im Duett? Nein! Unmöglich! Wenn das Josepha erfährt ... Man singt nicht einfach so im Duett. Im Duett, da verschmelzen Leib und Seel', da werden getrennte Herzen eins.“<sup>302</sup>

Insbesondere anknüpfend an das obige Beispiel aus *Spamalot* ist im Allgemeinen zu beobachten, dass die Majorität der Musicals Illusionsbrechung als Comic Relief in unterschiedlichsten Varianten verwendet. Den allgemeinen Besuch eines Musicaltheaters parodiert beispielsweise Anselmi *It Shoulda Been You*.<sup>303</sup> So war es in der Broadway-Produktion im Jahr 2015<sup>304</sup> Konvention, dass der Musicaldarsteller, welcher die Figur Marty Kaufman verkörperte, bis zu einem bestimmten Punkt im ersten Akt in einer Loge im Zuschauerraum saß. Als eine Figur des Stücks, Jenny Steinberg, ihn innerhalb des Musicals per Telefon anrief, erklang lautstark der Klingelton eines bekannten Mobiltelefonherstellers. Der Darsteller nahm daraufhin seinen Platz im Bühnenmusical ein, wodurch die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwammen.<sup>305</sup> Dieser Witz führte nach Aussagen des Darstellers Josh Grisetti dazu, dass eine Besucherin während einer Vorstellung rief: „Turn off your cellphone!“<sup>306</sup>

Humoristische Situationen werden vor allem dadurch erzeugt, dass nondiegetische Musik- und Tanzelemente des Bühnenmusicals direkt adressiert werden: Zunächst ist die allgemeine Tatsache zu benennen, dass Musik erklingt bzw. Tanz aufgeführt wird. Als Beispiel kann das Duett „Rosemary“ von J. Pierrepont Finch und Rosemary Pilkington von der Original Broadway Cast Recording (1961) – und den Broadway-Revival-Aufnahmen von 1995 und 2011 – von Frank Loessers *How to Succeed in Business Without Really Trying* benannt werden. Dort fragt Finch Rosemary, ob sie die extradiegetische Musik hören könne, die er vernimmt.

<sup>302</sup> Benatzky, DVD *Im Weißen Rössl* (Film, 2014), 00:54:18–00:57:18.

<sup>303</sup> Vgl. Anselmi, CD *It Shoulda Been You* (Broadway, 2015).

<sup>304</sup> Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „*It Shoulda Been You*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/it-shoulda-been-you-498636> (5.6.2019).

<sup>305</sup> Vgl. Zachary Stewart, „Final Bow: Josh Grisetti of *It Shoulda Been You* Reflects on Audience Surprises and Wedding Awkwardness“, in: *Theatermania*, 30.7.2015, [http://www.theatermania.com/broadway/news/final-bow-josh-grisetti-of-it-shoulda-been-you-ref\\_73507.html](http://www.theatermania.com/broadway/news/final-bow-josh-grisetti-of-it-shoulda-been-you-ref_73507.html) (31.8.2017).

<sup>306</sup> Ebd.

Rosemary verneint zunächst, doch als ihr Finch daraufhin einen Heiratsantrag macht, hört auch sie die extradiegetische Musicalmusik.<sup>307</sup> In genuin deutschsprachigen Produktionen sind vergleichbare Szenen zu finden: Im zweiten Akt vom österreichischen *I Am from Austria* beklagt sich der Hotelpage Felix Moser in der Nummer „Zweierbeziehung“ über den Verlust seines Automobils. Chefconcierge Elfriede Schrott fragt ihn daraufhin: „Und wegen om Blehschad'n sing'st o ganze Operetten?“<sup>308</sup> Und der argentinische Fußballspieler Pablo García fügt hinzu: „Dio, du hast eine sehr schöne Stimme!“<sup>309</sup>

Auch wird der Usus einer Ensemblenummer parodiert: In der Broadway-Fassung von *Spamalot* (ab 2005) und dem Londoner Revival von Lloyd Webbers *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (2019) vollführen die Musicedarsteller – durch ein akustisches Missverständnis – zunächst eine „falsche“ Performance: In *Spamalot* stellt das Ensemble im ersten Akt in der Nummer „Finland / Fisch Slapping Dance“ den Handlungsort Finnland vor, bis der Erzähler einschreitet: „I said England!“<sup>310</sup> Die Brüder von Joseph wiederum tanzten im zweiten Akt während „Those Canaan Days“ einen Cancan – die Erzählerin ermahnte jedoch: „I said Canaan! Not can-can!“<sup>311</sup>

In Bezug auf Tanzelemente ist erneut auf *It Shoulda Been You* zu verweisen: George Howard fordert zum Beispiel seinen Sohn in der Nummer „Back in the Day“ zum Tanz auf („Come on, let's dance!“), wodurch ironisch auf die konventionelle „Dance Break“ eines Musicals verwiesen wird.<sup>312</sup> Nach dieser Nummer, in welcher George seinen Sohn davon überzeugen möchte, einen Ehevertrag zu unterzeichnen, bemerkt Marty Folgendes: „They're gonna make Rebecca sign a prenu! I just heard Brian's dad do a whole song and dance about it.“<sup>313</sup> Die Aufforderung zur tänzerischen Beteiligung unter den Darstellern ist auch Teil von Lingaus *Der Schuh des Manitu*, wenn Abahachi und der Ranger im ersten Akt während der Nummer „Ein gemeinsames Ziel“ ihre Vorfreude auf den Kauf eines gemeinsamen Pubs beschreiben:

„RANGER: Aber, Abahachi, was hupfst'n jetzt so um'anand'?

ABAHACHI: Ich hupf' nicht, ich tanz', jetzt mach halt mit, du Weißwurschd! Los!“<sup>314</sup>

---

<sup>307</sup> Vgl. Frank Loesser, CD *How to Succeed in Business Without Really Trying. Original Broadway Cast Recording* (1961), in: *Broadway in a Box*, Track 11 „Rosemary“; ders., CD *How to Succeed in Business Without Really Trying. The New Broadway Cast Recording*, RCA Victor 1995, Track 16 „Rosemary“; ders., *How to Succeed in Business Without Really Trying. Musical Comedy* (Broadway-Revival), Decca Broadway 2011, Track 17 „Rosemary“.

<sup>308</sup> Fendrich, Doppel-CD *I Am from Austria* (Wien, 2017), Disc 2, Track 7 „Zweierbeziehung“, 01:10–01:14

<sup>309</sup> Ebd., 01:21–01:24.

<sup>310</sup> Du Prez und Idle, CD *Spamalot* (Broadway, 2005), Track 4 „Finland / Fisch Slapping Dance“, 00:55–01:00.

<sup>311</sup> Ich besuchte *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Tim Rice) im London Palladium am 28.8.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>312</sup> Anselmi, CD *It Shoulda Been You* (Broadway, 2015), Track 7 „Back in the Day“, 00:42–00:45.

<sup>313</sup> Stewart, „Josh Grisetti of *It Shoulda Been You*“.

<sup>314</sup> Lingau, CD *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009), Track 2 „Ein gemeinsames Ziel“, 00:48–00:53.

Als zweiter Punkt sei die Art genannt, in der Musik und Tanz (zum Beispiel besetzungstechnisch) dargeboten wird. Protagonist Frank Abagnale Junior möchte seinen Vater in der Broadway-Fassung vom oben genannten *Catch Me If You Can* (2011) etwa dazu auffordern, sich an der Nummer „Butter outta Cream“ zu beteiligen, woraus sich folgender Dialog entwickelt:

„FRANK A. J.: It's your turn, dad.

FRANK A. S.: No, you're doing great.

FRANK A. J.: Oh, no, this is a duet. It's Frank and D. It's not a solo act.

FRANK A. S.: Well, you know, there is one I haven't told ya.

FRANK A. J.: Oh, really?<sup>315</sup>

Weiterhin erklärt Frank Jr. im Underscoring von „Seven Wonders“ im Beisein seiner Freundin Brenda Strong „I don't need a fancy restaurant or a huge orchestra, just some settle orchestrations!“<sup>316</sup> Ähnlich heißt es auf der Dresdner Aufnahme vor der Nummer „Kleiner Bub, sei ein Mann“: „Ich glaub' die beiden hier brauchen ein bisschen Musik [*Frank Jr. weist auf seinen Vater und Hanratty*]“.<sup>317</sup> Das zuerst genannte Beispiel von *Catch Me if You Can* erinnert an die Broadway-Produktion von *An American in Paris* ab 2014, wenn die Hauptfigur Jerry Mulligan während der Nummer „S'wonderful“ seine Freunde fragt, „What the hell are you guys doing in my song?“, woraufhin Henri Baurel „It's my song!“ erwidert und Adam Hochberg ironisch hinzufügt: „We all must be in love!“<sup>318</sup> Dieser Witz wird im zweiten Akt wieder aufgegriffen, wenn Henri während seiner Shownummer „I'll Build a Stairway to Paradise“ fragt, „What are you doing in my song?“, und Adam erwidert: „I wrote it“.<sup>319</sup>

Verweise auf Nummernstrukturen finden sich wiederum in den amerikanischen Revivals von Porters *Anything Goes* ab 1987 und Schwartz' *Pippin* ab 2013: In ersterem empfiehlt Billy Crocker seiner Bekannten Hope Harcourt: „So spare us all the pain, just skip the darn thing [the verse] and sing the refrain!“<sup>320</sup> Auf der Cast Recording des Broadway-Revivals von *Pippin* beschließt Charles während der Nummer „War Is a Science“, nachdem er mehrmals von seinem Sohn unterbrochen wurde: „Well, now time is short. I'll have to speed the whole damn thing up!“<sup>321</sup> Daraufhin beschleunigt sich das musikalische Tempo der Nummer.

Auch Musicaldramaturgien werden durch Illusionsbrechung parodiert, beispielsweise die Funktion von Nebenrollen. Exemplarisch sei die Berliner Urproduktion von Lingaus *Der Schuh des Manitu* genannt, zu der Jonas Menze konstatiert: „Bei der Musicalproduktion wurde

---

<sup>315</sup> Shaiman, CD *Catch Me if You Can* (Broadway, 2011), Track 5 „Butter outta Cream“, 01:17–01:28.

<sup>316</sup> Ebd., Track 12 „Seven Wonders“, 00:07–00:14.

<sup>317</sup> Shaiman, CD *Catch Me if You Can* (Dresden, 2015), Track 4 „Lass von dir hören!“, 07:15–07:21.

<sup>318</sup> Gershwin, CD *An American In Paris* (Broadway, 2015), Track 7 „S'Wonderful“, 02:32–02:38.

<sup>319</sup> Ebd., Track 14 „I'll Build a Stairway to Paradise“, 01:03–01:07.

<sup>320</sup> Cole Porter, CD *Anything Goes*. *The New Broadway Cast Recording* (1987), in: *Broadway in a Box*, Track 8 „It's De-Lovely“, 01:14–01:21.

<sup>321</sup> Schwartz, CD *Pippin* (Broadway-Revival, 2013), Track 3 „War Is a Science“, 02:04–02:09 und Booklet, S. [12].

versucht, die Balance zwischen Kalauern und Parodie der alten Originale beizubehalten, wobei sich nun viele der parodistischen Elemente auf das Genre Musical als solches beziehen.“<sup>322</sup> Hervorzuheben ist die Nummer „Grmpfzl“ aus dem ersten Akt (u. a. vergleichbar mit „Never the Luck“ der Nebenrolle Bazzard aus Holmes’ *The Mystery of Edwin Drood* [Broadway, 1985; Broadway-Revival, 2012] und „Bit Part Demon“ der Nebenrolle Ed aus *Evil Dead* [Off-Broadway, 2007]).<sup>323</sup> Nachdem die Hauptcharaktere Abahachi und Ranger einem Immobilienbetrug zum Opfer gefallen sind, will der Häuptlingssohn „Falscher Hase“, der gerade von Santa Maria erschossen wurde, im Angesicht seines Todes die Betrüger entlarven. Drei Bestandteile erwirken hierbei eine humoristische Situation: Erstens besingt Falscher Hase in übertrieben ausgedehnter Form seinen Tod, woraufhin Abahachi und der Ranger angespannt reagieren. Zweitens schafft es der Häuptlingssohn nicht, die Namen der Ganoven zu nennen, da er in den entscheidenden Momenten stets von quälenden Schmerzen heimgesucht wird. Und drittens beschwert sich darüber hinaus der Musicaldarsteller des Falschen Hasen, dass er trotz Studium nur diese Nebenrolle erhalten hat, die bereits im ersten Akt einen Bühnentod erleidet. Die Nummer steht in cis-Moll und ist in drei Formteile (A, A', B) mit Einleitung und Überleitung gegliedert (vgl. Tabelle 9 und Notenbeispiel 9 – die Takt Nummerierung bezieht sich hier auf die gesamte Nummer und beginnt entsprechend bei der Zahl 4).

Tabelle 9: Struktur von „Grmpfzl“ aus der Berliner Produktion von Martin Lingaus *Der Schuh des Manitu* (2009)<sup>324</sup>

Takte		Formteil	
1–4		Einleitung	
5–20 (mit Auftakt)		A	
	5–12 (m. A.)		a
	13–20 (m. A.)		a'
21–22		Überleitung	
23–38 (m. A.)		A'	
39–58 (m. A.)		B	
	39–46 (m. A.)		b
	47–58		b'

<sup>322</sup> Menze, „*Der Schuh des Manitu*“, S. 211.

<sup>323</sup> Vgl. Rupert Holmes, CD *The Mystery of Edwin Drood. Original Broadway Cast Recording* (1985), Polydor 1990, Track 9 „Never the Luck“; ders., Doppel-CD *The Mystery of Edwin Drood. The 2012 New Broadway Cast Recording*, DRG Records 2013, Disc 1, Track 11 „Never the Luck“; Bond u. a., CD *Evil Dead* (Off-Broadway, 2007), Track 16 „Bit Part Demon“. Zu Ersterem heißt es im Booklet: „Feeling a bit sorry for the unsung actor, our Chariman asks if he might have a song of his own to offer, and Mr. Bax eagerly offers a song he’s written that underscores the shared dilemma of himself and the character of Bazzard he portrays.“ (S. 3.)

<sup>324</sup> Vgl. Lingau, CD *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009), Track 4 „Grmpfzl“.

In Teil A, der wiederum zweiteilig ist, beschweren sich Abahachi und Ranger jeweils zum Ende von Abschnitt a und a' über den ausgedehnten „Vorspann“ (T. 11–12 und 19–20). Dieser Eindruck eines ironisch langwierigen Gesangsabschnitts entsteht für den Musicalzuschauer verstärkt durch eine Verzierung der Dominanterz im Rahmen des – auf den Tonikagegenklang folgenden – Halbschlusses in den T. 11–12. Textlich erklärt Falscher Hase verbittert: „Und dafür hab' ich all die Jahre studiert. Dieser Part ist kein Lottogewinn“ (T. 12–19). In Formteil A' kann falscher Hase aufgrund seiner Schmerzen die entscheidenden Informationen an Abahachi und Ranger nicht weitergeben. Anstatt der Betrügernamen erklingen in den T. 27 (Zählzeit 1–2), 31–32 (Z. 4–1) und 35 (Z. 1–2) nur Schmerzensschreie.<sup>325</sup> Ranger beschwert sich darauffolgend im B-Teil, in dem Falscher Hase wieder in reinen Gesang mit lang angehaltenen Tönen – zwei bis fünf Zählzeiten bei den Worten „spüre“, „Kraft“, „ganz“, „geschafft“, „Manitu“, „fort“, „beiß“, „Gras“, „restliche“, „Spaß“ – verfällt, mit: „Ja, 'uf einmal kann er wieder singen!“ (T. 45–46).<sup>326</sup> Die Nummer endet schließlich mit dem Tod des Indianers, der zu den Theaterzuschauern spricht: „Und so beiß' ich nun endlich ins Gras. Für die restliche Show noch viel Spaß!“ (T. 56–57).<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Vgl. Lingau, CD *Der Schuh des Maniut* (Berlin, 2009), Track 4 „Grmpfzl“, 00:54–01:14.

<sup>326</sup> Ebd., 01:33–01:37.

<sup>327</sup> Ebd., 01:43–02:08.

Teil A: a

4 FALSCHER HASE:

Gesang

E-Bass

Gleich im er - sten Akt ist das Dra - ma pas - siert. Ein

S t S t d

**ABAHACHI:**  
Das ist jetzt nur der Vorspann.  
Gleich kommt's!

9

Schuss und schon bin ich da - hin. Und

t tG d

a'

13

da - für hab' ich all die Jah - re stu - diert. Die - ser

t S t d

**RANGER:** Ziemlich lang für einen Vorspann, he?  
**ABAHACHI:** Jetzt komm' a'mal zum Thema!

17

Part ist kein Lot - to - ge - winn.

tG d t S

Notenbeispiel 9: Illusionsbrechung innerhalb der von Falscher Hase gesungenen Nummer „Grmpfzl“ aus der Berliner Produktion von Martin Lingaus *Der Schuh des Manitu* (2009) als Parodie nondiegetischer Musik<sup>328</sup>

<sup>328</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Martin Lingau, CD *Der Schuh des Manitu. Der Wilde Westen als wildes Musical. Die Originalversion des Musicals in Berlin*, Stage Entertainment Studios 2009, Track 4 „Grmpfzl“, 00:06–00:42.

Illusionsbrechung findet außerdem häufig durch einen Erzähler statt, der das Publikum direkt adressiert. Diese Hinwendung zum Publikum durch Kommentierung der Handlung zählt Bauch zum „episierenden Metadrama“.<sup>329</sup> Beispielsweise spricht Joseph Gillis zum Musicalpublikum von Lloyd Webbers *Sunset Boulevard*, wenn er zu Beginn – und vor dem nachfolgenden Flashback – auf der Londoner (1993) und Los Angeles-Cast Recording (1994) ankündigt: „If you wanna know the real facts, you’ve come to the right party.“<sup>330</sup> Ähnliches gilt für die Hamburger Version von Menkens *Aladdin* (2016), in dem der Dschinni das Publikum begrüßt:

„DSCHINNI: Salām und guten Abend, hochgeschätzte Freunde! Willkommen in der legendenumwobenen Stadt Agrabah, der Stadt der fliegenden Teppiche, der tollkühnen Helden, der preisgekrönten Kuschelballaden, der Stadt mit mehr Glanz und Glamour als jede andere frei erfundene Metropole auf der ganzen Welt!“<sup>331</sup>

Auch Finali des zweiten Aktes können durch entsprechende Erzähler dargestellt werden: So wendet sich Jane Eyre im gleichnamigen Musical von Gordon (Broadway, 2000) an das Publikum, wenn sie auf der Original Broadway Cast Recording beschreibt, was nach der zuletzt gespielten Szene in der Handlung geschehen ist:

„JANE EYRE: So, gentle audience, I married him [Edward]. No woman was ever nearer to her mate than I am, ever more absolutely bone of his bone and flesh of his flesh. [...] Edward continued blind the first two years of our marriage, then slowly the sight in one eye began to return to him ... [...] and when our first born was put into his arms he could see that the boy had inherited his own eyes, as they once were – large, brilliant and black. On this occasion, we acknowledged, with full hearts, that God had tempered judgment with mercy.“<sup>332</sup>

Dies betont auch Stewart in seiner Enzyklopädie *Broadway Musicals* für das gesamte Bühnenwerk („The audience was addressed as ‚gentle audience‘“<sup>333</sup>) – aufgrund von Kürzungen der Highlight-Broadway-Aufnahme kann dies jedoch nicht überprüft werden.<sup>334</sup> Weiterhin fungierte die Figur Adam Hochberg in *An American in Paris* in der englischen Produktion (2017) als Erzähler und sprach ans Publikum gewandt Sätze wie „That was when ... you’ll see“ oder „Did you see how she [Lise] looked at me?“<sup>335</sup> Die Mehrfachfunktion solcher Figuren verdeutlicht die überarbeitete Berliner Version von Menkens *Der Glöckner von Notre Dame* 2017/2018 mit einer „Versammlung“ von Geschichtenerzählern.“<sup>336</sup>

Diese Art des Kommentators ist insbesondere typisch für Musicals von Lloyd Webber: Geraths beschreibt etwa Judas aus *Jesus Christ Superstar* als „Spielleiter“<sup>337</sup> – auch im Programm der

---

<sup>329</sup> Bauch, *Das amerikanische Meta-Musical*, S. 101.

<sup>330</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Sunset Boulevard* (London, 1993), Disc 1, Track 1 „Prologue“ und Booklet, S. 6; ders., Doppel-CD *Sunset Boulevard* (Los Angeles, 1994), Disc 1, Track 1 „Overture / ‚I Guess It Was 5 a.m.‘“ und Libretto, S. 2.

<sup>331</sup> Menken, CD *Aladdin* (Hamburg, 2016), Track 1 „Arabische Nächte“, 00:07–00:29.

<sup>332</sup> Gordon, CD *Jane Eyre* (Broadway, 2000), Track 25 „Brave Enough for Love“, 04:48–06:10 und Booklet, S. 33.

<sup>333</sup> Stewart, *Broadway-Musicals. 1943–2004*, S. 300.

<sup>334</sup> Vgl. Gordon, CD *Jane Eyre* (Broadway, 2000).

<sup>335</sup> Ich besuchte *An American in Paris* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Lucas) im Londoner Dominion Theatre am 19.8.2017 ab 14 Uhr.

<sup>336</sup> Großes Programm zu *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 2017/2018), S. [23]

<sup>337</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 227.

Hamburger Staatsoper aus dem Jahr 2015 ist von einem „bissigen Kommentator“<sup>338</sup> die Rede – und die „skeptische Kommentator-Instanz wie der Evangelist in *Joseph* sowie Che in *Evita*“.<sup>339</sup> Zu ergänzen sei an dieser Stelle der ans Publikum gewandt kommentierende Protagonist aus Lloyd Webbers *Stephen Ward* (2013).<sup>340</sup>

Eine wichtige Rolle spielt außerdem die direkte Adressierung des Orchesters, des Dirigenten oder der Zuschauer durch die Darsteller. In der *Spamalot*-Inszenierung in Tecklenburg im Juli bis September 2018 sprachen verschiedene Figuren des Stücks mit dem Dirigenten des Musicalorchesters. So fragte Femke Soetenga als „Fee aus dem See“ im zweiten Akt in der gleichnamigen Nummer „Wann geht’s hier wieder ’mal um mich?“ und Florian Soyka befahl als Vater von Prinz Herbert wiederholt im zweiten Akt – bis er in der finalen Nummer von den Rittern der Tafelrunde erschlagen wurde –, dass das Orchester aufhören solle, zu spielen und sein Sohn Herbert aufhören solle, zu singen. Zudem fragte Fank Winkels als König Artus die Zuschauer – nachdem ihm die Fee aus dem See verkündet hatte, dass er sich in einem Musical in Tecklenburg befände – „Und, bin ich gut?“<sup>341</sup> Ähnlich verhält es sich mit der Hamburger Inszenierung von *Catch Me if You Can* des Altonaer Theaters in der Spielzeit 2018/2019, bei der Ilja Richter alias Carl Hanratty im Finale des zweiten Akts einem seiner Agenten während der Festnahme von Frank Abagnale Jr. am Miami Airport befahl: „Schafft die Leute hier weg!“ – mit einem Blick ins Publikum antwortete der Agent: „Was – die alle?“<sup>342</sup> Und bei der Vorstellung von Bryan Adams’ und Jim Vallances *Pretty Woman* im Stage Theater an der Elbe am 2.10.2019 deutete die Protagonistin Vivian Ward – im zweiten Akt während des Besuchs von Verdis *La Traviata* – auf das Musicalorchester und sagte zu ihrem Begleiter Edward Lewis: „Guck ’mal, da ist ja ’ne Band!“<sup>343</sup>

Seit circa den 1930er Jahren ist weiterhin Intertextualität in Musicals zu beobachten. So beschreibt Olaf Jubin in seiner Monographie *Entertainment in der Kritik* von 2005 die „Tendenz von Musicals, sich nicht grundlegend von ihren Vorgängern abgrenzen zu wollen, sondern bewußt auf sie anzuspielen und den Erfahrungshorizont des Publikums auch dadurch zu erweitern, daß er stets mitbedacht wird“.<sup>344</sup> Diese Referenzen lassen sich in vier verschiedene Kategorien einteilen:

---

<sup>338</sup> Programm zu *Jesus Christ Superstar* (Hamburg, 2015), S. [8].

<sup>339</sup> Ebd., S. 229.

<sup>340</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, CD *Stephen Ward. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Decca Records 2013, zum Beispiel Track 19 „Too Close to the Flame“.

<sup>341</sup> Ich besuchte *Spamalot* (Musik: John Du Prez, Eric Idle; Lyrics/Buch: Idle) bei den Freilichtspielen Tecklenburg am 11.8.2018 ab 20 Uhr.

<sup>342</sup> Ich besuchte *Catche Me if You Can* (Musik: Shaiman; Lyrics: Shaiman, Wittman; Buch: McNally) im Hamburger Altonaer Theater am 27.8.2018 ab 20 Uhr.

<sup>343</sup> Ich besuchte *Pretty Woman* (Musik: Bryan Adams, Jim Vallance; Lyrics: Adams, Vallance; Buch: Garry Marshall, J. F. Lawton) im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 2.10.2019 ab 19 Uhr.

<sup>344</sup> Jubin, *Entertainment in der Kritik*, Bd. 1, S. 128.

1. Verweise auf einzelne, gesamte Musicals
2. Verweise auf spezifische Musicalnummern
3. Verweise auf bestimmte Darsteller und Komponisten
4. Selbstzitate

Siedhoff verweist in seinem *Handbuch des Musicals* (2007) auf die humoristische Komponente von intertextuellen Bezügen: „Das Musical hat Humus gebildet, inzwischen parodiert sich das Genre selbst, immer ein Zeichen intimer Vertrautheit des Publikums mit dem Gezeigten.“<sup>345</sup> Dies kann das gesamte Konzept eines Bühnenwerks betreffen: Im Programmheft zur deutschsprachigen Erstaufführung von *[titel der show]* im Jahr 2018 findet sich folgende Beschreibung:

„[*titel der show*] ist ‚ein Musical über zwei Typen, die ein Musical schreiben über zwei Typen, die ein Musical schreiben‘. WTF?! [...] [*titel der show*] ist eine Liebeserklärung an das Musicalgenre – und an das Leben als Künstler.“<sup>346</sup>

Die „zwei Typen, die ein Musical schreiben“, sind die Autoren Jeff Bowen und Hunter Bell, welche gemeinsam mit ihren Freunden Susan, Heidi und Larry im Jahr 2004 ein Stück für das New Yorker Musical Theater Festival entwickeln und dort aufführen.<sup>347</sup> Thematisiert werden der Traum, ein erfolgreiches Musical zu produzieren, die Sujetfindung, Schreibblockaden, das Casting, die Produktion und der stetige Bearbeitungsprozess.<sup>348</sup> Die Journalistin Kathryn Shattuck paraphrasiert in ihrem Artikel über die Off-Broadway-Premiere im Jahr 2006 in der *New York Times* die Musicalautoren wie folgt:

„It’s hard to explain‘, Mr. Bell, 35, said, sitting across from Mr. Bowen, 34, over lunch. ‚We don’t like to say it’s a show about itself, because that sounds self-involved and self-referential. But it basically is a show about itself.‘ [...] But ‚[title of show]‘ is more than navel gazing, say the authors. They see it as a sort of self-help manual to extract creative types from the black hole of insecurity that threatens to suck them in.“<sup>349</sup>

Im Zusammenhang dieser Handlung umfasst das Musical mannigfaltige intertextuelle Bezüge, sodass diese im deutschen Programm durch eine Begriffsübersicht von u. a. Musicaltiteln, -darstellern und -autoren erklärt wird.<sup>350</sup> Zum Beispiel ist Jeff im ersten Akt „auf der Suche nach ein wenig Inspiration“ in seiner „Playbill-Sammlung von Broadway-Flops“.<sup>351</sup> Auch bestimmte Nummern von Musicals gründen konzeptionell auf Intertextualität. Als repräsentatives Beispiel kann Wayne und Karey Kirkpatrick’s *Something Rotten!* gelten, in dem auf musikalischer, tänzerischer, visueller und textlicher Ebene spezifisch auf insgesamt vierzig andere Musicals verwiesen wird. Hervorzuheben sind insbesondere die Nummern „A Musical“

<sup>345</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 16.

<sup>346</sup> Programm zu *[titel der show]* (Hamburg, 2018). S. [5].

<sup>347</sup> Vgl. ebd., S. [5, 13 und 28].

<sup>348</sup> Vgl. ebd., S. [7–9].

<sup>349</sup> Ebd., S. [13].

<sup>350</sup> Ebd., S. [16]f.

<sup>351</sup> Ebd., S. [7].

und „Something Rotten! / Make an Omelette“ der Original Broadway Cast Recording von 2015.<sup>352</sup> Erstere enthält Referenzen zu achtzehn Musicals und einer Musicalnummer: *Avenue Q*, *The Fantasticks*, *Les Misérables*, „Fascinating Rythm“, *The Music Man*, *Suessical*, *South Pacific*, *Chicago*, *Evita*, *Rent*, *Jesus Christ Superstar*, *Putting It Together*, *Annie*, *Guys and Dolls*, *A Chorus Line*, *Sweet Charity*, *Hello, Dolly!*, *Cats* und *Sweeney Todd*.<sup>353</sup> Hierzu formuliert der Theaterkritiker David Cote im Booklet der Original Broadway Cast Recording:

„[...] ‚A Musical‘ [...] is an exemplary piece of postmodern pastiche. Over the course of a few minutes, the song references *Les Misérables*, *The Music Man*, *Seussical*, *Chicago*, *A Chorus Line* and *Jesus Christ Superstar* (and all the others I missed). [...] And its second-act counterpart, ‚Something Rotten! / Make an Omelette‘ continues the dazzling fusillade of Broadway allusions: *Gypsy*, *West Side Story*, *Dreamgirls* ... um, guys, is there an annotated version of the score? Put it this way: If *Something Rotten!* is every parodied in *Forbidden Broadway*, Earth will collapse into singularity then vanish down a wormhole.“<sup>354</sup>

Innerhalb der Forschungsliteratur finden sich weiterhin häufige Verweise auf die Broadway-Produktion von Mark Hollmanns *Urinetown* der Jahre 2001 bis 2004: Siedhoff (2007) erklärt allgemein: „*Urinetown* [...] jongliert souverän mit Zitaten von Weill, Porter, Rodgers und vielen anderen“;<sup>355</sup> Mordden (2013) formuliert spezifischer: „Again, we got the reference to other musicals – to *Steel Pier*’s slow-mo first-act finale, for instance“;<sup>356</sup> und Hurwitz konstatiert in Bezug auf die mannigfaltigen Referenzen: „But what *Urinetown* was, mostly, was funny.“<sup>357</sup>

Eine Besonderheit stellt die Entwicklung eines neuen Musicals anhand der Handlungen bestimmter Vorlagen dar: Im Stadttheater Hildesheim wurde beispielsweise in der Spielzeit 2012/2013 die „Rockmusical-Parodie“<sup>358</sup> *Rocky over the Rainbow* aufgeführt, in dem die Stücke *The Wizard of Oz* und *The Rocky Horror Show* miteinander verwoben werden. Im entsprechenden Programmheft heißt es dazu:

„Zwei Musicals zum Preis von einem‘ – Das klingt attraktiv, birgt aber einige Gefahren: Auf der linken Bühnenhälfte sind Dorothy, der Löwe King, die Vogelscheuche und der Blechmann unterwegs zum Zauberer von Oz. Währenddessen fahren auf der rechten Bühnenhälfte Bruce und seine Verlobte Janine mit dem Auto durch den Wald, allerdings ist Bruce ein wenig abgelenkt. Und so geschieht, was geschehen muss: Vogelscheuche und Blechmann kommen unter die Räder und die zwei gegensätzlichen Geschichten müssen fortan gemeinsam weitererzählt werden.“<sup>359</sup>

Häufiger als die oben genannten intertextuellen Grundkonzepte von gesamten Musicals oder Nummern treten Referenzen vereinzelt als Nebenelemente in Musik, Tanz, Ausstattung und

<sup>352</sup> Vgl. Kirkpatrick, CD *Something Rotten!* (Broadway, 2015), Track 5 „A Musical“ und 16 „Something Rotten! / Make an Omelette“.

<sup>353</sup> Vgl. Dow Jones & Company, Inc. (Hrsg.), „The Secrets of ‚Something Rotten’s‘ Biggest Number“, in: *The Wall Street Journal*, 3.6.2015, <https://www.wsj.com/video/the-secrets-of-omething-rotten-biggest-number/6B93C01D-7974-4A9D-8FCB-CBEAF178B778.html> (6.6.2019).

<sup>354</sup> Kirkpatrick, CD *Something Rotten!* (Broadway, 2015), S. [4].

<sup>355</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 16.

<sup>356</sup> Mordden, *History of American Musical Theatre*, S. 260.

<sup>357</sup> Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre*, S. 237.

<sup>358</sup> Programm zu *Rocky over the Rainbow* (Hildesheim, 2012/2013), Deckblatt.

<sup>359</sup> Ebd., S. 2.

größtenteils Text auf. Dabei ergänzen neue Inszenierungen oftmals ursprünglich nicht enthaltene intertextuelle Bezüge. Exemplarisch in Hinblick auf Kostümierungen sei die Nummer „Denn kommt es nicht vom Broadway ...“ aus der Tecklenburger Version von *Spamalot* (2018) zu nennen, in der auf mindestens zehn verschiedene Musicals verwiesen wurde.<sup>360</sup>

In der ursprünglichen Broadwayversion (2005–2009) von *Spamalot* ahmte das Ensemble in gleicher Nummer („You Won’t Succeed on Broadway“) eine Choreographie aus *Fiddler on the Roof* bzw. der Hochzeitsfeier von Motel und Tzeitel nach, in welcher die Tänzer Flaschen auf ihren Köpfen balancieren.<sup>361</sup>

Ein rein musikalischer Verweis findet sich im Musicalfilm *Mary Poppins Returns* von 2018, in dem der *Hamilton*-Komponist Miranda die Rolle des Jack übernimmt: Als Mary Poppins zusammen mit Jack und den Kindern von Michael Banks (Annabel, John und Georgie) die Royal Doulton Music Hall in einer Phantasiewelt besuchen, führen Mary und Jack auf der Bühne die Nummer „A Cover Is not the Book“ auf.<sup>362</sup> Während dieser fordert Mary Jack auf, die „Geschichte des Hofnarrs“<sup>363</sup> zu erzählen und ergänzt: „Well, the quicker you’re into it, the quicker you’re out of it.“<sup>364</sup> Daraufhin verfällt Miranda in einen *Hamilton*-typischen, rhythmisch komplexen Sprechgesang.<sup>365</sup>

Intertextualität kann jedoch ebenso als Kommentar zur Handlung dienen. Schmidt nennt in seinem Aufsatz über George Gershwin im Handbuch *Musical – Das unterhaltende Genre* (2002) als Gattungsmerkmal des Musicals, dass die „Multifunktionalität seiner Bestandteile“ bewirke, dass „einzelne Parameter“ den „semantischen Gesamtzusammenhang klarstellen“ könnten.<sup>366</sup> Die enge Verknüpfung zwischen Text und Musik gewährleiste bei Hören eines einzelnen Bestandteils die automatische Ergänzung des fehlenden Elements durch das Publikum. In diesem Zusammenhang fungiere zum Beispiel die Musik des Woody Allen-Films *Manhattan* – Instrumentalversionen von Kompositionen Gershwins – als Kommentar zur Handlung, da der Zuschauer den Text gedanklich vervollständige.<sup>367</sup>

Ein repräsentatives Beispiel für eine Kommentarfunktion ist der Musicalfilm *Fame* von 1980, der explizite Verweise zur *Rocky Horror Picture Show* von 1977 – im Zuge der Thematisierung

---

<sup>360</sup> Programm zu *Spamalot* (Musik: John Du Prez, Eric Idle; Lyrics/Buch: Idle), Freilichtbühne Tecklenburg, Juli bis September 2018, hrsg. von Freilichtspiele Tecklenburg e. V., S. 36.

<sup>361</sup> Vgl. Dan Dietz, *The Complete Book of 2000s Broadway Musicals*, Lanham u. a. 2017, S. 209.

<sup>362</sup> Vgl. Shaiman, DVD *Mary Poppins’ Rückkehr* (Musicalfilm, 2019), 00:45:57–00:49:58.

<sup>363</sup> Vgl. Marc Shaiman, CD *Mary Poppins’ Rückkehr. Deutscher Original-Soundtrack*, Universal Music 2018, Track 7 „Der Einband kann täuschend sein“, 02:23–02:27.

<sup>364</sup> Vgl. Shaiman, CD *Mary Poppins Returns* (Soundtrack, 2018), Track 7 „A Cover Is not the Book“, ab 02:23.

<sup>365</sup> Ebd., 02:30–03:45; vgl. zudem: Miranda, Doppel-CD *Hamilton* (Broadway, 2015).

<sup>366</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 119.

<sup>367</sup> Vgl. ebd., S. 119–134.

von verschiedenen sexuellen Orientierungen und der Charakterentwicklung von Doris Finsecker, die ihre Schüchternheit abwirft und sich von den Erwartungen ihrer Eltern löst – enthält. Zunächst wird Doris von ihrem homosexuellen Freund Montgomery MacNeil gefragt, ob sie mit ihm die *Rocky Horror Picture Show* besuchen möchte. Daraufhin tritt ein Kommilitone, Ralph Garci, in einer Verkleidung als Dr. Frank N. Furter auf und spottet über Montgomerys sexuelle Orientierung.<sup>368</sup> Schließlich wird der Ausschnitt einer Filmvorführung der *Rocky Horror Picture Show* gezeigt. Der bestehende Kultstatus des Films verdeutlicht sich dabei u. a. durch Verkleidungen und die Publikumsbeteiligung während der Vorstellung.<sup>369</sup> Eine vorherige Szene, in der Doris ihrer Mutter erklärt, „Something wonderful is happening to me, mama, I'm growing up“,<sup>370</sup> verdeutlicht im Vergleich zu ihrem Verhalten während der *Rocky Horror Show* – zum Beispiel die Annahme einer Zigarette – ihren Entwicklungsprozess. In der bereits erwähnten Tecklenburger Inszenierung von *Spamalot* im Jahr 2018 präsentierte man in gleicher Manier Prinz Herbert – um ihn als homosexuell zu charakterisieren – in einer Badewanne und fügte – als Verweis auf den homosexuellen Vampirsohn Herbert – ein Zitat aus „Wenn Liebe in dir ist“ aus *Tanz der Vampire* ein.<sup>371</sup>

Weiterhin dienen Referenzen zu anderen Musicals als Metaphern: Beispielsweise verwenden die Charaktere Mark Cohen und Mimi Márquez aus der ersten Broadway-Produktion von *Rent* (1996) in der Nummer „La Vie Boheme“ das Musical *The Wizard of Oz*, um ihre Lebensart als Bohemiens zu preisen: „[...] why Dorothy and Toto went over the rainbow to blow off Auntie Em [...]“.<sup>372</sup>

Durch textliche und musikalische Referenzen zu bestimmten Musicalnummern entstehen am häufigsten humoristische Situationen anhand einer Anspielung auf eine ursprünglich ernsthafte Nummer. Beispielsweise enthält *How to Succeed in Business Without Really Trying* (1961) Referenzen zu dem vier Jahre früher am Broadway gestarteten *West Side Story* (1957), um die Absurdität einer Romanze darzustellen.<sup>373</sup> Auf der Original Broadway Cast Recording und den Broadway-Revival-Aufnahmen von 1995 und 2011 ist das humoristische Duett „Rosemary“

---

<sup>368</sup> Vgl. Margoshes, DVD *Fame* (Musicalfilm, 1980), 01:01:47–01:03:11.

<sup>369</sup> Ebd., 01:32:55–01:34:50.

<sup>370</sup> Ebd., 01:32:07–01:32:12.

<sup>371</sup> Ich besuchte *Spamalot* (Musik: Du Prez, Idle; Lyrics/Buch: Idle) bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 11.8.2018 ab 20 Uhr.

<sup>372</sup> Larson, Doppel-CD *Rent* (Broadway, 1996), Disc 1, Track 23 „La Vie Boheme“, 04:45–04:55.

<sup>373</sup> *West Side Story* hatte seine Broadway-Premiere am 26.9.1957 und *How to Succeed in Business Without Really Trying* am 14.10.1961. Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „*How to Succeed in Business Without Really Trying*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/how-to-succeed-in-business-without-really-trying-2885> und „*West Side Story*“, in: ebd., <https://www.ibdb.com/broadway-production/west-side-story-2639>, in: *Internet Broadway Database* (6.6.2019).

der Figuren J. Pierrepont Finch und Rosemary Pilkington zu hören.<sup>374</sup> Diese Nummer verweist ironisch auf Tonys Liebeserklärung „Maria“. So persifliert Finchs Textzeile „Suddenly there is music in the sound of your name“<sup>375</sup> Tonys „All the beautiful sounds of the world in a single name“.<sup>376</sup> Hinzutritt die simple Musikalisierung des Namens „Rosemary“ durch Dreiklangsbrechungen (G-Dur → C-Dur:  $d' - h - g$ ,  $e' - c' - g$ ) gegenüber der Tritonusauflösung in „Maria“ (u. a. in Es-Dur:  $es - a - b$ ).<sup>377</sup>

Ähnliches findet sich im zweiten Akt von *Dear Evan Hansen* (2015). In diesem spricht der Charakter Jared Kleinman mit dem Protagonisten Evan Hansen über das „Conner Project“ in Gedenken an den verstorbenen Connor Murphy, wodurch der an Angststörungen leidende Außenseiter Evan an Beliebtheit gewinnt. So konstatiert Jared mit ironischem Unterton: „If Connor hadn't died, no one would even know who you are. I mean, people at school actually talk to you now. You're almost ... popular. Which is just ... wonder of wonders, miracle of miracles.“<sup>378</sup> Dies ist ein direktes Zitat aus der von Motel gesungenen Nummer „Miracle of Miracles“ aus *Fiddler on the Roof* (1964).<sup>379</sup> In dieser freut sich der junge jüdische Schneider aus dem Dorf Anatevka über die bevorstehende Hochzeit mit seiner Geliebten Tzeitel, der ihr Vater Tevye zugestimmt hat.

Ein weiteres Beispiel stellt die Londoner Produktion von Lloyd Webbers *School of Rock* ab 2016 dar, in welcher eine der Schülerinnen der Horace Green Prep beim Band-Vorsingen die Nummer „Tomorrow“ aus dem Musical *Annie* (1976) vorträgt.<sup>380</sup> Im ursprünglichen Kontext singt die Protagonistin diese Nummer im ersten Akt in der Hoffnung, ihre Eltern würden sie aus einer Unterkunft für Waisenkinder abholen.<sup>381</sup>

Diese Erschaffung eines Kontrastes durch unterschiedliche Kontexte wird jedoch ebenso für die Verstärkung von ernsthaften Momenten verwendet. So dient etwa die Referenz zu *Singin' in the Rain* (1952) im Musicalfilm *Fame* (1980) zur dramaturgischen Zuspitzung einer gedrückten Stimmung: Als Coco Hernandez mit einem Freund in der U-Bahnstation des Times Square auf regennassem Boden die Nummer „Singin' in the Rain“ rezitiert und passend dazu

---

<sup>374</sup> Vgl. Loesser, CD *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Broadway, 1961), Track 11 „Rosemary“; ders., CD *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Broadway-Revival, 1995), Track 16 „Rosemary“; ders., CD *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Broadway-Revival, 2011), Track 17 „Rosemary“.

<sup>375</sup> Loesser, CD *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Broadway, 1961), Track 11 „Rosemary“, 00:07–00:14.

<sup>376</sup> Bernstein, CD *West Side Story* (Broadway, 1957), Track 5 „Maria“, 00:40–00:49.

<sup>377</sup> Vgl. Loesser, CD *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Broadway, 1961), Track 11 „Rosemary“, 00:36–00:45; Bernstein, CD *West Side Story* (Broadway, 1957), Track 5 „Maria“, 00:32–00:36.

<sup>378</sup> Steven Levenson, *Dear Evan Hansen* (Libretto), New York 2017, S. 124.

<sup>379</sup> Vgl. Bock, CD *Fiddler on the Roof* (Broadway, 1964), Track 6 „Miracle of Miracles“.

<sup>380</sup> Ich besuchte *School of Rock* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Fellowes) im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) u. a. am 26.11.2016 ab 14:30 Uhr.

<sup>381</sup> Vgl. Charles Strouse, CD *Annie. A New Musical. Original Broadway Cast Recording* (1977), in: *Broadway in a Box*, Track 4 „Tomorrow“.

stept, ist zeitgleich Lisa Monroe scheinbar dazu gewillt, sich selbst zu töten, in dem sie sich auf die Zuggeleise fallen lässt.<sup>382</sup> Dies erinnert etwa an Kerns *Show Boat*, in welchem sich der Komponist mit der eigentlich komischen Nummer „Bill“ selbst zitiert und es in einer traurigen Szene als Kontrastmittel zur Verstärkung der Dramatik einsetzt.<sup>383</sup>

Auf einzelne Musicaldarsteller wird ebenso verwiesen, wie anhand des Beispiels Fred Astaire aufzuzeigen ist – der Name Astaire wird dabei stets mit außergewöhnlichen tänzerischen Fähigkeiten verknüpft. So macht Reno Sweeney ihrem Freund Billy Crocker in der Nummer „You’re the Top“ aus Porters *Anything Goes* (1934) viele Komplimente, in dem sie ihn mit berühmten Persönlichkeiten, Kunstwerken oder positiven Ereignissen vergleicht. Dabei zieht sie u. a. folgende Parallele: „You’re the nimble tread of the feet of Fred Astaire.“<sup>384</sup> Wiederum auf der amerikanischen und englischen Aufnahme von Laupers *Kinky Boots* (2013 und 2016) verweist die Drag Queen Lola auf Ginger Rogers und Fred Astaire, als sie sich in „Land of Lola“ selbst beschreibt: „Got Ginger Rogers’ savoir faire with the moves of Fred Astaire.“<sup>385</sup> Ein weiteres Beispiel ist die Nummer „Im Ring“ von Stephen Flahertys *Rocky* (2012), in welcher Boxtrainer Mickey Goldmill erläutert, wie sein Schüler Rocky Balboa die Beinarbeit verbessern kann: „Regel Nummer 1: Schau dir an, wie’s die Großen machen. Also Jersey Joe Walcott, Mann, war der graziös ... Der Mann war der reinste Fred Astaire im Ring.“<sup>386</sup> Eine solche – auf einen anderen Darsteller bezogene – positive Assoziation verwendet auch unkommentiert die Operettenverfilmung *Im weißen Rössl – Wehe du singst*, wenn sich in der Hotelküche ein Portraitbild von Peter Alexander befindet.<sup>387</sup>

Verweise auf bestimmte Musikkomponisten fungieren oftmals als Parodie von bestimmten Facetten der entsprechenden Persönlichkeit: Ein Beispiel ist die Broadway-Produktion von *Spamalot* ab 2005, in der die „Knights who say Ni“ im zweiten Akts als Wegzoll von König Artus forderten, ein Musical an den Broadway zu bringen. Eine Bedingung lautete jedoch: „But not an Andrew Lloyd Webber!“<sup>388</sup> Dieser Witz verweist auf die von amerikanischer Seite oftmals negativ konnotierte „Broadway-Invasion durch Lloyd Webber“<sup>389</sup> bzw. das britische

---

<sup>382</sup> Vgl. Margoshes, DVD *Fame* (Musicalfilm, 1980), 01:12:08–01:13:25.

<sup>383</sup> Vgl. Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 88.

<sup>384</sup> Porter, CD *Anything Goes* (Rekonstr. der Broadway-Prod. von 1934), Track 8 „You’re the Top (Reprise)“, 01:47–01:52.

<sup>385</sup> Vgl. Lauper, CD *Kinky Boots* (Broadway, 2013), Track 3 „Land of Lola“; 01:28–01:33; dies., CD *Kinky Boots* (London, 2016), Track 3 „Land of Lola“, 02:11–02:16.

<sup>386</sup> Vgl. Flaherty, CD *Rocky* (Hamburg, 2012), Track 11 „Im Ring“, 03:05–03:23 und Booklet, S. 18; ders., CD *Rocky. Original Broadway Cast Recording*, Universal Music Enterprises 2014, Track 11 „In the Ring“, 03:28–03:50.

<sup>387</sup> Vgl. Benatzky, DVD *Im Weißen Rössl* (2014), 00:15:15–00:15:22.

<sup>388</sup> Vgl. den Bericht über die Broadway-Premiere: George Rush u. a., „Spamalot‘ a Hit, Webber or not It’s Nice“, in: *Daily News*, 18.3.2005, <http://www.nydailynews.com/archives/gossip/spamalot-hit-webber-not-nice-article-1.549459> (7.9.2017).

<sup>389</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 12; Stempel, *Showtime*, S. 607. (Stempel beschreibt im England der 1950er bis 70er Jahre eine „American invasion“ bzw. Adaption des „Rodgers-Hammerstein-Modells“ und benennt

Musical,<sup>390</sup> mit der Geraths den „Mystizismus um Sondheim“ erklärt, der dem „Broadway in Abwehr- und Verteidigungsstellung“ als Antagonist diene.<sup>391</sup> In ähnlicher Weise beklagt sich die Figur Georgette Howard auf der Original Broadway Cast Recording von *It Shoulda Been You* über die scheinbare Heterosexualität ihres Sohnes – die sich am Ende des Musicals als Trugschluss herausstellt. In der Nummer „Where Did I Go Wrong“ lamentiert sie: „Even tried to turn him gay [...]. I took him to everything Sondheim.“<sup>392</sup> Dies verweist auf Sondheims öffentlich bekanntgegebene Homosexualität.<sup>393</sup>

Ebenso dient die Popularität von einzelnen Komponisten als Grundlage einer humoristischen Szene: Im zweiten Akt von *An American in Paris* engagiert das Ehepaar Baurel den Pianisten Adam Hochberg für eine private Feierlichkeit. Ihr Sohn, Henri Baurel, verheimlicht seine Bekanntschaft zu Adam und betont vor seiner Mutter „We never met“, woraufhin Adam in der Broadway-Fassung sarkastisch antwortete: „Sure, and I’m Oscar Levante.“ Dieser Verweis zum US-amerikanischen Komponisten wurde in der West End-Inszenierung – vermutlich aufgrund des höheren Bekanntheitsgrades – durch „Sure, and I’m George Gershwin“ ersetzt. Die amüsante Situation wurde nachfolgend dadurch verstärkt, dass Madam Baurel den Pianisten Adam mit „Mr. Gershwin“ ansprach.<sup>394</sup>

Weiterhin finden sich Verweise auf bestimmte Musickomponisten, die inhaltlich mit dem Plot verknüpft sind: In der Original Broadway Cast Recording von *Rent* aus dem Jahr 1996 bejubeln die Bohemiens – nach Maureen Johnsons Auftritt – ihre Lebensart in einem Café als Reaktion auf die Kritik von Benjamin Coffin III. Dabei sprechen Sie vielfältige Toasts aus, etwa auf Joghurt, Huevos rancheros, Emotionen, Ferien und Leidenschaft. Angel Dumott Schunard lobt dabei den Komponisten Stephen Sondheim („To Sondheim!“),<sup>395</sup> was vermutlich auf Sondheims eigene Empfindung als Außenseiter hinweist: So schreibt Mick Brown in der Zeitung *The Telegraph*: „Sondheim has spoken in the past of feeling like an outsider – ,somebody who people want to both kiss and kill‘ – from quite early on in his life.“<sup>396</sup>

Ebenso finden sich Selbst-/Zitate in Musicals. So benennt Mordden etwa „interpolating genuine old songs into the mix“ als „a favorite Kern device“.<sup>397</sup> Als Beispiel eines Selbstzitates sei das

---

exemplarisch Lionel Barts *Oliver!*: „But the show’s overall sensibility and scene-to-song form depended largely on the models of *Oklahoma!* and its Broadway progeny.“<sup>389</sup> [S. 609.]

<sup>390</sup> Vgl. Lundskaer-Nielsen, *Directors and the New Musical Drama*, S. 1.

<sup>391</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 217.

<sup>392</sup> Anselmi, CD *It Shoulda Been You* (Broadway, 2015), Track 10 „Where Did I Go Wrong“, 01:38–01:59 und Booklet, S. 25.

<sup>393</sup> Vgl. Mick Brown, „Still Cutting it at 80: Stephen Sondheim Interview“, in: *The Telegraph*, 27.9.2010, <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/8022755/Still-cutting-it-at-80-Stephen-Sondheim-interview.html> (29.4.2019).

<sup>394</sup> Ich besuchte *An American in Paris* im Londoner Dominion Theatre am 19.8.2017 ab 14 Uhr.

<sup>395</sup> Larson, Doppel-CD *Rent* (Broadway, 1996), Disc 1, Track 23 „La Vie Boheme“, 04:27–04:32.

<sup>396</sup> Vgl. Brown, „Stephen Sondheim Interview“.

<sup>397</sup> Mordden, *The Broadway-Musical in the 1920s*, S. 207.

Broadway-Revival von Schwartz' *Godspell* ab 2011 genannt. Dort heißt es in der Nummer „Turn Back, o Man“: „For the first time I'm feeling wicked!“ – dies stellt ein Selbstzitat aus der Nummer „As Long as You're Mine“ aus *Wicked* (2003) dar, in welcher Elphaba zu Fiyero in einem intimen Moment sagt: „For the first time I feel wicked“.<sup>398</sup> Auch im Musical *Aladdin* zitiert sich der Komponist Menken selbst, wenn die Figur des Dschinnis in der Nummer „Friend Like Me“ ein Disney-Musicalfilm-Medley aus „Beauty and the Beast“, „Part of Your World“ und „Under the Sea“ (*The Little Mermaid*) sowie „Colors of the Wind“ (*Pocahontas*) vorträgt.<sup>399</sup> Der humoristische Selbstverweis von Menken entsteht insbesondere durch Dschinnis Ankündigung des Medleys: „I'd like to bring the house down a little bit, sing a few old classics, couple of favourites of mine. [...] Thank you!“<sup>400</sup> Postum ergänzte Selbstzitate dienen ferner als Hommage: Das Broadway-Revival von *Anything Goes* aus den 1980er Jahren begann zum Beispiel mit der Einspielung einer originalen Tonaufnahme von Porter, der die titelgebende Nummer mit Pianobegleitung vorträgt, welche nahtlos in die live gespielte Ouvertüre überging.<sup>401</sup>

In Bühnen- und Filmsequels sind zudem oftmals direkte Zitate aus dem jeweiligen Vorgänger zu beobachten. So heißt es beispielhaft im Hamburger Programm zu *Liebe stirbt nie* (2015/2016): „Andrew Lloyd Webber komponierte dafür erneut opulente, dramatische und eingängige Melodien, die punktuell an *Das Phantom der Oper* anknüpfen, ansonsten aber völlig eigenständig sind.“<sup>402</sup> Diese Aussage verweist etwa auf das nach dem Duett „Look With Your Heart“ folgende – durch eine Spieluhr im Hotelzimmer der Chagnys erklingende – Zitat aus der Nummer „The Point of No Return“.<sup>403</sup> Dass solche Zitate auch in die neukomponierte Musik der Nachfolger eingebunden sein können, zeigt der Musicalfilm *Mary Poppins Returns* (2018): Hier finden sich beispielsweise im Underscoring der Szene „Nowhere to Go But Up“, als sich Mary Poppins verabschiedet, da ihre Aufgabe erfüllt ist, zwei Zitate aus dem ersten *Mary Poppins*-Film der 1960er Jahre bzw. aus den Nummern „Let's Go Fly a Kite“ und „A Spoonful of Sugar“ (vgl. Notenbeispiel 10).

---

<sup>398</sup> Vgl. Schwartz, CD *Godspell* (Broadway, 2011), Track 10 „Turn Back, o Man“, 01:55–01:58; ders., CD *Wicked* (Broadway, 2003), Track 15 „As Long As You're Mine“, 03:30–03:38.

<sup>399</sup> Vgl. Menken, CD *Aladdin* (Broadway, 2014), Track 10 „Friend Like Me“, 04:25–05:30.

<sup>400</sup> Ebd., 04:25–04:30; vgl. auch: ders., CD *Aladdin* (Hamburg, 2016), Track 9 „So 'nen Kumpel hattest du noch nie“, 05:17–05:27 („Und nun, verehrtes Publikum, ein bisschen 'was für's Gemüt mit ein paar alten Bekannten für meine neuen Freunde. [...] Danke, ihr seid wunderbar.“)

<sup>401</sup> Vgl. Porter, CD *Anything Goes* (Broadway-Revival, 1987), Track 1, 00:00–00:30.

<sup>402</sup> Großes Programm zu *Liebe stirbt nie* (Hamburg, 2015/2016), S. [5].

<sup>403</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Disc 1, Track 12 „Look With Your Heart“, 04:01–04:33.

„Let’s Go Fly a Kite“

<p><b>BALLOON LADY:</b> Of course, the grown-ups will all forget by tomorrow.</p>	<p><b>MARY POPPINS:</b> They always do.</p>	<p><b>BALLOON LADY:</b> Only one balloon left, Mary Poppins. I think it must be yours.</p>
---	---	--

*rit.*

Streicher

„A Spoonful of Sugar“

<p><b>MARY POPPINS:</b> I suppose it must.</p>	<p>Practically perfect in every way.</p>	
--	--	--

10

Str

Holzbläser

Notenbeispiel 10: Zitate des Musicalfilms *Mary Poppins* von 1963 („Let’s Go Fly a Kite“ und „A Spoonful of Sugar“) im Underscoring der Szene „Nowhere to Go But Up“ des Sequels *Mary Poppins Returns* (2018)<sup>404</sup>

Seltener finden sich direkte Populärmusik- oder Opernzitate im Musical, welche zur Charakterisierung von Orten und Personen einerseits und als humoristisches Element andererseits dienen. So ist auf der Original Cast Recording von Lloyd Webbers *Whistle Down the Wind* der Song „Cold“ von den Everly Brothers als diegetische Musik innerhalb einer Barszene im ersten Akt zu hören.<sup>405</sup> Vermutlich wählte Lloyd Webber diesen Titel, um die frivole Atmosphäre des Gasthauses gegenüber den ansonsten religiös gefärbten Lokalitäten zu unterstreichen.<sup>406</sup>

Diese Darstellung von Handlungsorten findet sich ebenso in *School of Rock*. Zusätzlich verwendet Lloyd Webber musikalische Zitate zur Charakterisierung von Figuren: Die elitäre Privatschule Horace Green Prep und die – zu Beginn des Musicals – affektierte Schulleiterin Rosalie Mullins werden zum Beispiel durch die berühmte Koloraturarie aus Mozarts *Die Zauberflöte* („Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen ...“) vorgestellt. So müssen die Schüler im Musikunterricht unter Aufsicht von Mullins das Stück im ersten Akt einstudieren.<sup>407</sup>

Dagegen spielen etwa der Rockmusiker Dewey Finn und sein Freund Ned Schneebly wenig später im Musical das Videospiel „Guitar Hero“, das musikalisch durch ein Selbstzitat Lloyd

<sup>404</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Marc Shaiman, CD *Mary Poppins Returns*. Original Motion Picture Soundtrack, Walt Disney Records 2018, Track 14 „Nowhere to Go But Up“, 04:53–05:20. (Vgl. auch Richard M. Sherman und Robert B. Sherman, CD *Mary Poppins*. An Original Walt Disney Records Soundtrack [1963], Walt Disney Records 2001, Track 5 „A Spoonful of Sugar“ und 17 „Let’s Go Fly a Kite“.)

<sup>405</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Whistle Down the Wind* (London, 1999), Disc 1, Track 8 „Cold“.

<sup>406</sup> Vgl. ebd., Booklet, S. 9f.

<sup>407</sup> Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015), Track 6 „Queen of the Night“.

Webbers aus seinen *Variations* dargestellt wird.<sup>408</sup> Im zweiten Akt vereinen sich schließlich diese musikalisch gegensätzlichen Ebenen: Im Finale wird Mozarts Arie durch die Band von Dewey und seinen Schülern instrumentiert, während Rosalie die Gesangspartie übernimmt.<sup>409</sup> Zitate von Populärmusik, die ausschließlich als humoristische Elemente eingesetzt werden, sind spätestens ab 2018 in Hamburgs *Der König der Löwen* enthalten. Im zweiten Akt, während der Szene „Der Wahnsinn von König Scar“,<sup>410</sup> stimmte der – in einen Käfig aus Knochen eingesperrte – Vogel Zazu „Nobody Knows the Trouble I’ve Seen“ an. Daraufhin befahl ihm Scar, etwas Anderes, „mit mehr Umpfta“, zu singen, sodass Zazu in Helene Fischers „Atemlos“ verfiel. Außer sich, brachte der König ihn mit dem Satz zum Schweigen: „Alles, bloß das nicht!“ Gleichmaßen sang Erdmännchen Timon – als er zusammen mit Simba und Pumbaa im zweiten Akt einen Schlafplatz suchte – die ersten Zeilen von Solomon Lindas „The Lion Sleeps Tonight“.<sup>411</sup> Einen ähnlich Effekt besitzt ein Ausschnitt aus Will Jennings’ und James Horners „My Heart Will Go on“ in der Szene „Screech in“ der Londoner Produktion von *Come from Away* (2019).<sup>412</sup>

Durch Teile des Bühnenbildes und Requisiten werden in Musicalinszenierungen der letzten Jahre popkulturelle Assoziationen hervorgerufen, die als humoristische Elemente dienen und kaum Bezug zum Plot aufweisen. Bei der englischsprachigen Tournee von Johns *Billy Elliot* im Jahr 2017 zeigte der Protagonist seiner Tanzlehrerin Mrs. Wilkinson bei einer Probe im ersten Akt, bei der er persönliche Gegenstände vorzeigen sollte, statt– wie es in London 2015 der Fall war – einer Schallplatte mit „TV Theme Tunes“ einen „Star Trek Annual“-Comic und machte dabei einen „vulkanischen Handgruß“ – als Verweis auf das fünfzigjährige Star Trek-Jubiläum.<sup>413</sup> In der Schweriner Version von *West Side Story* aus demselben Jahr trank die Figur Tony ausschließlich „Duff Beer“, welches auf die amerikanische Zeichentrickserie *The Simpsons* verweist.<sup>414</sup> Weiterhin wurde am 13.11.2018 bei Hamburgs *Der König der Löwen*

<sup>408</sup> Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015), Track 4 „Variation 7 / Children of Rock“; vgl. ders., CD *Variations*, MCA Records 1978 (re-mastered 1998), Track 4 „Variation 7“.

<sup>409</sup> Zur Barszene: Ich besuchte *School of Rock* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Fellowes) im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) am 6.11.2016 ab 14:30 Uhr. Zum Finale vgl. Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015), Track 17 „Finale“, 02:16–03:37.

<sup>410</sup> Vgl. John, CD *Der König der Löwen* (Hamburg, 2002), Track 13 „Der Wahnsinn von König Scar“.

<sup>411</sup> Ich besuchte *Der König der Löwen* (Musik: John; Lyrics: Rice; Buch: Allers, Mecchi) im Hamburger Stage Theater am Hafen am 13.11.2018 ab 18:30 Uhr.

<sup>412</sup> Vgl. das Programm zu *Come from Away* (Musik/Lyrics/Buch: Irene Sankoff, David Hein), Phoenix Theatre (London), Produktion ab Januar 2019, S. [22] („Musical Numbers“). Ich besuchte *Come from Away* (Musik/Lyrics/Buch: Irene Sankoff, David Hein) im Londoner Phoenix Theatre am 1.5.2019 ab 19:30 Uhr.

<sup>413</sup> Ich besuchte *Billy Elliot* (Musik: John; Lyrics/Buch: Hall) im Londoner Victoria Palace Theatre am 1.8.2015 ab 14:30 Uhr und im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt am 2.7.2017 ab 14 Uhr, 23.7.2017 ab 19 Uhr und 30.7.2017 ab 19:30 Uhr.

<sup>414</sup> Ich besuchte *West Side Story* (Musik: Bernstein; Lyrics: Sondheim; Buch: Laurents) bei den Schweriner Schlossfestspielen am 30.7.2017 ab 20 Uhr. Anhand von Szenenphotographien ist jedoch vermutbar, dass diese Bezugnahme erst nach der Premiere am 30.6. ergänzt wurde. Vgl. das Programm zu *West Side Story* (Schwerin, 2017), S. 9, 32 und 38.

zu Beginn der Nummer „Ich will jetzt gleich König sein“ ein farbenfroher Bühnenvorhang heruntergelassen, um den dahinter stattfindenden Umbau zu kaschieren. Der Darsteller des Vogels Zazu, der sich vor dem Vorhang auf und abbewegte, merkte daraufhin an: „Das sieht ja aus wie eine Gardine von Ikea!“<sup>415</sup>

### 3.4 Musikalische und choreographische Wesenszüge

#### 3.4.1 Stilistische Vielfältigkeit

Im Allgemeinen weisen Musicals ein breites Spektrum an Musikstilen auf. Einflüsse der Kirchenmusik und Oper stehen beispielsweise neben Popular- und Militärmusik sowie folkloristischen Färbungen. Diegetische Gottesdienste sind etwa Teil von Yestons *Titanic* (Broadway, 1997), Lloyd Webbers *Whistle Down the Wind* (London, 1999), Intrabartolos *Bare* (2007), Wildhorns *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012) und Turners *Tina* (London, 2019).<sup>416</sup> Choralabschnitte finden sich in den Nummern „Public Enemy Number One“ aus Porters *Anything Goes* (Broadway, 1934),<sup>417</sup> „Jellicle Songs for Jellicle Cats“ aus Lloyd Webbers *Cats* (London, 1981),<sup>418</sup> „Papa Populi“ aus Dennis Martins *Die Päpstin* (Fulda, 2011)<sup>419</sup> und „Olim“ aus Menkens *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 2017);<sup>420</sup> auch werden Eva Perón in Lloyd Webbers *Evita* (London, 1978)<sup>421</sup> und Johann Friedl in Schwartz' *Schikaneder* (Wien, 2016)<sup>422</sup> jeweils mit einem Ausschnitt aus einem Requiem beerdigt.

Zuletzt genanntes Musical, das die Biographie von Emanuel und Eleonore Schikaneder thematisiert und im Zuge dessen die Entstehungsgeschichte der *Zauberflöte* in den Vordergrund rückt, zeigt außerdem exemplarisch den Einfluss der Oper des 18. Jahrhunderts. Die entsprechenden musikalischen Einflüsse von Mozart beschreibt der Komponist Schwartz in einem Interview der Vereinigten Bühnen Wien:

„The music is very clearly inspired by Mozart and music of the period. Obviously, it's not pastiche, it's music that I wrote, although there are towards the end of the show a couple of passages from *The Magic Flute* which are included in the show. Sometimes that music from *The Magic Flute* is

---

<sup>415</sup> Ich besuchte *Der König der Löwen* (Musik: John; Lyrics: Rice; Buch: Allers, Mecchi) im Hamburger Stage Theater am Hafen am 13.11.2018 ab 18:30 Uhr.

<sup>416</sup> Vgl. Yeston, CD *Titanic* (Broadway, 1997), Track 12 „Hymn / Doing the Latest Rag“; Lloyd Webber, Doppel-CD *Whistle Down the Wind* (London, 1999), Disc 1, Track 1 „Vaults of Heaven“; Intrabartolo, Doppel-CD und DVD *Bare* (Studio, 2007), Disc 1, Track 1 „Epiphany“, 01:30–02:52; Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012), Track 7 „God's Arms Are Always Open“; Turner, CD *Tina* (London, 2019), Track 1 „Nutbush City Limits“.

<sup>417</sup> Vgl. Porter, CD *Anything Goes* (Rekonstruktion der Broadway-Fassung von 1934), Track 13 „Public Enemy Number One“, 01:26–02:38.

<sup>418</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 1, Track 2 „Prologue: Jellicle Songs for Jellicle Cats“, 03:09–03:57.

<sup>419</sup> Vgl. Dennis Martin, CD *Die Päpstin. Das Musical. Originalcast 2011* (Fulda), Musicalproduktion GmbH 2011, Track 18 „Papa Populi“, 00:00–00:47.

<sup>420</sup> Vgl. Menken, CD *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 2017), Track 1 „Olim“.

<sup>421</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *Evita* (London, 1978), Track 1 „Requiem for Evita“.

<sup>422</sup> Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 2, Track 2 „Johanns Ende / Requiem“, 02:02–03:23.

happening offstage and characters in the show are onstage singing in counterpoint to it. But it's essentially an original score, but very much inspired by the style of Mozart."<sup>423</sup>

In einem weiteren Gespräch, das im Programmheft zur österreichischen Erstproduktion ab dem Jahr 2016 abgedruckt ist, äußert sich Schwartz wie folgt:

„Ich hoffe, man muss kein Musikwissenschaftler sein, um genießen zu können, was ich komponiert habe, aber es erhöht vielleicht den Genuss, wenn man ein wenig über klassische Musik Bescheid weiß. Natürlich ist die Partitur nicht durch und durch klassisch, aber sie ist eindeutig nicht nur zeitgenössisch, im Sinn, dass sie das 18. Jahrhundert ausklammern würde.“<sup>424</sup>

Der von Schwartz benannte „style of Mozart“ spiegelt sich auf der einzigen Cast Recording beispielsweise durch kontinuierlich auftretende Secco-Rezitative wider, zum Beispiel innerhalb von Szenen, etwa dem Beginn „Aus! Vorbei!“ oder als Einleitung zu Nummern, beispielsweise vor dem Solostück „So viele Fische im Meer“ des ersten Akts und dem Trio „Geld und Glück“ des zweiten Akts.<sup>425</sup>

Die Anbindung an aktuelle Populärmusik beschreibt Choreographin Lorin Latarro in Bezug auf Bareilles' *Waitress* im Programm des Londoner Adelphi Theatres (2019): „In our show people sing the way people sing on the radio today.“<sup>426</sup> Populärmusik im Musical ließe sich beispielsweise differenzieren in Hip-Hop (zum Beispiel *Starlight Express*,<sup>427</sup> *Into the Woods*,<sup>428</sup> *Hamilton*),<sup>429</sup> Country / Folk (*Assassins*,<sup>430</sup> *Big Fish*,<sup>431</sup> *Bright Star*),<sup>432</sup> Rock (*Hair*,<sup>433</sup> *Hedwig and the Angry Inch*,<sup>434</sup> *Next to Normal*),<sup>435</sup> Rock'n'Roll / Boogie (*Grease*,<sup>436</sup> *Billy Elliot*,<sup>437</sup>

---

<sup>423</sup> Vereinigte Bühnen Wien GmbH (Hrsg.), Video „Leading Team *Schikaneder* – Musik & Liedtexte“, <https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/217/Schikaneder> (29.4.2019), 00:43–01:23.

<sup>424</sup> Programm zu *Schikaneder* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Christian Struppeck), Raimund Theater (Wien), 2016/2017, hrsg. von den Vereinigte Bühnen Wien, S. [19].

<sup>425</sup> Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 1, Track 2 „Aus! Vorbei!“, 00:00–01:04, Track 15 „So viele Fische im Meer“, 00:00–00:38 und Disc 2, Track 7 „Geld und Glück“, 00:00–00:22. (Anklänge an Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts finden sich wiederum im zweite Akt von Lloyd Webbers *Song & Dance*, der aus einer Variation über Paganinis Capriccio Nr. 5 in a-Moll besteht. Vgl. hierzu Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 383; Programm zu *Song & Dance* [München, 1987], S. 1.)

<sup>426</sup> Programm zu *Waitress* (London, 2019), S. [6].

<sup>427</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Starlight Express* (London), The Really Useful Company Ltd. und Polydor Ltd. 1984, Disc 2, Track 1, „The Rap“.

<sup>428</sup> Vgl. Sondheim, CD *Into the Woods* (Broadway, 1988), Track 1 „Prologue: Into the Woods“, 05:22–7:27.

<sup>429</sup> Vgl. Miranda, Doppel-CD *Hamilton* (Broadway, 2015), Disc 1, Track 18 „Guns and Ships“.

<sup>430</sup> Vgl. Sondheim, CD *Assassins* (Off-Broadway, 1991), Track 2 „Ballad of Booth“, ab 00:58.

<sup>431</sup> Vgl. Andrew Lippa, CD *Big Fish. Original Broadway Cast Recording*, Broadway Records 2014, Track 2 „Be the Hero“, vor allem ab 01:38.

<sup>432</sup> Vgl. Martin und Brickell, CD *Bright Star* (Broadway, 2016), Track 5 „Whoa, Mama“.

<sup>433</sup> Vgl. MacDermot, CD *Hair* (Broadway, 1968), Track 2 „Donna“. Jürgen Hartman beschreibt *Hair* im Programmheft der *Attentäter*-Produktion in Heilbronn von 1993 als „Exponent“ vom „Sog eines Neubeginns“. Wollman (2006) benennt das erste Rockmusical und Jackson formuliert: „[...] *Hair* shattered the barriers between the legitimate theatre and the world of contemporary rock [...]“ Vgl. das Programm zu *Attentäter* (Heilbronn, 1993), S. 28; Wollman, *The Theater Will Rock*, S. 3; Jackson, *From „Showboat“ to „Evita“*, S. 11.

<sup>434</sup> Vgl. Stephen Trask CD *Hedwig and the Angry Inch* (Off-Broadway), Atlantic Records 1999, Track 1 „Tear Me Down“.

<sup>435</sup> Vgl. Kitt, Doppel-CD *Next to Normal* (Broadway, 2009), Disc 1, Track 17 „Didn't I See This Movie?“

<sup>436</sup> So charakterisiert man *Grease* 1998 beispielsweise wie folgt: „Das spritzig-freche Musical, raffiniert gemixt mit fetzigen Choreographien und romantischen Balladen, witzigen Dialogen und rasanten Rock'n'Roll-Rhythmen ist eben ein absoluter Dauerbrenner!“ Siehe Programm zu *Grease* (Berlin, 1998), S. [5].

<sup>437</sup> Vgl. Elton John, CD *Billy Elliot. Original Cast Recording* (London), Polydor 2005,

*Das Wunder von Bern*),<sup>438</sup> Disco / Techno (*Sister Act*,<sup>439</sup> *Bare*,<sup>440</sup> *American Psycho*),<sup>441</sup> Jazz / Swing / Ragtime (*Chicago*,<sup>442</sup> *Catch Me if You Can*,<sup>443</sup> *Godspell*),<sup>444</sup> Pop (*Chess*,<sup>445</sup> *Dear Evan Hansen*,<sup>446</sup> *Don Camillo & Peppone*),<sup>447</sup> Gospel (*Ghost*,<sup>448</sup> *Whistle Down the Wind*,<sup>449</sup> *Bonnie & Clyde*)<sup>450</sup> und Reggae (*Aida*,<sup>451</sup> *Stephen Ward*).<sup>452</sup> Kinderlieder oder Schlaflieder finden sich in Lloyd Webbers *Aspects of Love* (London, 1989),<sup>453</sup> Martins *Kolpings Traum* (Fulda, 2013)<sup>454</sup> oder Barlows *Finding Neverland* (Broadway, 2015);<sup>455</sup> Militärmusik ist Teil von Sondheims *Passion* (Broadway, 1994);<sup>456</sup> wiederum mit klischeehafter „deutscher“, „französischer“ und „griechischer“ Musik spielen Shaimans *Charlie and the Chocolate Factory* (London, 2013),<sup>457</sup> Menkens *The Little Mermaid* (Broadway, 2008)<sup>458</sup> und Lingaus *Der Schuh des Manitu*

---

Track 7 „Born to Boogie“.

<sup>438</sup> Vgl. Lingau, CD *Das Wunder von Bern* (Hamburg, 2015), Track 8 „Rock ’n’ Roll Rebel“.

<sup>439</sup> Vgl. Alan Menken, CD *Sister Act. The Smash Hit Musical Comedy* (London), First Night Records 2009, Track 11 „Sunday Morning Fever“.

<sup>440</sup> Vgl. Damon Intribartolo, Doppel-CD und DVD *Bare. Deluxe Edition* (Studio), Sh-K-Boom Records 2007, Disc 1, Track 8 „Rolling“.

<sup>441</sup> Vgl. Duncan Sheik, CD *American Psycho. London Cast Recording*, Concord Records 2014, Track 13 „Killing Spree“.

<sup>442</sup> Vgl. Kander, CD *Chicago* (Broadway, 1975), Track 3 „Funny Honey“.

<sup>443</sup> Vgl. Shaiman, CD *Catch Me if You Can* (Broadway, 2011), Track 7 „The Man Inside the Clues“.

<sup>444</sup> Vgl. Schwartz, CD *Godspell* (Broadway-Revival, 2011), Track 7 „All for the Best“, 00:39–01:06.

<sup>445</sup> Vgl. Benny Andersson und Björn Ulvaeus, Doppel-CD *Chess* (Konzeptalbum), Knights Ltd. 1984, Disc 1, Track 8 „Florence Quits“.

<sup>446</sup> Vgl. Pasek und Paul, CD *Dear Evan Hansen* (Broadway, 2017), Track 2 „Waving Through a Window“.

<sup>447</sup> Vgl. Farina, Doppel-CD *Don Camillo & Peppone*, Disc 1, Track 15 „Heimat“.

<sup>448</sup> Vgl. Stewart und Ballard, CD *Ghost* (London, 2012), Track 8 „Are You a Believer?“

<sup>449</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Whistle Down the Wind* (London, 1999), Disc 1, Track 1 „Vaults of Heaven“.

<sup>450</sup> Vgl. Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012), Track 7 „God’s Arms Are Always Open“.

<sup>451</sup> Vgl. John, CD *Aida* (Broadway, 2000), Track 4 „Another Pyramid“.

<sup>452</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *Stephen Ward* (London, 2013), Track 9 „Black-hearted Woman“. An dieser Stelle ist anzumerken, dass Kunze in den 1990er Jahren Populärmusik als entscheidendes Charakteristikum von Musicals beschrieb: „,The Wiz lehrte mich in 10 Minuten, was ein ‚Musical‘ ist: die heutige Form, auf der Bühne eine Geschichte mit populärer Musik zu erzählen.“ Siehe Programm zu *Aspects of Love* (Dresden, 1996/97), S. 18.

<sup>453</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Aspects of Love* (London, 1989), Disc 1, Track 12 „Up in the Pyrenees [(inc. ‚Chanson d’enfance‘)]“.

<sup>454</sup> Vgl. Dennis Martin, CD *Kolpings Traum. Das Musical. Originalcast 2013* (Fulda), Musicalproduktion GmbH 2013, Track 13 „Schlaflied“.

<sup>455</sup> Vgl. Gary Barlow, CD *Finding Neverland. Original Broadway Cast Album*, Republic Records 2015, Track 8 „Sylvia’s Lullaby“.

<sup>456</sup> Vgl. Stephen Sondheim, CD *Passion. 1994 Broadway Cast Recording*, Angel Records 1994, Track 12 „Soldiers’ Gossip I“.

<sup>457</sup> Vgl. Shaiman, CD *Charlie and the Chocolate Factory* (London, 2013), Track 5 „News of Augustus“.

<sup>458</sup> Vgl. Alan Menken CD *The Little Mermaid. Original Broadway Cast Recording*, Walt Disney Records 2008, Track 19 „Les Poissons“.

(Berlin, 2009),<sup>459</sup> wohingegen Bocks *Fiddler on the Roof* (Broadway, 1964)<sup>460</sup> jüdisch geprägt ist und Leighs *Man of la Mancha* (Broadway, 1965)<sup>461</sup> spanische Folklore einbindet.

Daraus resultieren die unterschiedlichsten Beschreibungen von Musicalmusik in Programmheften und Sekundärliteratur. Zum Beispiel gibt Bartosch (1997) an, dass „jede Art von Musik“ im Musical zu finden sei, „das Opernhafte, das Leichte und das Schlagerhafte, das Volkstümliche, die verschiedenen Stilepochen und als ein sehr wesentliches Element: der Jazz!“<sup>462</sup> Das *Handbuch der populären Musik* aus dem gleichen Jahr verweist jedoch im Allgemeinen auf Populärmusik: „Musikalisch ist sie [die Musicalmusik] in den jeweils zeitgenössischen Formen der populären Musik verwurzelt, die sie bis hin zur Rockmusik („Hair“) in stilisierter Form aufgreift.“<sup>463</sup> Im Programm zur *Aspects of Love*-Produktion in Bern 1999/2000 ist zu lesen, das Musical umfasse „pyrenäischen Folk“, gleichzeitig etwas „Mozartähnliches“;<sup>464</sup> *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017) beinhalte „eine wilde Mischung aus Kosakentanz und DDR-Heimatliedern“;<sup>465</sup> *Artus Excalibur* (St. Gallen, 2014–2016) sei von „keltischen Klängen“ durchzogen;<sup>466</sup> *The King and I* stelle laut Schnoor (1969) – ohne Angabe einer bestimmten Produktion – eine „kammermusikhafte Delikatesse“ dar;<sup>467</sup> den „contemporary singer-songwriter style“ repräsentiere *Dear Evan Hansen* (Broadway, 2017);<sup>468</sup> *West Side Story* (Schwerin, 2017) sei durch „Bigband-Sound“<sup>469</sup> geprägt; die Broadway-Produktion von *Godspell* ab 1976 wird als „music hall combined with a circus“ definiert;<sup>470</sup> und bezüglich der ersten Hamburger Version von *Das Phantom der Oper* (Hamburg, 1990–2001) ist von „dem opernhaften Musical“ die Rede.<sup>471</sup>

Musikstilistisch sind oftmals bereits die Musicals eines Komponisten heterogen. Man vergleiche etwa Lloyd Webbers *Whistle Down the Wind* (London, 1999) und *School of*

---

<sup>459</sup> Vgl. Lingau, CD *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009), Track 10 „Ich trinke Ouzo“.

<sup>460</sup> Vgl. Bock, CD *Fiddler on the Roof* (Broadway, 1964), Track 9 „Wedding Dance“. Im Programm der Schweriner Inszenierung 2011/2012 heißt es dazu: „Typisch sind instrumentale Mischungen von Einzelklangfarben aus Akkordeon, Klarinette und Mandoline. Dabei wird der Tonfall ostjüdischer Gesänge und Tänze möglichst originalgetreu wiedergegeben. Das auffälligste Merkmal jüdischer Melodien ist das Oszillieren zwischen Dur und Moll. [...] Als traditionelle Gesänge sind sie im Musical durchweg den Vertretern der älteren Generation zugeordnet.“ (Programm zu *Anatevka*, Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2011/2012, hrsg. von der Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin gGmbH, S. [6].)

<sup>461</sup> Vgl. Mitch Leigh, CD *Man of la Mancha. A New Musical Play. Original Cast* (Broadway, 1965), MCA Records 1973, Track 3 „It’s all the Same“.

<sup>462</sup> Bartosch, *Das ist Musical!*, S. 8.

<sup>463</sup> Wicke und Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik*, S. 339.

<sup>464</sup> Vgl. das Programm zu *Aspects of Love* (Bern, 1999/2000), S. 39.

<sup>465</sup> Programm zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [26]; vgl. auch die Szenenfotos auf S. [28]f.

<sup>466</sup> Programm zu *Artus* (St. Gallen, 2014–2016), S. 24.

<sup>467</sup> Schnoor, *rororo Musikführer*, S. 28.

<sup>468</sup> Programm zu *Dear Evan Hansen* (Broadway, 2017), S. 2.

<sup>469</sup> Programm zu *West Side Story* (Schwerin, 2017), S. 16f.

<sup>470</sup> Programm zu *Godspell*, Roundhouse Theatre (London), 1971/72, hrsg. von E.M.T. Corporation Publishing Co., Inc., S. 4.

<sup>471</sup> Programm zu *Das Phantom der Oper* (Hamburg, 1990–2001), S. 70.

*Rock* (Broadway, 2015),<sup>472</sup> Tesoris *Shrek* (Broadway, 2010) und *Fun Home* (Broadway, 2015),<sup>473</sup> Schwartz' *Pippin* (Broadway, 1972) und *Wicked* (Broadway, 2003),<sup>474</sup> oder Sheiks *Spring Awakening* (Broadway, 2009) und *American Psycho* (London, 2014).<sup>475</sup> Kunze beschreibt daher Lloyd Webbers Schaffen in den 1990er Jahren wie folgt, indem er einen Modellcharakter in Abrede stellt:

„Andrew Lloyd-Webber ist es hoch anzurechnen, daß er sich selbst immer dem Hineinwachsen in einen neuen Panzer verweigert hat. Seine Stücke könnten kaum unterschiedlicher sein. Nach der Rock-Oper ‚Jesus Christ Superstar‘ das theaterhafte ‚Evita‘, nach der Revue ‚Cats‘ das Melodram ‚Das Phantom der Oper‘. [...]

Wäre er bloß Businessmann, hätte er nach dem phänomenalen Erfolg vom ‚Phantom der Oper‘ [...] ein Stück nach dem anderen in diesem Stil produziert. [...] Das Schwimmen auf der von ihm ausgelösten Welle hat er jedoch anderen überlassen.“<sup>476</sup>

Genauso schreibt Bering (1997) etwa *The Phantom of the Opera* eine „Klangwelt und Ästhetik der großen romantischen Oper“<sup>477</sup> zu, wohingegen *Sunset Boulevard* an „Swingklänge der vierziger Jahre und die romantischen Filmpartituren Max Steiners oder Miklós Rózsas aus der großen Zeit Hollywoods“<sup>478</sup> erinnere. Hinsichtlich *Whistle Down the Wind* und *The Beautiful Game* verweist Geraths (2002) auf einen „krassen Registerwechsel“ im Gegensatz zu Lloyd Webbers früheren Musicals.<sup>479</sup> Und Stempel (2010) betont in Anbetracht von *Jesus Christ Superstar*: „Rock, however, was but one of many styles in Lloyd Webber’s musical arsenal.“<sup>480</sup> Entsprechend schreibt der Textdichter Glenn Slater Lloyd Webber ein breites musikalisches Interesse zu, wenn er über den Entwicklungsprozess der Broadway-Fassung von *School of Rock* ab 2015 Folgendes berichtet:

„Then Laurence [Regisseur Laurence Connor] mentioned that he wanted a particular song moment to have bombast and drive of classic AC/DC. And Andrew said, ‚Well, let’s have a listen.‘ [...] And he opened the closet and [...] it was positively stuffed [...] with vinyl records. Rock records. [...] We spent the rest of the afternoon working our way through that closet – from AC/DC and Black Sabbath to Ultimate Spinach and Vanilla Fudge [...].“<sup>481</sup>

Bereits 1986 spricht Marx Lloyd Webber daher einen „gesunden Eklektizismus“<sup>482</sup> zu, ebenso wie später Stempel (2010).<sup>483</sup> Durch Lloyd Webbers Einbindung von „unterschiedlichsten

---

<sup>472</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Whistle Down the Wind* (London, 1999); ders., CD *School of Rock* (Broadway, 2015).

<sup>473</sup> Vgl. Tesori, CD *Shrek* (Broadway, 2010); dies., CD *Fun Home* (Broadway, 2015).

<sup>474</sup> Vgl. Schwartz, CD *Pippin* (Broadway, 1972); ders., CD *Wicked* (Broadway, 2003).

<sup>475</sup> Vgl. Sheik, CD *Spring Awakening* (Broadway, 2009); ders., CD *American Psycho* (London, 2014).

<sup>476</sup> Programm zu *Aspects of Love* (Dresden, 1996/97), S. 19.

<sup>477</sup> Bering, *Musical*, S. 159.

<sup>478</sup> Ebd., S. 160.

<sup>479</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 222.

<sup>480</sup> Stempel, *Showtime*, S. 613. (Renner [1969] verallgemeinert sogar: „Sie [Musikalkomponisten] erheben das Eklektische zu ihrem Stil!“ Siehe Renner, *Oper – Operette – Musical*, S. 576.)

<sup>481</sup> Programm zu *School of Rock*, New London Theatre, Spielzeit ab 2016, hrsg. von der The Really Useful Theatres Group, Ausgabe von November 2016, S. [14].

<sup>482</sup> Marx, *Die Broadway-Story*, S. 295.

<sup>483</sup> Vgl. Stempel, *Showtime*, S. 615.

Stilen und Traditionen“<sup>484</sup> irritieren Aussagen wie die folgende aus dem Wiener Programm zur *Rocky Horror Show* von 1993: „Nur weg von dieser feinen, reinen Webber-Musik!“<sup>485</sup>

Auch Rodgers, den Lloyd Webber stets als Vorbild nennt,<sup>486</sup> gibt in seiner Autobiographie an, dass er sich stets an neue Musikstile wagte:

„Writing ‚Western‘ songs for *Oklahoma!* or ‚Oriental‘ songs for *The King and I* had never fazed me, but the idea of composing a Catholic prayer [für *The Sound of Music*] made me apprehensive. Given my lack of familiarity with liturgical music, as well as the fact that I was of a different faith, I had to make sure that what I wrote would sound as authentic as possible.“<sup>487</sup>

Ähnlich äußert sich die Komponistin Lucy Simon über ihr Musical *Doctor Zhivago* im Programm der Musikalischen Komödie Leipzig aus dem Jahr 2018:

„Als Komponistin wollte ich einen Sound und eine musikalische Struktur finden, die ein Aroma der russischen Musik besitzen – sowohl im volkstümlichen als auch im klassischen Sinne. Da ich aber Amerikanerin bin, wollte ich alles vermeiden, was den Beigeschmack bloßer Imitation hat. So musste ich die Klänge, Harmonien und Strukturen der Musik einer anderen Nation aufsaugen und dann durch meine eigene Empfindung und meinen eigenen musikalischen Impuls filtern.“<sup>488</sup>

Oftmals umfassen einzelne Musicals bereits ein Potpourri an Stilistiken, wie die Broadwayversion von Larsons *Rent* ab 1996<sup>489</sup> oder eine spätere Fassung von Lloyd Webbers *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (London, 1991),<sup>490</sup> das Geraths (2002) mit den *Savoy Operas* von Arthur Sullivan vergleicht, da es „mit vorgeformter Bedeutung aufgeladene musikalische Ausdrucksregister der Tradition zum Einsatz“ bringe;<sup>491</sup> auch Lamb (2000) beschreibt eine „wide range of lively popular musical styles that include country (,There’s One More Angel in Heaven‘), calypso for the brothers, and the lilting ‚Any Dream Will Do‘“;<sup>492</sup> und Hischak (1993) formuliert: „The all-sung show has a score that is a cheery collection of various musical styles, from rock to French cabaret to calypso, and it makes no attempt to blend the divergent musical forms together.“<sup>493</sup>

Entsprechend sind solche Beschreibungen zu zahlreichen Bühnenwerken zu finden: Wright (2012) gibt an, das „Gospel Rock-Musical“ *Godspell* von Schwartz aus den 1970er Jahren „seemed to bridge any gap between popular, rock and vaudeville“;<sup>494</sup> der Komponist Levay

---

<sup>484</sup> Programm zu *Jesus Christ Superstar* (Hamburg, 2015), S. [3].

<sup>485</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show. 20 Jahre. Birth Celebration*, Raimund Theater, September bis Oktober 1993, hrsg. von der Vereinigten Bühnen Wien GmbH, S. 4.

<sup>486</sup> Vgl. zum Beispiel Coveney, *Cats on a Chandelier*, S. 56f. und 144; Mark Shenton, „Andrew Lloyd Webber: ‚I’m Back – and I Want Another Hit‘“, in: *The Stage*, 2.8.2015, <https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2015/big-interview-andrew-lloyd-webber/> (30.9.2019).

<sup>487</sup> Richard Rodgers, *Musical StageS. An Autobiography*, zweite Edition mit Einleitung und Nachwort, Cambridge 2002, S. 301.

<sup>488</sup> Programm zu *Doktor Schiwago*, Musikalische Komödie Leipzig, Spielzeit 2017/2018, hrsg. von der Oper Leipzig, Ausgabe von Mai 2018, S. 5.

<sup>489</sup> Vgl. Larson, Doppel-CD *Rent* (Broadway, 1996).

<sup>490</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (London, 1991).

<sup>491</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 226.

<sup>492</sup> Lamb, *150 Years of Popular Musical Theatre*, S. 333. Vgl. auch Prece und Everett, „The Megamusical and Beyond“, S. 253.

<sup>493</sup> Hischak, *Stage It with Music*, S. 129.

<sup>494</sup> Wright, *West End Broadway*, S. 277.

konstatiert zu seinem Musical aus den 1990er Jahren: „Ich sah *Elisabeth* als meine große Chance, klassische Musik und Rock-Pop verschmelzen zu lassen;“<sup>495</sup> Ähnliches erklärt Albert Hammond auf der Pressekonferenz zu *Matterhorn* im Jahr 2018: „And I’ve tried to bring in my 55 years of experience in the business and bring in everything from hip-hop, to rap, to rock’n’roll, to classical, to swiss folklore [...];“<sup>496</sup> spezifischere Verweise erläutert etwa Menken im Booklet zur Original Broadway Cast Recording von *Aladdin* (2014):

„Creating pastiche-filled score (Doo Wop and Phil Spector’s Girl Group sound in *Little Shop of Horrors*, Caribbean flavours and German cabaret in *The Little Mermaid*, French Music Hall and Sigmund Romberg Operettas in *Beauty and the Beast*) were Howard’s and my passion and inspiration. And with *Aladdin* we’d hit a goldmine of rich influences. ‚Friend Like Me‘ recalled Fats Waller. ‚Prince Ali‘ drew on Cab Calloway. And there was a treasure trove of songs we lost along the way, mostly because of the decision to axe our sidekicks and Aladdin’s mom.“<sup>497</sup>

Auch die Instrumentation ist im Musical nicht einheitlich, wodurch eine spezifische Besetzung bzw. *das* Musicalorchester als solches nicht charakterisiert werden kann. Beispielsweise bestand das Orchester der Vereinigten Bühnen Wien bei der Premiere vom *Elisabeth*-Revival am 5.9.2012 aus 29 Musikern inklusive Dirigenten. Besetzt waren dabei (auch mehrfach) die Instrumente Flöte, Klarinette, Saxophon, Oboe, Englisch Horn, Horn, Trompete, Posaune, Harfe, Keyboard, Gitarre, Bass, Percussion, Drums, Violine, Viola und Cello – zum Beispiel spielten die sechs Violinisten Renate Eisner, Wolfgang Faast, Andrea Hahn-Bucz, Hi-Sook Heurix, Laszlo Miklos und Andreas Winkler.<sup>498</sup> Noch umfangreicher war etwa das 55-köpfige Orchester der *Aspects of Love*-Inszenierung in der Staatsoperette Dresden aus den Jahren 1999/2000.<sup>499</sup> Bei der Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2014/2015 von *Dirty Dancing* hingegen waren pro Vorstellung acht Instrumentalisten tätig (Keyboard I/II, Gitarre, Bass, Reeds, Trompete, Drums, Percussion);<sup>500</sup> die noch kleinere „Was-Tun-Band“ aus sieben Personen (E-Gitarre, E-Bass, Schlagzeug, Saxophon, Piano) war Teil der *Rocky Horror Show* im Theater der Stadt Essen ab 1980.<sup>501</sup> In *Grease*, aufgeführt im Theater des Westens 1998, spielte die „Radio Waxx Show Band“ aus 15 Instrumentalisten, darunter alleine sechs

---

<sup>495</sup> Programm zu *Elisabeth* (Essen, 2015), S. [5].

<sup>496</sup> Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), Pressekonferenz zu *Matterhorn*, 00:14:55–00:15:17.

<sup>497</sup> Menken, CD *Aladdin* (Broadway, 2014), Booklet, S. [4].

<sup>498</sup> Programm zu *Elisabeth* (Wien, 2012–2014), S. [14]f. (Eine ähnliche Orchesterbesetzung mit 29 Musikern besaß beispielsweise die *West Side Story*-Produktion in der Hamburger Staatsoper im August 2017. Vgl. das Programm zu *West Side Story* [Hamburg, 2012], Beiheft zur Besetzung, S. [2]. Und im Programm zu *Sunset Boulevard* in London 2016 ist angegeben, dass durch Lloyd Webber die Besetzung eines großen Orchesters Eingang ins Musical gefunden habe: „No great music written for the popular theatre ever demanded a symphony-sized orchestra to achieve its richest effect quite like Andrew Lloyd Webber’s luscious and filmic score for his smash hit stage version of *Sunset Boulevard*.“ Siehe Programm zu *Sunset Boulevard* [London, 2016], S. 3.)

<sup>499</sup> Vgl. das Programm zu *Aspects of Love* (Dresden, 1996/97), Beiheft zur Besetzung, zweites Blatt, Rückseite.

<sup>500</sup> Programm zu *Dirty Dancing*, Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2014/2015, hrsg. von der Dirty Dancing Tournee Produktions GmbH & Co. KG, Ausgabe von April 2014, Beiheft zur Besetzung, S. [5].

<sup>501</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (Essen, 1980), S. 2.

Keyboarder.<sup>502</sup> Wiederum nur zwei Keyboarder waren Teil der früheren Inszenierung des gleichen Musicals im Capitol Theater Düsseldorf 1996 bis 1998.<sup>503</sup> Zur Londoner Erstproduktion von *The Beautiful Game* gehörte u. a. der Perkussionist Paul Clarvis, der die irische Bodhrán spielte.<sup>504</sup> Weitere verwendete Instrumente sind beispielsweise das Banjo (*Jeeves* und *By Jeeves* in London;<sup>505</sup> *Bright Star* am Broadway),<sup>506</sup> die Mandoline (*Kinky Boots* in London und Hamburg),<sup>507</sup> die Marimba (*Der König der Löwen* in Hamburg),<sup>508</sup> die Kolbenflöte (*Little Women* am Broadway),<sup>509</sup> Pauken (*Liebe stirbt nie* in Hamburg)<sup>510</sup> und die Flamencogitarre (*Man of la Mancha* am Broadway).<sup>511</sup> Im Programmheft der *Jeeves*-Produktion des Theaters Heilbronn in der Spielzeit 2001/2002 wurde sogar in Anbetracht der Bedeutung des Banjos ein enzyklopädischer Artikel über das Instrument abgedruckt.<sup>512</sup>

Gesangstechniken variieren entsprechend je nach Musical und Darsteller. Man vergleiche etwa den lyrischen Sopran von Sarah Brightman, Rebecca Caine, Anna Maria Kaufmann oder Sierra Boggess als Christine Daaé in verschiedenen Produktionen von *The Phantom of the Opera*<sup>513</sup> oder den Countertenor Luigi Schifano als Luc Meynet im Schweizer Musical *Matterhorn*<sup>514</sup> mit dem Beltgesang ohne Vibrato von Timothy Meyers in *Grease* ab 1972 am Broadway.<sup>515</sup> Lindenberg forderte etwa explizit für das Casting von *Hinterm Horizont*: „Es gab generell eine Bedingung, es sollten keine Leute von Musical-Schulen mit Vibrato im Hals und langen Tönen sein. Wir suchten Stimmen, ähnlich rau wie die Straßenstimme der

---

<sup>502</sup> Programm zu *Grease* (Berlin, 1998), Beiheft zur Besetzung, S. [1]. (Bezüglich einer großen Keyboardbesetzung im Musical erklärt Dirigent Koen Schoots: „Bei den Keyboards geht es nicht darum, irgendwelche Instrumente einzusparen oder zu ersetzen, sondern darum, filmischere Klänge zu kreieren und atmosphärische Akzente zu setzen.“ Siehe Programm zu *Artus*, [St. Gallen, 2014–2016], S. 22.)

<sup>503</sup> Programm zu *Grease* (Düsseldorf, 1996–1998), Beiheft zur Besetzung, linke Innenseite vor S. 1.

<sup>504</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *The Beautiful Game* (London, 2000), Track 1 „Overture“, ab 00:42 und Booklet, S. [32].

<sup>505</sup> Vgl. Lloyd Webber, LP *Jeeves* (London, 1975), Seite B, Track 7 „Banjo Boy“; ders., CD *By Jeeves* (London, 1996), Track 24 „Banjo Boy“.

<sup>506</sup> Vgl. Martin und Brickell, CD *Bright Star* (Broadway, 2016), Track 3 „Bright Star“, 7 „A Man’s Gotta Do“ oder 18 „Always Will“.

<sup>507</sup> Ich besuchte *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein) im Hamburger Stage Operettenhaus u. a. am 20.12.2017 ab 19 Uhr.

<sup>508</sup> Stage Entertainment GmbH (Hrsg.), „Orchester“, <https://www.stage-entertainment.de/musicals-shows/hamburg/der-koenig-der-loewen/artist.html> (29.4.2019).

<sup>509</sup> Vgl. Howland, CD *Little Women* (Broadway, 2005), Track 4 „Our Finest Dreams“, 00:47–00:51.

<sup>510</sup> Ich besuchte *Liebe stirbt nie* im Hamburger Stage Operettenhaus u. a. am 16.10.2015 ab 19:30 Uhr.

<sup>511</sup> Vgl. Leigh, CD *Man of la Mancha* (Broadway, 1965), Track 11 „Little Bird, Little Bird“; ders., CD *Man of la Mancha. The New Broadway Cast Recording* (2002), in: *Broadway in a Box*, Track 9 „Little Bird, Little Bird“.

<sup>512</sup> Programm zu *Jeeves*, Theater Heilbronn, Spielzeit 2001/2002, Heft 4, S. 4f.

<sup>513</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 1987), Disc 1, Track 3 „Think of Me“; ders., CD *The Phantom of the Opera* (Toronto, 1990), Track 4 „Think of Me“; ders., Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (Royal Albert Hall, 2011), Disc 1, Track 3 „Think of Me“.

<sup>514</sup> Vgl. das Programm zu *Matterhorn* (St. Gallen, 2018/2019), Besetzungsbeihft, S. [7].

<sup>515</sup> Vgl. Warren Casey und Jim Jacobs, CD *Grease. A New 50s Rock’n’Roll Musical. The Original Broadway Cast Album* (1972), Polydor 1990, Track 5 „Greased Lightnin““. (Beim Broadway-Revival von 1994 ist wiederum Jason Opsahl als Kenickie zu hören, der ein deutlich klareres Vibrato in seiner Stimme besitzt. Vgl. hierzu Warren Casey und Jim Jacobs, CD *Grease. The New Broadway Cast Recording*, RCA 1994, Track 6 „Greased Lightnin““.

Nachtigall.“<sup>516</sup> Musicaldarsteller wie Valerie Link passen ihre Gesangstechnik daher auch an die jeweilige Produktion an<sup>517</sup> oder sind gleichzeitig im Bereich Oper (zum Beispiel Alfie Boe)<sup>518</sup> oder Populärmusik (zum Beispiel Nicky Wuchinger als Sänger der Metal-Band Cryptography)<sup>519</sup> tätig. Dass stimmliche Anforderungen sehr hoch sein können, zeigt Lloyd Webbers Londoner Erstproduktion von *Aspects of Love*, in der ursprünglich Roger Moore die Hauptrolle spielen sollte; dieser lehnte jedoch aufgrund der anspruchsvollen Gesangspartien ab.<sup>520</sup>

Besondere Formen des Singens sind ebenso im Musical zu finden, beispielsweise Jodeln (etwa bei *The Sound of Music* am Broadway und in London<sup>521</sup> sowie *Der Schuh des Manitu* in Berlin),<sup>522</sup> Shouting (deutlich in *Hedwig and the Angry Inch* am Broadway),<sup>523</sup> Rap (zum Beispiel *Fame* in London;<sup>524</sup> *Hamilton* am Broadway)<sup>525</sup> und weitere Formen des rhythmisierten Sprechens (zum Beispiel *Das Wunder von Bern* in Hamburg,<sup>526</sup> *Something Rotten!* am Broadway).<sup>527</sup> Auch durch die menschliche Stimme erzeugte Geräusche können auftreten, wie in „We Beseech Thee“ aus *Godspell*<sup>528</sup> oder „With You“ aus *Pippin*.<sup>529</sup> Auf die Spitze getrieben wird dies in verschiedenen Produktionen von *Shrek: Die Nummer*, „I Think I Got You Beat“ enthält körpereigene Laute, die kompositorisch eingebunden sind.<sup>530</sup>

Weiterhin finden sich Chöre und jegliche Formen von Mehrstimmigkeit im Musical. Das Berliner Revival von *Der Glöckner von Notre Dame* ab 2017 umfasste etwa einen

---

<sup>516</sup> Programm zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [32].

<sup>517</sup> Vgl. etwa Links Gesangsstil in der Stuttgarter Produktion von *Rebecca* und der Hamburger Produktion von *Das Phantom der Oper*: Levay, Doppel-CD *Rebecca* (Stuttgart, 2012), Disc 1, Track 1 „Prolog – Ich hab geträumt von Manderley“ und 5 „Zeit in einer Flasche“. Ich besuchte *Das Phantom der Oper* im Hamburger Stage Theater Neue Flora u. a. am 26.11.2013 ab 20 Uhr.

<sup>518</sup> Vgl. das Programm zu *Les Misérables* (Broadway, 2014–2016), Einlegeblatt „Who’s Who“, S. [1].

<sup>519</sup> Vgl. das kleine Programm zu *Das Phantom der Oper* (Hamburg, 2013–2015), S. 14.

<sup>520</sup> Vgl. das Programm zu *Aspects of Love* (Bern, 1999/2000), S. 39.

<sup>521</sup> Vgl. Rodgers, CD *The Sound of Music* (Broadway, 1959), Track 7 „The Lonely Goatherd“; ders., CD *The Sound of Music* (London, 2006), Track 11 „The Lonely Goatherd“.

<sup>522</sup> Vgl. Lingau, CD *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009), Track 12 „Ich brauch ’nen Mann, der jodeln kann“.

<sup>523</sup> Vgl. Trask, CD *Hedwig and the Angry Inch*. Neil Patrick Harris (Broadway), Hedwig Broadway Company LLC (Atlantic Recording Corporation) 2014, Track 12 „Exquisite Corpse“, 01:35–01:51. Dieses Shouting ist jedoch kaum auf der Original Cast Recording vom Off-Broadway zu hören: Vgl. Trask, CD *Hedwig and the Angry Inch* (Off-Broadway, 1999), Track 10 „Exquisite Corpse“.

<sup>524</sup> Vgl. Marghoshes, CD *Fame* (London, 1995), Track 4 „Tyrone’s Rap“.

<sup>525</sup> Vgl. Miranda, Doppel-CD *Hamilton* (Broadway, 2015).

<sup>526</sup> Vgl. Lingau, CD *Das Wunder von Bern* (Hamburg, 2015), Track 2 „So wird dat nie wat“.

<sup>527</sup> Vgl. Kirkpatrick, CD *Something Rotten!* (Broadway, 2015), Track 9 „Bottom’s Gonna Be on Top“.

<sup>528</sup> Vgl. Schwartz, CD *Godspell* (Broadway-Revival, 2011), Track 13 „We Beseech Thee“, 01:59–02:37.

<sup>529</sup> Vgl. Schwartz, CD *Pippin* (Broadway-Revival, 2013), Track 7 „With You“, 03:22–04:18. Dieser Abschnitt ist nicht auf der Original Broadway Cast Recording von 1972 enthalten, vermutlich, weil die Nummer aus Vermarktungszwecken für das Album gekürzt wurde. Vgl. hierzu Schwartz, CD *Pippin* (Broadway, 1972), Track 7 „With You“.

<sup>530</sup> Als Beispiele sind die Broadwayproduktion ab 2008 und die Tecklenburger Inszenierung von 2017 zu nennen. Ich besuchte *Shrek* (Musik: Tesori; Lyrics/Buch: Lindsay-Abaire) bei den Freilichtspielen Tecklenburg am 15.7.2017 ab 20 Uhr. Zur Broadway-Fassung vgl. Tesori, CD *Shrek* (Broadway, 2009), Track 11 „I Think I Got You Beat“, 03:19–04:04.

kontinuierlich anwesenden Bühnenchor der Orchestra & Choral Society Berlin.<sup>531</sup> Ebenso war der English National Opera Chorus Teil der *Carousel*-Aufführungen des London Coliseum von April bis Mai 2017,<sup>532</sup> jedoch nicht – wie aufgrund gleicher Produktionsumstände zu vermuten wäre – der *Sunset Boulevard*-Inszenierung 2016.<sup>533</sup> Kompositorisch stehen etwa homophone Passagen, in denen sich Darstellergruppen abwechseln, gegenüber einer polyphonen Anlage.<sup>534</sup> Das Call and Response-Prinzip ist Teil der Nummern „911! Emergency!“ aus *Bare*<sup>535</sup> oder „Are You a Believer?“ aus *Ghost*;<sup>536</sup> *Anything Goes*<sup>537</sup> und *Man of la Mancha*<sup>538</sup> beinhalten Barbershop-Nummern; wiederum als erstes Broadway-Musical umfasst *In Transit* ausschließlich reinen a capella-Gesang.<sup>539</sup>

Doch wie lässt sich dieser musikstilistische Facettenreichtum erklären? Bereits 1969 konstatiert Renner, dass das Musical ein breites Spektrum an Musikstilistiken, Dramaturgien etc. aufweise, das stets durch den Plot motiviert werde.<sup>540</sup> Dies bestätigen diverse Aussagen von beteiligten Künstlern: Der Komponist Wildhorn begründet die musikalische Vielfalt innerhalb seines Schaffens mit der thematischen Bandbreite seiner Musicals: „Musicalproduktionen wie *American Idiot* oder *Spider-Man* basieren auf Popmusik, wie sie heute geläufig ist. Ich hingegen verstehe mich als Komponist, der für ein Problem eine künstlerische Lösung sucht. Nicht jeder Stoff erfordert die gleiche Behandlung.“<sup>541</sup> Genauso beschreibt auch Lee Hall, Textautor von *Billy Elliot*, den Einfluss des Plots auf die Kompositionsweise von Elton John:

„Somehow he [Elton John] managed to tap into all sorts of traditions of songs that had huge resonance with the working class culture I was writing about. Hymns, the songs of male voice choirs, folk songs, the kind of rock and roll beloved of working men’s clubs were all flooding out. I realised that what we were creating was a form of musical that had a particularly British heritage going back to music hall, Ewan McColl’s work with the Unity Theatre, Joan Littlewood’s famous productions at Stratford East which led on to Lionel Bart emerging to produce *Oliver*. It was a tradition which I had seen in the work of the 7:84 Theatre Company in the 1980s – where song, folk dance, politics and gritty humor all came together in the proud working-class tradition of ‚a good night out‘.“<sup>542</sup>

<sup>531</sup> Vgl. das Programm zu *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 2017/2018), S. [23]; Menken, CD *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 2017), Booklet, S. [1]. Laut des Programmheftes war dieser Bühnenchor erst Teil des Revivals und nicht der Urfassung von 1999.

<sup>532</sup> Vgl. das Programm zu *Carousel*, London Coliseum, April bis Mai 2017, hrsg. von der English National Opera, S. 4.

<sup>533</sup> Vgl. das Programm zu *Sunset Boulevard* (London, 2016), S. 4f.

<sup>534</sup> Vgl. Herman, CD *Hello, Dolly!* (Broadway, 1964), Track 9 „Elegance“; 00:00–00:16; Schwartz, CD *Godspell* (Broadway-Revival, 2011), Track 1 „Tower of Babbble“, 03:53–04:19.

<sup>535</sup> Intrabartolo, Doppel-CD und DVD *Bare* (Studio, 2007), Disc 1, Track 15 „911! Emergency!“, 01:09–01:29.

<sup>536</sup> Stewart und Ballard, CD *Ghost* (London, 2012), Track 8 „Are You a Believer?“; 02:09–02:26; dies., CD *Ghost* (Linz, 2017), Track 8 „Kannst du vertrauen?“; 02:12–02:28.

<sup>537</sup> Vgl. Porter, CD *Anything Goes* (Broadway-Revival, 1987), Track 6 „I Want to Row on the Crew / Sailor’s Chantey“, ab 00:58;

<sup>538</sup> Vgl. Leigh, CD *Man of La Mancha* (Broadway-Revival, 2002), Track 9 „Little Bird, Little Bird“.

<sup>539</sup> Vgl. Kristen Anderson-Lopez u. a., CD *In Transit. Broadway’s First a Capella Musical. Original Broadway Cast Recording*, Hollywood Records 2017.

<sup>540</sup> Renner, *Oper – Operette – Musical*, S. 575.

<sup>541</sup> Programm zu *Artus Excalibur* (St. Gallen, 2014–2016), S. 18.

<sup>542</sup> Programm zu *Billy Elliot* (Musik: Elton John; Lyrics/Buch: Lee Hall), Victoria Palace Theatre, hrsg. von Billy London Ltd., Ausgabe vom Mai 2005, S. 3.

Dass sich Musickomponisten stets auch durch neue musikalische Strömungen leiten lassen, zeigt beispielhaft ein Zitat von Wildhorn aus dem Programm zur Broadwayversion von *The Scarlet Pimpernel*:

„We’re living in a very interesting time in the theatre right now. As we approach the new millennium, I feel it’s very important to address future audiences. It’s very important to me that we speak in a musical vocabulary that they understand and they feel comfortable with.“<sup>543</sup>

Und der Komponist Hamlish begründet den Facettenreichtum an Stilen in der *A Chorus Line*-Fassung vom New York Shakespeare Festival 1976 mit den Charakteren:

„He [Michael Bennett] brought me together with Ed Kleban, and as we began to work, we realized that most of the songs had to be written after we knew who would play the characters, so we could include some of the performer’s characteristics in the show. We tried to make each song in a different style, so that every person would be unique. And that offered me the possibility of mixing musical styles – rock, classical, folk, theater.“<sup>544</sup>

Diese Charakterisierung über Musikstile findet sich auch in Lloyd Webbers *Jesus Christ Superstar*,<sup>545</sup> *Cats*<sup>546</sup> oder in Margoshes’ *Fame*.<sup>547</sup> Menken beschreibt im Booklet zur ersten Cast Recording von *Aladdin* sogar die vorherige Konzeption von Charakterisierungen: „[...] our memories [von Menken, Howard Ashman, Tim Rice und Chad Beguelin] of the Max Fleischer Popeye cartoon, *Aladdin and His Wonderful Lamp*, and the story’s description of the genie of the ring as being black and wearing an earring inspired us to bring a jazzy, 40s tone to the score.“<sup>548</sup> Doch auch in stilistisch homogenen Musicals finden sich Einwürfe anderer Art – man vergleiche etwa „The Gypsy“ aus *Jane Eyre*<sup>549</sup> oder „That’s Rich“ aus *Newsies*.<sup>550</sup>

Als weitere Begründung des musikstilistischen Facettenreichtums sind sogenannte „Jukebox“- oder „Compilation-Musicals“ zu nennen, die seit den 1970er Jahren produziert werden und ab dem Jahr 2000 verstärkt auftreten, etwa *Buddy* (1989), *Saturday Night Fever* (1998), *We Will Rock You* (2002), *Beautiful* (2013) oder *Wahnsinn!* (2017).<sup>551</sup> Diese Musicals beinhalten

---

<sup>543</sup> Programm zu *The Scarlet Pimpernel* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics/Buch: Nan Knighton), Neil Simon Theatre, 1999/2000, hrsg. von Dewynters plc, Ausgabe von August 2000, S. [11].

<sup>544</sup> Programm zu *A Chorus Line* (New York, 1976), S. 7.

<sup>545</sup> Vgl. das Programm zu *Jesus Christ Superstar* (Hamburg, 2015), S. [8].

<sup>546</sup> So schreibt etwa Weck: „Der Rum Tum Tugger verlangt schon vom Text her rasche Tempi – im Musical *Cats* verkörpert er einen rockenden Jugendlichen; die ihn begleitenden Blas- und Rhythmusinstrumente dominieren. Old Deuteronomy hingegen verkörpert einen greisen, gottähnlichen Katzenhüptling; sein Lied ist Iyrisch ausgeglichen, Klarinette, Horn, Violoncello unterstreichen die Betonung des Gefühls. (Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 230.) Und auch Marx konstatiert: „Da gibt es Rock- und Swingmelodien, da wird Webber orientalisch, um zwei siamesische Katzen zu charakterisieren. Es gibt auch ein durch Mark und Bein gehendes Lied, das einem schlechten Detektivfilm entnommen sein könnte, das von dem Kater Macavity, dem ‚Napoleon der Verbrecher‘, gesungen wird.“ (Marx, *Die Broadway-Story*, S. 295.) Vgl. auch Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 380.

<sup>547</sup> „Die beachtliche musikalische Palette, die Margoshes für das Musical ausbreitet, spiegelt die unterschiedlichen Charaktere und ihre ethnische Vielfalt, die dem New Yorker ‚Melting Pot‘ entsprungen ist: von Rock und Rap über Gospel und Klassik-Zitaten bis zu Pop-Balladen und Latino-Rhythmen.“ (Programm zu *Fame* [Kiel, 2018], S. 11.)

<sup>548</sup> Menken, CD *Aladdin* (Broadway, 2014), Booklet, S. 4.

<sup>549</sup> Vgl. Gordon, CD *Jane Eyre* (Broadway, 2000), Track 16 „The Gypsy“.

<sup>550</sup> Vgl. Alan Menken, CD *Newsies. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2012, Track 5 „That’s Rich“.

<sup>551</sup> Vgl. etwa Buddy Holly, CD *Buddy. The Buddy Holly Story. Original London Cast Recording*, First Night Records 1990; Bee Gees, CD *Saturday Night Fever. Original London Cast Recording*, Decca Broadway 1999;

größtenteils das Schaffen eines Künstlers – ein Beispiel ist *Tina* mit Songs von Tina Turner (2017).<sup>552</sup> Vereinzelt werden zudem Shows produziert, die eine bestimmte Zeitperiode oder eine bestimmte Personengruppe zur Grundlage nehmen, zum Beispiel *Ich will Spaß* (2008) mit Songs der Neuen Deutschen Welle oder *Motown* (2013) mit Musik des gleichnamigen Labels, etwa von Diana Ross oder Michael Jackson.<sup>553</sup>

Neben diesen Shows, die aus bereits existierender Musik populärer Künstler zusammengestellt sind, beobachtet man vor allem seit den 1990er Jahren genuine Musicals, die von populären Künstlern geschrieben werden. Beispiele hierfür sind *Aida* von 1998 und *Billy Elliot* von 2005 (Musik von Elton John), *The Capeman* (Musik von Paul Simon), *Kinky Boots* von 2012 (Musik von Cindy Lauper), *The Light Princess* von 2013 (Musik von Tori Amos), *Finding Neverland* von 2014 (Musik von Gary Barlow) und *The Last Ship* von 2014 (Musik von Sting). Ein Gegenbeispiel ist jedoch das Musical *Spongebob Squarepants* (2017), bei dem verschiedene populäre Künstler mitwirkten, u. a. Sara Bareilles, The Flaming Lips, John Legend und Panic! at the Disco.<sup>554</sup>

Zu beobachten ist diesbezüglich, dass sich viele Künstler, zum Beispiel der Populärmusik, der Oper oder des Films, dem Musical nähern. So erklärt Dieter Falk in Bezug auf sein Musical *Moses – Die 10 Gebote* (2013):

„Und ich bin jetzt überhaupt kein Musical-Mensch eigentlich. Ich bin Musikproduzent, eigentlich eher einer so für die Drei-Minuten-Hits. Und mein erstes längeres Werk hat mir unglaublich viel Spaß gemacht. Ich hab’ alles das reingepackt, was, [sic!] auf ’was ich Lust hatte. Viel Gospel, weil ich aus’m Gospel ursprünglich komme.“<sup>555</sup>

Und Peter Heilker, Operndirektor des Theaters St. Gallen, beschreibt Albert Hammond, den Komponisten von *Matterhorn*, im Jahr 2018 wie folgt: „Es ist seine erste Art, ein Musical zu schreiben, da er ja sonst immer einzelne große berühmte Songs geschrieben hat.“<sup>556</sup> Ähnlich verhält es sich mit dem Regisseur von *Matterhorn*, Shekhar Kapur, über den Heilker sagt:

„Und dann hat er [Albert Hammond] sich dafür noch umso mehr erwärmen können, als wir dann in der weiteren Phase Shekhar Kapur gewinnen konnten, einen der wirklich spannendsten, profiliertesten Filmregisseure, der auch durchaus mit Musical zu tun hat, aber zum ersten Mal ein Musical selbstständig jetzt hier inszenieren wird. [...] Und ich erinnere mich an das erste Treffen mit ihm [Shekhar Kapur], wo er sich ganz genau im Detail beschreiben ließ, wie man das [ein Musical] denn so

---

Queen, CD *We Will Rock You. The Rock Theatrical. Live at the Dominion Theatre* (London), EMI Records 2003; Carole King, CD *Beautiful. The Carole King Musical. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2014; Semmel Concerts Entertainment GmbH (Hrsg.), „*Wahnsinn!* Das Musical mit den Hits von Wolfgang Petry“, <http://www.petry-musical.de/> (29.4.2019).

<sup>552</sup> Vgl. Concertbüro Forster GmbH & Co.KG (Hrsg.), „Simply the Best. Das Musical. Die Tina Turner Story“, <http://www.tina-musical.com/> (2.1.2018).

<sup>553</sup> UKW u. a., CD *Ich will Spaß!* (Essen, 2008); Berry Gordy Jr., CD *Motown. Original Broadway Cast Recording*, Universal Music Enterprises 2013.

<sup>554</sup> Adam Hetrick, „Listen to the Cast Album for the *SpongeBob SquarePants* Musical“, in: *Playbill*, 14.9.2017, <http://www.playbill.com/article/listen-to-the-cast-album-for-the-spongebob-squarepants-musical> (29.4.2019).

<sup>555</sup> Sascha Zürcher, TV-Beitrag „Moses gibt eine gute Story her“, ausgestrahlt in: *Tagesschau*, 23.2.2013, <https://www.srf.ch/news/regional/ostschweiz/moses-das-musical-als-premiere-in-st-gallen> (12.6.2019), 00:50–01:35.

<sup>556</sup> Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), Pressekonferenz zu *Matterhorn*, 00:13:20–00:13:27.

produktionstechnisch macht, weil das doch ein bisschen anders ist als im Film, und dann mich anschaute und sagte: ‚Und das kann man in sechs Wochen schaffen?‘<sup>557</sup>

Auch die Komponistin Bareilles schreibt im Booklet der Original Broadway Cast Recording ihres Musicals *Waitress*: ‚[...] I had absolutely *no* idea how to write a musical.‘<sup>558</sup>

In den letzten Jahren finden oftmals auch Gastauftritte von populären Künstlern im Musical statt. So performte Stevie Nicks, welche innerhalb von *School of Rock* zitiert wird, den Fleetwood Mac-Song „Rhiannon“ nach der regulären Broadwayshow des Musicals am 26.4.2016.<sup>559</sup> Auch Martin und Brickell traten nach der letzten Broadwayvorstellung von *Bright Star* am 16.6.2016 auf die Bühne und spielten erneut die Nummer „Sun Is Gonna Shine“.<sup>560</sup> Im November 2017 präsentierte zudem John die Nummer „Circle of Life“ am Broadway zum zwanzigjährigen Jubiläum des Musicals *The Lion King*.<sup>561</sup>

---

<sup>557</sup> Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), Pressekonferenz zu *Matterhorn*, 00:16:20–00:17:35.

<sup>558</sup> Bareilles, CD *Waitress* (Broadway, 2015), Booklet, S. [1].

<sup>559</sup> Cole Delbyck, „Stevie Nicks Shuts Down ‚School of Rock‘ with Surprise ‚Rhiannon‘ Performance“, in: *Huffpost*, 27.4.2016, [http://www.huffingtonpost.com/entry/stevie-nicks-school-of-rock-performance\\_us\\_5720c89fe4b01a5ebde408bb](http://www.huffingtonpost.com/entry/stevie-nicks-school-of-rock-performance_us_5720c89fe4b01a5ebde408bb) (29.4.2019).

<sup>560</sup> Vgl. Wisdom Digital Media (Hrsg.), „BWW Flashback: ‚Sun’s Gonna Shine‘ on Steve Martin & Edie Brickell’s *Bright Star*, Closing Today on Broadway“, 26.6.2016, <https://www.broadwayworld.com/article/BWW-Flashback-Suns-Gonna-Shine-on-Steve-Martin-Edie-Brickells-BRIGHT-STAR-Closing-Today-on-Broadway-20160626> (29.4.2019).

<sup>561</sup> Michael Rothman, „Elton John Shocks Broadway ‚Lion King‘ Audience with ‚Circle of Life‘ Performance“, in: *Abc News*, 6.11.2017, <http://abcnews.go.com/Entertainment/elton-john-shocks-broadway-lion-king-audience-circle/story?id=50961924> (12.6.2019). Vor allem seit dem Jahr 2000 sind populäre Musiker und Schauspieler ebenso als Musicaldarsteller tätig. So spielte etwa David Hasselhoff im Jahr 2000 die Hauptrolle in Wildhorns *Jekyll & Hyde*. (Vgl. Frank Wildhorn, DVD *David Hasselhoff in Jekyll & Hyde. The Musical*, Goodtimes 2001.) Daniel Radcliff verkörperte ab 2011 den Protagonisten im Broadway-Revival von Loessers *How to Succeed in Business Without Really Trying*. (Vgl. Loesser, CD *How to Succeed in Business Without Really Trying* [Broadway-Revival, 2011].) Am Broadway war zudem Neil Patrick Harris in Sondheims *Assassins* ab 2004 und *Trasks Hedwig and the Angry Inch* ab 2014 zu sehen. (Vgl. Stephen Sondheim, CD *AssassinS. The Broadway Cast Recording*, PS Classics LLC 2004; Trask, CD *Hedwig and the Angry Inch. Neil Patrick Harris* [Broadway, 2014].) Für die *Cats*-Revivals ab 2014 in London und ab 2016 am Broadway wurden die ehemalige Sängerin der Pussycat Dolls, Nicole Scherzinger, und Leona Lewis engagiert. (Vgl. Presse-Druck- und Verlags-GmbH Augsburg [Hrsg.], „Nicole Scherzinger begeistert bei ‚Cats‘ in London“, in: *Augsburger Allgemeine*, 12.12.2014, <https://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Nicole-Scherzinger-begeistert-bei-Cats-in-London-id32316212.html>; Alex Needham, „Leona Lewis on Joining Broadway’s *CatS*. ‚The Show’s Got a Lot of Heart‘“, in: *The Guardian*, 29.7.16, <https://www.theguardian.com/music/2016/jul/29/leona-lewis-interview-cats-broadway-x-factor> [12.6.2019].) Der The Panic! at the Disco-Frontmann Brendon Urie übernahm für zehn Wochen die Rolle des Charlie Price in der Broadway-Produktion von *Kinky Boots* im Jahr 2017. (Ryan McPhee, „Brendon Urie Takes His Final Bow in *Kinky Boots* August 6“, in: *Playbill*, 6.8.2017, <http://www.playbill.com/article/brendon-urie-takes-his-final-bow-in-kinky-boots-august-6> [29.4.2019].)

Außerdem besetzte man die Hauptrolle von Sondheims *Sunday in the Park with George* für eine limitierte Spielzeit im Hudson Theatre 2017 mit Jake Gyllenhaal. (Vgl. Stephen Sondheim, Doppel-CD *Sunday in the Park with George. 2017 Broadway Cast Recording*, Arts Music Inc. [Warner Music Group Company] 2017.)

Dieses Phänomen ist ebenso in Deutschland, Österreich und der Schweiz zu beobachten. Während der *Rocky Horror Show*-Tournée der Jahre 2017/2018 durch Deutschland und Österreich etwa verkörperten Sky du Mont, Anette Frier, Martin Semmelrogge und Herbert Steinböck die Rolle des ErzählerS. Im Programmheft heißt es dazu: „In Richard O’Brien’s *Rocky Horror Show* ist es seit Anbeginn Tradition, dass prominente Fans in die Rolle des Erzählers schlüpfen. Als Theater- und Fernsehschauspieler, als Kabarettisten und Moderatoren sind sie es gewohnt, vor großem Publikum zu stehen. Die bissigen Kommentare der Zuschauer parieren sie gekonnt. Seit der ersten Tournee 2008/2009 haben schon 13 bekannte Gesichter durch die Show geführt.“ (Programm zu *The Rocky Horror Show* [Deutschland- und Österreich-Tournee, 2017/2018], S. [8].) Besonders bei Musicalfilmen – vor allem auf Grundlage von Bühnenmusicals – ist das Engagement von populären Schauspielern zu beobachten, wie die Filme *Chicago* von 2002 (u. a. mit Renée Zellweger und Richard Gere), *Sweeney Todd* von 2007 (u. a. mit Johnny Depp, Helena Bonham Carter und Alan Rickman), *Hairspray* von 2007 (u. a. mit John Travolta),

Vereinzelt treten Musickomponisten auch selbst innerhalb ihrer Musicals auf. Zum Beispiel übernahm Sting im Jahr 2015 eine Rolle in *The Last Ship* am Broadway.<sup>562</sup> O'Brien war in ebenjenem Jahr im Londoner Playhouse Theatre als Erzähler seiner *Rocky Horror Show* zu sehen.<sup>563</sup> Außerdem spielte Bareilles ab Februar 2018 die Hauptrolle Jenna Hunterson ihres Musicals *Waitress* im Brooks Atkinson Theatre an der Seite des Singer-Songwriters Jason Mraz als Dr. Jim Pomatter.<sup>564</sup>

In Bezug auf den choreographischen Facettenreichtum des Musicals sei zunächst eine Aussage des Ausbilders Sam Cayne auf dem Internationalen Symposium „Ausbildung für Musiktheater-Berufe“ im Jahr 1986 zitiert: Er empfiehlt für die Lehre von Musicaldarstellern eine Mischung aus Jazztanz, Stepptanz und klassischem Ballett, jedoch mit Verzicht auf die „tour en l'air“, die „großen Sprüngen für Männer“, die „in Musicals kaum verlangt“ würden, und die „klassische Linie mit eingezogenem Bauch und schwebender Eleganz“, die „tödlich für den Gesang“ sei.<sup>565</sup> Durch das Unterrichten dieser Grundtechniken – mit Konzentration auf „Technik, Körperbewußtsein und Atmung“ – solle eine „zu sehr auf Stil angelegte Ausbildung“ vermieden werden.<sup>566</sup>

Dieses Ausbildungskonzept verweist bereits auf unterschiedlichste Tanzarten, die im Musical vorzufinden sind: So versucht der Dschinni, Aladdin u. a. durch einen Salsa von seinen magischen Fähigkeiten zu überzeugen (*Aladdin*);<sup>567</sup> Norma Desmond umschwärmt bei ihrer Neujahrsfeier den Schriftsteller Joseph Gillis während eines Tangos (*Sunset Boulevard*);<sup>568</sup> in der Pariser Opéra Populaire wird aufgrund eines Zwischenfalls das Ballett aus der immanenten

---

*Les Misérables* von 2012 (u. a. mit Russell Crowe und Anne Hathaway), *Annie* von 2014 (u. a. mit Jamie Foxx und Cameron Diaz), *Into the Woods* von 2014 (u. a. mit Meryl Streep und James Corden) und *The Beauty and the Beast* von 2017 (u. a. mit Emma Watson) zeigen. (Vgl. John Kander, DVD *Chicago* [Musicalfilm], Buena Vista Home Entertainment 2003; Stephen Sondheim, DVD *Johnny Depp is Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street* [Musicalfilm], Warner Home Video 2008; Marc Shaiman, DVD *Hairspray* [Musicalfilm], New Line Home Video 2007; Claude-Michel Schönberg, DVD *Les Misérables* [Musicalfilm], Universal Studios 2012; Charles Strouse, DVD *Annie* [Musicalfilm], Sony Pictures Home Entertainment 2015; Sondheim, DVD *Into the Woods* [Musicalfilm], Walt Disney Studios Home Entertainment 2015; Alan Menken, DVD *The Beauty and the Beast* [Musicalfilm], Walt Disney Studios Home Entertainment 2017.)

<sup>562</sup> N-TV Nachrichtenfernsehen GmbH (Hrsg.), „Broadway beerdigt Musical. Stings ‚The Last Ship‘ geht unter“, 7.1.2015, <https://www.n-tv.de/leute/Stings-The-Last-Ship-geht-unter-article14267051.html> (12.6.2019).

<sup>563</sup> Sarah Jane Griffiths, „Rocky Horror Show Creator Richard O'Brien to Play Narrator“, in: *BBC News*, 31.7.2015, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-33715874> (29.4.2019).

<sup>564</sup> Ryan McPhee, „Sara Bareilles Will Return to Broadway in Her Musical *Waitress*; Jason Mraz Extends His Limited Engagement“, in: *Playbill*, 29.11.2017, <http://www.playbill.com/article/sara-bareilles-will-return-to-broadway-in-her-musical-waitress-jason-mraz-extends-his-limited-engagement> (29.4.2019).

<sup>565</sup> Vgl. Strasser-Vill und Weiss (Hrsg.), *Musiktheater-Ausbildung*, S. 105.

<sup>566</sup> Ebd.

<sup>567</sup> Vgl. Menken, CD *Aladdin* (Broadway, 2014), Track 10 „Friends Like Me“, 03:36–04:19; ich besuchte *Aladdin* (Musik: Menken; Lyrics: Ashman, Rice, Beguelin; Buch: Beguelin) im Hamburger Stage Theater Neue Flora u. a. am 31.12.2015 ab 17 Uhr.

<sup>568</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Sunset Boulevard* (London, 1993), Disc 1, Track 14 „The Perfect Year“; ich besuchte *Sunset Boulevard* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Black, Hampton) bei den Freilichtspielen Tecklenburg am 6.9.2014 ab 20 Uhr und im London Coliseum am 23.4.2016 ab 14:30 Uhr.

Oper *Il Muto* vorgezogen (*The Phantom of the Opera*);<sup>569</sup> die Gumbiekatze Jennyanydots stellt sich mit einem Stepptanz vor (*Cats* – von Gänzl als „danced-through show“<sup>570</sup> bezeichnet);<sup>571</sup> in der Aula der Rydell High School tanzen die Pink Ladies und die Burger Palace Boys einen Hand Jive (*Grease*);<sup>572</sup> Johnny Castle bringt Frances Houseman im Ferienresort „Kellerman’s“ einen Mambo bei (*Dirty Dancing*);<sup>573</sup> Elisabeth und Franz Joseph tanzen auf ihrer Hochzeitsfeier einen Walzer im Spiegelsaal (*Elisabeth*);<sup>574</sup> Alice Murphy und Jimmy Ray Dobbs besuchen in Zebulon einen Line Dance (*Bright Star*);<sup>575</sup> und die Mitarbeiter der World Wide Wicket Company plädieren während einer Polonaise zur Maxime „A Secretary is not a Toy“ (Musicalfilm zu *How to Succeed in Business Without Really Trying*).<sup>576</sup>

Entsprechend variieren weitere choreographische Elemente: *Paramour (Cirque du Soleil)*<sup>577</sup> und *Tarzan*<sup>578</sup> weisen anspruchsvolle Akrobatik auf, während das Rollschuhfahren Teil von *Starlight Express*,<sup>579</sup> *Rudolf – Affaire Mayerling*,<sup>580</sup> *Rocky*<sup>581</sup> und *The Band’s Visit*<sup>582</sup> ist. In *The Rocky Horror Show*, *Kinky Boots* und *Der Bewegte Mann* tanzen Männer auf High

<sup>569</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 1986), Disc 1, Track 11 „Poor Fool, He Makes Me Laugh“, ab 01:47; ich besuchte *The Phantom of the Opera* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Hart, Stilgoe; Buch: Lloyd Webber, Stilgoe) im Hamburger Stage Theater Neue Flora (*Das Phantom der Oper*) u. a. am 26.11.2013 ab 20 Uhr und im Londoner Her Majesty’s Theatre u. a. am 12.7.2014 ab 19:30 Uhr.

<sup>570</sup> Vgl. Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 379.

<sup>571</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 1, Track 5 „The Old Gumbie Cat“; folgendes Szenenfoto: Programm zu *Cats* (London, 2014/2015), S. [19]; ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) im London Palladium u. a. am 9.1.2015 ab 19:30 Uhr, bei den Freilichtspielen Tecklenburg am 8.8.2015 ab 20 Uhr und im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee 2017 u. a. im Berliner Admiralspalast am 12.8.2017 ab 20 Uhr.

<sup>572</sup> Vgl. Casey und Jacobs, CD *Grease* (Broadway, 1972), Track 10 „Born to Hand-Jive“; ich besuchte *Grease* (Musik/Lyrics/Buch: Jacobs, Casey) im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt am 4.10.2017 ab 20 Uhr.

<sup>573</sup> Vgl. folgendes Szenenfoto: Programm zu *Dirty Dancing* (Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee, 2014/2015), S. [12]f.; ich besuchte *Dirty Dancing* (Adaption des Films von 1987; Musik: John Morris, Drehbuch: Eleanor Bergstein) im Musical Theater Bremen am 31.10.2014 ab 20 Uhr und im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt u. a. am 19.1.2019 ab 20 Uhr.

<sup>574</sup> Vgl. Levay, Doppel-CD *Elisabeth* (Wien-Revival, 2012), Disc 1, Track 10 „Sie passt nicht“, ab 02:14; ich besuchte *Elisabeth* (Musik: Levay; Lyrics/Buch: Kunze) im Wiener Raimund Theater u. a. am 13.3.2013 ab 19:30 Uhr, im Colosseum Theater Essen am 7.3.2015 ab 19:30 Uhr und im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt u. a. am 18.2.2016 ab 19:30 Uhr.

<sup>575</sup> Vgl. Jordan Riefe, „Bright Star: Theater Review“, in: *The Hollywood Reporter*, 23.10.2017, <https://www.hollywoodreporter.com/review/edward-albees-at-home-at-zoo-theater-review-1086583> (29.4.2019).

<sup>576</sup> Vgl. Loesser, CD *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Broadway, 1961), Track 7 „A Secretary is not a Toy“; ders., DVD *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Musicalfilm, 1967), Optimum Home Releasing 2010, 00:35:38–00:35:54.

<sup>577</sup> Vgl. Charles Isherwood, „Review: ‚Paramour‘ Brings Cirque du Soleil to Broadway“, in: *The New York Times*, 25.5.2016, <https://www.nytimes.com/2016/05/26/theater/review-paramour-brings-cirque-du-soleil-to-broadway.html> (29.4.2019).

<sup>578</sup> Vgl. folgende Szenenfotos: Programm zu *Tarzan* (Hamburg, 2008–2013), S. [6f. und 13–16].

<sup>579</sup> Vgl. folgende Szenenfotos: Programm zu *Starlight Express* (Bochum, 2017), S. 58f. und 70f. (Jede Vorstellung inkludiert zwei Stuntfahrer auf Inlineskates.)

<sup>580</sup> Vgl. Wildhorn, DVD *Rudolf – Affaire Mayerling* (Wien, 2009), Kapitel 18 „Eislaufverein / Tralala“; Programm zu *Rudolf – Affaire Mayerling* (Wien, 2009/2010), S. [33].

<sup>581</sup> Simuliert wird eine Schlittschuhfahrt von Rocky und Adrian bei der Nummer „Mehr als nur ich und du“: Vgl. Flaherty, CD *Rocky* (Hamburg, 2012), Track 7 „Mehr als nur ich und du“; ich besuchte *Rocky* (Musik: Stephen Flaherty; Lyrics: Lynn Ahrens; Buch: Thomas Meehan, Sylvester Stallone) im Hamburger Operettenhaus am 5.6.2015 ab 20 Uhr.

<sup>582</sup> Vgl. Yazbek, CD *The Band’s Visit* (Broadway, 2018), Booklet, S. [14]f.

Heels, wohingegen sich Lord Farquaad in *Shrek* durchgängig auf Knien bewegt.<sup>583</sup> Schwertkämpfe finden sich in *Artus Excalibur* und *Der Glöckner von Notre Dame*,<sup>584</sup> Fechten in *Der Graf von Monte Christo*,<sup>585</sup> Fußballtricks in *The Beautiful Game*<sup>586</sup> oder *Das Wunder von Bern*, und militärische Choreographien in *Miss Saigon* oder *Elisabeth*.<sup>587</sup> Tiere, wie Hunde, Pferde oder Nager, werden in *Annie*, *Pippin*, *Les Misérables*, *Ludwig* oder *The Woman in White* eingebunden.<sup>588</sup> *Pippin* und *Spamalot* umfassen Slapstick: So sprach Pippin bei der niederländischen Produktion im Jahr 2016 mit dem Kopf eines geköpften Mannes, der ohne stützenden Körper immer wieder umkippte, und König Arthus schlug einem Feind bei der Tecklenburger Inszenierung 2018 mit seinem Schwert sämtliche Gliedmaßen ab.<sup>589</sup> Besondere Requisiten kommen ebenfalls zum Einsatz, zum Beispiel Schiffsruder (*The Pirate Queen*), Steckenpferde (*Der Schuh des Manitu*), Plastikfische (*Spamalot*), Knoblauchketten (*Tanz der Vampire*), Federfächer (*Billy Elliot*), Einkaufswagen (*Ghost*) und Zeitungen (*Newsies*).<sup>590</sup>

---

<sup>583</sup> Ich besuchte *The Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: O'Brien) u. a. im Congress Center Hamburg am 23.1.2015 ab 20 Uhr, *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein) im Hamburger Operettenhaus u. a. am 20.12.2017 ab 19 Uhr, *Der bewegte Mann* (Musik/Lyrics: Christian Gundlach; Buch: Grundlach, Craig Simmons) im Thalia Theater Hamburg am 27.7.2017 ab 20 Uhr und *Shrek* (Musik: Tesori; Lyrics/Buch: Lindsay-Abaire) bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 15.7.2017 ab 20 Uhr.

<sup>584</sup> Ich besuchte *Artus Excalibur* (Musik: Wildhorn; Lyrics: Lerner; Buch: Menchell) u. a. im Theater St. Gallen am 14.3.2014 ab 19:30 Uhr und *Der Glöckner von Notre Dame* (OT: *The Hunchback of Notre Dame*; Musik: Menken; Lyrics: Schwartz; Buch: Lapine) u. a. im Berliner Stage Theater des Westens am 19.4.2017 ab 18:30 Uhr.

<sup>585</sup> Vgl. das Programm zu *Der Graf von Monte Christo*, Theater St. Gallen, Spielzeit 2008/2009/2010, S. 16f.

<sup>586</sup> Vgl. etwa das Programm zu *The Beautiful Game*, Cambridge Theatre (London), hrsg. von Really Useful Group Ltd., Ausgabe von September 2000, S. 10f.

<sup>587</sup> Ich besuchte *Das Wunder von Bern* (Musik: Martin Lingau; Lyrics: Frank Ramond; Buch: Gil Mehmert) im Hamburger im Stage Theater an der Elbe u. a. am 29.1.2015 ab 20 Uhr, *Miss Saigon* (Musik: Schönberg; Lyrics: Boubllil, Maltby, Jr.; Buch: Schönberg, Boubllil) u. a. im Festival Theatre Edinburgh am 3.2.2018 ab 19:30 Uhr und *Elisabeth* (Musik: Levay; Lyrics/Buch: Kunze) u. a. im Wiener im Raimund Theater am 13.3.2013 ab 19:30 Uhr.

<sup>588</sup> In der Broadwayproduktion von *Annie* in den 1970er Jahren wirkte ein Hund mit: Vgl. Olivia Clement, „He Trained the Original Sandy from *Annie* – and Made an Entire Career Out of It“, in: *Playbill*, 6.12.2016, <http://www.playbill.com/article/he-trained-the-original-sandy-from-annieand-made-an-entire-career-out-of-it> (29.4.2019). Ebenso war ein Hund Teil der *Pippin*-Tournée 2016, die ich am 27.3.2016 ab 13 Uhr im Koninklijk Theater Carré in Amsterdam besuchte. In *Les Misérables* beim Magdeburger DomplatzOpenAir war ein Pferd Teil der Vorstellung (Besuch: 13.7.2013 ab 21 Uhr). Bei *Ludwig* in Füssen ab dem Jahr 2000 waren ebenso zwei Pferde involviert: Vgl. Holger Kreitling, „Das Musical ‚Ludwig II. – Sehnsucht nach dem Paradies‘“, in: *Die Welt*, 10.4.2000, <https://www.welt.de/print-welt/article511211/Das-Musical-Ludwig-II-Sehnsucht-nach-dem-Paradies.html> (22.6.2019). Und Count Foscos Choreographie in *The Woman in White* band in der Londoner Urfassung eine Ratte, in der darauffolgenden Broadwayversion einen Vogel mit ein: Ich besuchte *The Woman in White* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Zippel; Buch: Jones) im Londoner Charing Cross Theatre am 10.1.2017 ab 14:30 Uhr; vgl. zudem Lloyd Webber, Doppel-CD *The Woman in White* (London, 2004) und die Szenenbilder zur Broadwayproduktion von 2005/2006: The Really Useful Group Ltd. (Hrsg.), „*The Woman in White*“, <http://www.reallyuseful.com/gallery/the-woman-in-white-original-broadway-cast/> (29.4.2019).

<sup>589</sup> Ich besuchte *Spamalot* (Musik: Du Prez, Idle; Lyrics/Buch: Idle) bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 11.8.2018 ab 20 Uhr.

<sup>590</sup> Vgl. Ben Brantley, „Oceandance, With Swordplay“, in: *The New York Times*, 6.4.2007, <http://www.nytimes.com/2007/04/06/theater/reviews/06pira.html> (22.6.2019); Lingau, CD *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009), Booklet, Vorderseite und S. [8f., 15, 22f.]; Verda Mackay, „Monty Python’s Musical Comedy ‚Spamalot‘ Comes to Life at Chico Theater Company“, hrsg. von Chico Theater Company, <http://www.chicotheatercompany.com/spamalot-preview-chico-e-r/> (29.4.2019); ich besuchte *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) u. a. im Berliner im Stage Theater des Westens am 23.3.2008 ab 14:30 Uhr, *Billy Elliot* (Musik: John; Lyrics/Buch: Hall) u. a. im im Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt am 2.7.2017 ab 14 Uhr und *Ghost* (Musik: Stewart, Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Rubin; Buch: Rubin) u. a. im

Die Choreographie eines Musicals ist also eng mit der bereits erläuterten Ausstattung verknüpft. Charaktere schweben durch unterschiedliche Techniken oberhalb der Bühne oder im Zuschauerraum: Mary Poppins mit Schirm,<sup>591</sup> Elmar mit einem Ballon,<sup>592</sup> Tarzan an einer Liane,<sup>593</sup> Willy Wonka und Charlie Bucket in einer Telefonzelle,<sup>594</sup> Aladdin und Jasmin auf einem fliegenden Teppich,<sup>595</sup> das Phantom auf einer Kanzel,<sup>596</sup> eine Katze an einem Trapez und Old Deuteronomy auf einem Autoreifen,<sup>597</sup> Wolfgang Amadeus und Constanze in einem Kettenkaroussell,<sup>598</sup> Elisabeth und Franz Joseph in einer Riesenradgondel<sup>599</sup> oder Chris in einem Militärhubschrauber.<sup>600</sup> In *Elisabeth* fahren die Besucher eines Wiener Cafés mit beweglichen Tischen und Stühlen über die Bühne<sup>601</sup> und das Finale des ersten Akts von *Kinky Boots* besteht aus einer Choreographie auf Fließbändern.<sup>602</sup>

Vergleichbar mit der musikstilistischen Vielfalt, findet sich in einzelnen Musicals oftmals ein breites Spektrum an Tanzstilen. Die Choreographin Gillian Lynne äußert etwa im Programm zur Wiener *Cats*-Produktion ab 1983:

„Diese höchsttalentierte Großfamilie [die Cast] ließ das von Eliot genau beobachtete Katzen-Menschen-Verhalten in einer Vielzahl von Tanzstilen lebendig werden. Katzen sind mal reserviert, mal zutraulich, kalt- und warmherzig, bald spröde, bald elastisch und vor allem geheimnisvoll. [...] Ich wollte keine herkömmliche Choreographie zeigen, sondern einen selbstgeschaffenen neuen Ausdruck.“<sup>603</sup>

Auch Weck (1986) nennt *Cats* ein „Tanzfest aus Akrobatik, Artistik und gängigen modernen Schritten bis zu klassischen Ballettansätzen“.<sup>604</sup> Und Gänzl (1987, 1994) betont die Komplexität der verschiedenen Choreographien: „[...] the cast of *Cats* was to be made up of skilled dancers, and every number was to be much choreographed as it was directed“;<sup>605</sup> „however, the unusual show soon hit unusual problems and, given the pressures put on artists rehearsing a dance piece longer than most full-length ballets, injuries were legion.“<sup>606</sup>

---

Berliner Stage Theater des Westens am 17.2.2018; zu *Newsies* vgl. die abgefilmte Bühnenversion aus dem Pantages Theatre in Hollywood von 2017, die nur als Stream erhältlich ist – siehe The Walt Disney Company (Hrsg.), „*Newsies*“, <http://www.newsiesthemusical.com/> (29.4.2019).

<sup>591</sup> Vgl. das Programm zu *Mary Poppins* (Stuttgart, 2016–2018), S. [38]f.

<sup>592</sup> Vgl. das Programm zu *Hintern Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [27].

<sup>593</sup> Vgl. das Programm zu *Tarzan* (Hamburg, 2008–2013), S. [6f. und 16f.].

<sup>594</sup> Vgl. das Programm zu *Charlie and the Chocolate Factory* (London, 2013–2017), S. 32.

<sup>595</sup> Vgl. das Programm zu *Aladdin* (Hamburg, 2015–2019), S. [34]f.

<sup>596</sup> Vgl. das große Programm zu *Liebe stirbt nie* (Hamburg, 2015/2016), S. [6]f.

<sup>597</sup> Vgl. das Programm zu *Cats* (Internationale Tour, 2017), S. [20]f.

<sup>598</sup> Vgl. Levay, Doppel-CD *Mozart!* (Wien-Revival, 2015), Booklet, S. [9].

<sup>599</sup> Vgl. das Programm zu *Elisabeth* (Wien, 2012–2014), S. [26f.].

<sup>600</sup> Vgl. das Programm zu *Miss Saigon* (Internationale Tour, 2017/2018), S. [30]f.

<sup>601</sup> Vgl. das Programm zu *Elisabeth* (Essen, 2015), S. [29].

<sup>602</sup> Vgl. das Programm zu *Kinky Boots* (London, 2015–2019), S. [14]f.; Programm zu *Kinky Boots* (Hamburg, 2017/2018), S. [26]f.

<sup>603</sup> Programm zu *Cats* (Wien, 1983–1990), S. 6.

<sup>604</sup> Sonderhoff und Weck, *Musical*, S. 119.

<sup>605</sup> Gänzl, *The British Musical Theatre*, Bd. 2, S. 1072.

<sup>606</sup> Gänzl, *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, Bd. 1, S. 241.

Auch andere Musicals von Lloyd Webber können exemplarisch genannt werden. Im Programm zu *Song & Dance* im Deutschen Theater München 1987 heißt es etwa über den zweiten Akt:

„In diesem zweiten, getanzen Teil beherrscht das Ballett die Bühne. [...] Die Schwierigkeiten liegen hier in der Choreographie, die gerade von einem Solisten wie Graham Fletcher Überdurchschnittliches verlangt: klassisches Ballett, Stepptanz und Modern Dance müssen beherrscht werden.“<sup>607</sup>

Oftmals dienen Tanzarten als Ausdruck des im Plot angesetzten zeitlichen und örtlichen Rahmen, wie die Schweriner Produktion des 1930er Jahre-Musicals *Anything Goes* in der Spielzeit 2016/2017 zeigt: „Reno Sweeney [eine Protagonistin] ist beinahe das ganze Stück lang auf der Bühne und zeigt von Stepptanz [...] über Charleston, Tango und Foxtrott bis hin zu einem glühenden Gospelgottesdienst beinahe alles, was in den 1930er Jahren in Amerika tänzerisch angesagt war.“<sup>608</sup>

### 3.4.2 Sprachliche und gesangstechnische Praxis

Eine Gemeinsamkeit von internationalen Musical-Produktionen hinsichtlich des Gesangs und der gesprochenen Worte ist zunächst die Übersetzung der Texte in eine der Landessprachen bzw. in die Landessprache. Beispielsweise wurden die kanadische Version von *The Phantom of the Opera* 1990 auf Englisch und das belgische *Ben X* in Antwerpen 2012 auf Niederländisch produziert.<sup>609</sup> Ausgenommen sind selbstverständlich Tourneen durch verschiedene Länder, etwa die englischsprachige Fassung von *Miss Saigon* 2017/2018, die u. a. in Schottland und der Schweiz aufgeführt wurde.<sup>610</sup> Besonders hervorzuheben sind Jukebox-Musicals, in denen die ursprünglichen Texte von Künstlern oftmals vollständig oder teilweise – zum Beispiel im Rahmen von einzelnen Nummern, Phrasen oder Wörtern – übersetzt werden. Auf der spanischen Cast Recording von *Mamma Mia!* (Madrid, 2005) sind nur einzelne Begriffe von bestimmten Refrains in Originalsprache zu hören, etwa „Honey, Honey“ oder „Money, Money, Money“.<sup>611</sup> Dass dies je nach Produktion variiert, zeigt der Vergleich mit der Hamburger (2004) und Stockholmer (2005) Tonaufnahme: Im Spanischen ist die Übersetzung „Nadie ha bailado asi“ zu hören; im Deutschen verbleiben zwei Wörter im Englischen („Du bist die Dancing Queen“) und im Schwedischen ist die gesamte Phrase im Original verblieben („Diggin’ the

---

<sup>607</sup> Programm zu *Song & Dance* (München, 1987), S. 2.

<sup>608</sup> Programm zu *Anything Goes* (Musik/Lyrics: Cole Porter; Buch: Guy Bolton, P. G. Wodehouse), Mecklenburgisches Staatstheater (Schwerin), Spielzeit 2016/2017, hrsg. von der Mecklenburgisches Staatstheater GmbH, Ausgabe von Februar 2017, S. 11.

<sup>609</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *The Phantom of the Opera* (Toronto, 1990); Brossé, CD *Ben X* (Antwerpen, 2012).

<sup>610</sup> Ich besuchte *Miss Saigon* (Musik: Schönberg; Lyrics: Boublil, Maltby, Jr.; Buch: Schönberg, Boublil) im Festival Theatre Edinburgh am 3.2.2018 ab 19:30 Uhr und im Theater 11 in Zürich am 29.11.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>611</sup> Vgl. Andersson und Ulvaeus, CD *Mamma Mia!* (Madrid, 2005), Track 2 „Honey, Honey“ und 3 „Money, Money, Money“.

Dancing Queen“).<sup>612</sup> Zu vergleichen ist dies mit der japanischen Produktion des genuin österreichischen *I Am from Austria* von Oktober bis November 2019, bei der u. a. nur die titelgebende Phrase der entsprechenden Nummer im Englischen behalten wurde.<sup>613</sup> Dass diese Konvention nicht nur auf Jukebox-Musicals beschränkt ist, verdeutlichen die Produktionen von *Spamalot* in Barcelona 2008 und *Hairspray* in Köln 2010: Hier wurde auf die Übersetzung der Phrase „All for one and one for all“ in „Todos para uno“ (*Spamalot*) – in Salzburg (2016) und Tecklenburg (2018) jedoch nicht<sup>614</sup> – sowie „Nicest Kids in Town“ in gleichnamiger Nummer (*Hairspray*) verzichtet.<sup>615</sup> Exemplarisch für eine Produktion, bei der einzelne, gesamte Nummern in Originalsprache verbleiben, ist Hamburgs *Tina* aus dem Jahr 2019 zu nennen: Auf Englisch präsentierte man etwa „The Hunter“ und „River Deep – Mountain High“, auf Deutsch hingegen u. a. „Be Tender with Me Baby“ und „Open Arms“.<sup>616</sup> Ein drastischeres Beispiel ist *Dirty Dancing* (Hamburg, 2006), bei dem nur 5 von 25 Nummern ins Deutsche übertragen wurden („This Magic Moment“, „There Will Never Be Another You“, „Shoo Fly, Don’t Bother Me“, „The Hula Song“ und „Kellerman’s Anthem“).<sup>617</sup> Die Gesangstexte können bei Jukebox-Musicals jedoch auch vollständig unübersetzt verbleiben – als Beispiele seien das niederländische *Your’re the Top* (1995) mit Songs von Cole Porter<sup>618</sup> sowie die Stuttgarter (2017) und Wiener (2018) Fassung von *Bodyguard* mit Musik von Whitney Houston genannt.<sup>619</sup> Abseits von Jukebox-Musicals ist darauf zu verweisen, dass – wie bereits in Kapitel 2.1.3 angemerkt – in vereinzelt Fällen die Gesangstexte von Import-Musicals nicht immer

<sup>612</sup> Vgl. Andersson und Ulvaeus, CD *Mamma Mia!* (Madrid, 2005), Track 7 „Dancing Queen“, 00:23–00:28 und Booklet, S. [3]; Andersson und Ulvaeus, CD *Mamma Mia!* (Hamburg, 2004), Track 7 „Dancing Queen“, 00:18–00:24; dies., CD *Mamma Mia!* (Stockholm, 2005), Track 8 „Dancing Queen“, 00:18–00:23.

<sup>613</sup> Vgl. Takarazuka Revue Company (Hrsg.), „Takarazuka Grand Theater (Hyogo), Oct. 4–Nov. 11 2019 – ‚I Am from Austria – A Sweet Melody of Home‘“, [https://kageki.hankyu.co.jp/english/revue/2019/iamfromaustria/index\\_englischerzuka.html](https://kageki.hankyu.co.jp/english/revue/2019/iamfromaustria/index_englischerzuka.html) (1.10.2019); Vereinigte Bühnen Wien GmbH (Hrsg.), „VBW International: *I Am from Austria* Japan“, auf: *YouTube*, 13.9.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=H4x6BjGvLBs> (1.10.2019).

<sup>614</sup> Vgl. Du Prez’ und Idle, CD *Spamalot* (Salzburg, 2016), Track 9 „Wir für uns“, 01:14–01:21; ich besuchte *Spamalot* (Musik: Du Prez, Idle; Lyrics/Buch: Idle) bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 11.8.2018 ab 20 Uhr.

<sup>615</sup> Vgl. Du Prez’ und Idle, CD *Spamalot* (Barcelona, 2008), Track 6 „Todos para uno“, 00:20–00:27; Shaiman, CD *Hairspray* (Köln, 2010), Track 2 „Nicest Kids in Town“, u. a. 01:34–01:36.

<sup>616</sup> Ich besuchte *Tina* (Musik/Lyrics: Turner; Buch: Hall, Ketelaar, Prins) im Hamburger Operettenhaus am 12.3.2019 ab 18:30 Uhr, 7.6.2019 ab 19:30 Uhr und 4.8.2019 ab 14:30 Uhr. Vgl. bezüglich der Nummern: Turner, CD *Tina* (London, 2019), Track 5 „The Hunter“, 12 „River Deep – Mountain High“, 13 „Be Tender with Me Baby“ und 18 „Open Arms“.

<sup>617</sup> Vgl. Morris und Bulling, CD *Dirty Dancing* (Hamburg, 2006), Track 1 „Der Moment ist magisch (This Magic Moment)“, 3 „Niemand wird so sein wie du (There Will Never Be Another You)“, 19 „Husch Fliege“, 20 „The Hula Song“ und 24 „Kellerman’s Hymne (Kellerman’s Anthem)“.

<sup>618</sup> Vgl. Porter, CD *You’re the Top* (Roermond, 1995).

<sup>619</sup> Ich besuchte *Bodyguard* (Musik/Lyrics: Houston; Buch: Dinelaris) im Stage Palladium Theater Stuttgart am 21.10.2017 ab 19:30 Uhr und im Wiener Ronacher am 23.10.2018 ab 18:30 Uhr.

(vollständig) übersetzt werden, wie bei der *Rocky Horror Show* in St. Gallen 1993/94, *West Side Story* in Schwerin 2017 und Berlin 2019 sowie *Fame* in Kiel 2017/2018.<sup>620</sup>

Weiterhin lässt sich gesangstechnisch für das Musical im Allgemeinen eine Mischung aus gerade gehaltenen Tönen und dem Einsatz von Vibrato feststellen: Kurze Töne werden in der Regel ohne Vibrato gesungen; das typische „Musical-Vibrato“ umfasst zunächst eine mäßig schnelle Änderung der Frequenz und tritt insbesondere bei längeren Tönen inmitten einer melodischen Wendung und bei Phrasenenden auf – das aufwärts gerichtete Phrasenende stellt dabei mit einer Mischung aus geradem Ton und Vibrato eine besondere Kategorie dar; Kamaryt (1979) bezeichnet diesbezüglich ein „Jazz-Vibrato“, also das Schwingen der Stimme nach einem „länger gehaltenen geraden Ton“.<sup>621</sup> Exemplarisch sei der deutsche Sänger Mark Seibert angeführt, der u. a. in *Elisabeth* (Wien, u. a. 2013), *Artus Excalibur* (St. Gallen, u. a. 2014), *Mozart!* (Duisburg, 2016), *Tanz der Vampire* (Berlin, 2016), *Schikaneder* (Wien, u. a. 2017) und *Pretty Woman* (Hamburg, 2019) mitwirkte und stets ein typisches „Musical-Vibrato“ ausführt.<sup>622</sup> Charakteristisch hierfür sind circa fünf Pulsationen pro Sekunde<sup>623</sup> – eine laut Wolfram Seidner und Thomas Seedorf (1998) im Normalbereich liegende Tonhöschwankung der Gesangsverzierung<sup>624</sup> – und der Einsatz am Ende einer melodischen Phrase, vor allem bei Intervallsprüngen bzw. -schritten aufwärts zu einem mehrere Takte andauernden Endton. Notenbeispiel 11 zeigt vier entsprechende Beispiele aus deutschsprachigen Produktionen seit 2007: Seibert beginnt das Vibrato in der Regel zu Beginn des letzten Takts der gehaltenen Note – hier nach einem Sekundschrift aufwärts (*Der Schuh des Manitu*, 2009), einem Terz- (*Wicked*, 2007), Quart- (*Schikaneder*, 2016) und Sextsprung (*Artus Excalibur*, 2014).

---

<sup>620</sup> Vgl. das Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [10]; Programm zu *West Side Story* (Schwerin, 2017), S. 8; ich besuchte *West Side Story* (Musik: Bernstein; Lyrics: Sondheim; Buch: Laurents) in der Komischen Oper Berlin am 18.5.2019 ab 19:30 Uhr; Programm zu *Fame* (Kiel, 2017/2018), S. 2; ich besuchte *Fame* (Musik: Margoshes; Lyrics: Levy; Buch: Fernandez) im Opernhaus Kiel am 31.3.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>621</sup> Vgl. Kamaryt, „Gesangspraktische Aspekte des Musicals“, S. 469.

<sup>622</sup> Ich besuchte *Elisabeth* (Musik: Levay; Text: Kunze) im Wiener Raimund Theater u. a. am 13.3.2013 ab 19:30 Uhr, *Artus Excalibur* (Musik: Wildhorn; Lyrics: Lerner; Buch: Menchell) im Theater St. Gallen u. a. am 14.3.2014 ab 19:30 Uhr, *Mozart!* (Musik: Levay; Lyrics/Buch: Kunze) im Duisburger Theater am Marienort am 22.10.2016 ab 15 Uhr, *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) im Berliner Theater des Westens u. a. am 21.5.2016 ab 19:30 Uhr, *Schikaneder* (Musik/Lyrics: Schwartz; Buch: Struppeck) im Wiener Raimund Theater u. a. am 22.4.2017 ab 19:30 Uhr und *Pretty Woman* (Musik: Adams, Vallance; Lyrics: Adams, Vallance; Buch: Marshall, Lawton) im Hamburger Stage Theater an der Elbe u. a. am 2.10.2019 ab 19 Uhr.

<sup>623</sup> Vgl. etwa Schwartz, CD *Wicked* (Stuttgart, 2007), Track 6 „Tanz durch die Welt“, 01:13–01:14; Lingau, CD *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009), Track 14 „Wünsche werden wahr“, 02:03–02:04; Wildhorn, CD *Artus Excalibur* (St. Gallen, 2014), Track 6 „Die ruhmreiche Schlacht“, 00:44–00:45; Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 1, Track 4 „Träum groß“, 00:53–00:54.

<sup>624</sup> Vgl. Wolfram Seidner und Thomas Seedorf, Art. „Singen“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1424.

1. „Tanz durch die Welt“ (*Wicked*; Stuttgart, 2007)

FIYERO:

Gesang   
[Lach und tanz] durch die Welt! \_\_\_\_\_

---

2. „Wünsche werden wahr“ (*Der Schuh des Manitu*; Berlin, 2009)

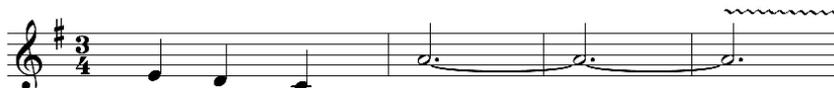
RANGER:

Ges   
Das \_\_\_\_\_ wär' schön. \_\_\_\_\_

---

3. „Eine ruhmreiche Schlacht“ (*Artus Excalibur*; St. Gallen, 2014)

LANCELOT:

Ges   
[Denn er bringt nach En - de der Nacht.  
Dunkel und Leid ein]

---

4. „Träum groß“ (*Schikaneder*; Wien, 2016)

EMANUEL:

Ges   
[Wenn du alles] willst und nicht ir - gend - was, [dann träum  
groß!]

Notenbeispiel 11: Typisches Musical-Vibrato des deutschen Sängers Mark Seibert bei melodischen Phrasen, die mit einem Intervallsprung zu einem mehrere Takte gehaltenen Endton schließen<sup>625</sup>

<sup>625</sup> Transkriptionen von Sarah Baumhof: 1. Stephen Schwartz, CD *Wicked. Die Hexen von Oz. Originalversion des deutschen Musicals*. Ensemble Palladium Theater Stuttgart, Stage Entertainment Studios und Universal Music 2007, Track 6 „Tanz durch die Welt“, 01:46–01:57 (unter Zuhilfenahme von: Stephen Schwartz, *Wicked. A New Musical. Piano / Vocal Selection* [Songbook], Melbourne 2004, S. 40); 2. Martin Lingau, CD *Der Schuh des Manitu. Der Wilde Westen als wildes Musical. Die Originalversion des Musicals in Berlin*, Stage Entertainment Studios 2009, Track 14 „Wünsche werden wahr“, 01:58–02:05; 3. Frank Wildhorn, CD *Artus Excalibur* (St. Gallen), HitSquad Records 2014, Track 6 „Eine ruhmreiche Schlacht“, 00:58–01:02; 4. Stephen Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder. Das neue Musical. Original Cast Album Wien*, HitSquad Records 2016, Disc 1, Track 4 „Träum groß“, 00:32–00:36.

Hingegen erklingt Seiberts Vibrato meist sofort, wenn eine Melodiephrase abwärtsgerichtet schließt, beispielsweise zu hören in „Rondo – Schwarzer Prinz“ (Seibert als „Tod“) aus dem Wiener Revival von *Elisabeth* (2012),<sup>626</sup> oder wenn ein längerer Ton inmitten einer Wendung auftritt, etwa eine Halbe in einem 4/4-Takt, wie in „Wie kann es möglich sein?“ (Seibert als Hieronymus Colloredo) aus der Wiener *Mozart!*-Produktion ab 2015.<sup>627</sup> Einige deutsche Musicaldarsteller tendieren darüber hinaus ausschließlich zu einem Vibrato an Phrasenenden, auch wenn ein Abschnitt inmitten Töne beinhaltet, die mehrere Zählzeiten, einen halben Takt oder über einen halben Takt andauern. Beispielhaft ist diesbezüglich auf die Gesangstechnik von Patrick Stanke zu verweisen, der u. a. den Heizer Frederick Barrett im amerikanischen *Titanic* (Hamburg, 2002), D'Artagnan im niederländischen *Die 3 Musketiere* (Berlin, 2005) und Mondego auf Wildhorns Konzeptalbum von *The Count of Monte Christo* (2008) verkörperte.<sup>628</sup>

BARRETT:

Gesang

Es    ä n - d e r t   s i c h    n i c h t s ,    e - g a l ,    w e l - c h e

5  
K a r -   t e    i c h    z i e h ' .

Notenbeispiel 12: Exemplarische Gesangslinie des deutschen Sängers Patrick Stanke aus dem amerikanischen Import-Musical *Titanic* (Hamburg, 2002) mit ausschließlichem Vibrato-Einsatz am Phrasenende<sup>629</sup>

Dass die anhand von Seibert aufgezeigte Technik als Standard auf internationaler Ebene fungiert, verdeutlichen etwa der kanadische Sänger Ramin Karimloo, dessen Haltetöne mit spät einsetzendem Vibrato etwa in „Giry Confronts the Phantom / 'Til I Hear You Sing (Reprise)“ (Karimloo als Phantom) aus *Love Never Dies* (London, 2010)<sup>630</sup> und „The Neva Flows“

<sup>626</sup> Vgl. Levay, Doppel-CD *Elisabeth* (Wien-Revival, 2012), Disc 1, Track 5 „Rondo – Schwarzer Prinz“, u. a. 00:18–00:21, 00:38–00:40, 00:58–01:00.

<sup>627</sup> Vgl. Levay, Doppel-CD *Mozart!* (Wien-Revival, 2015), Disc 2, Track 12 „Wie kann es möglich sein?“, u. a. 00:16–00:18.

<sup>628</sup> Vgl. hier folgende Gesangspartien: Maury Yeston, CD *Titanic. Das Musical. Deutsche Original-Fassung* (Hamburg), Polydor 2002, Track 3 „Bist du ein Traum, Titanic?“, 8 „Barretts Lied“ und „Der Heiratsantrag / Die Nacht hallte wider“; Rob und Ferdi Bolland, CD *Die 3 Musketiere. Die Highlights aus der deutschen Erstaufführung 2005. Theater des Westens Berlin*, Ariola 2005, Track 2 „Heut ist der Tag“, 6 „Vater“ und 9 „Constance“; Frank Wildhorn, CD *The Count of Monte Christo. Highlights from the Musical* (Konzeptalbum), HitSquad Records 2008, Track 3 „A Story Told“.

<sup>629</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Yeston, CD *Titanic* (Hamburg, 2002), Track 8 „Barretts Lied“, 02:09–02:16; unter Zuhilfenahme von: Maury Yeston, *Titanic. Vocal Selection* (Songbook), Cherry Lane 1997, S. 260.

<sup>630</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Love Never Dies* (London, 2010), Disc 1, Track 8 „Giry Confronts the Phantom / 'Til I Hear You Sing (Reprise)“, u. a. 04:18–04:29.

(Karimloo als Gleb Vaganov) aus *Anastasia* (Broadway, 2017) enthalten sind,<sup>631</sup> oder die japanischen Darsteller Kanji Ishimaru und Rumi Iryō, die 1999 in Lloyd Webbers *Aspects of Love* (Tokio, 1999; Ishimaru als Alex und Iryō als Giulietta) mitwirkten und oben benannte Tonhöenschwankung im Vibrato ausführen.<sup>632</sup> Sechs bis sieben Pulsationen pro Sekunde treten deutlich seltener auf, vornehmlich bei bestimmten weiblichen Rollentypen, etwa Frauen aus dem 18. oder 19. Jahrhundert (Christine Daaé in Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera*, Blanche Ingram in Gordons *Jane Eyre*, Anna Leonowens in Rodgers *The King and I*, Kristina in Anderssons *Kristina från Duvemåla* oder Marguerite St. Just in Wildhorns *Scarlet Pimpernel*).<sup>633</sup>

Als leichte Abweichung von dieser idealen, musicaltypischen Gesangsweise sei exemplarisch die Technik der Darstellerin Sabrina Weckerlin genannt: Das Vibrato inmitten einer Phrase und bei abwärts gerichteten Ende ist etwa in „Yes!“ aus *Dirty Dancing* (Hamburg, 2006) oder „Du rettetest die Welt für mich“ aus *Elisabeth – Die Legende einer Heiligen* (Eisenach, 2007) zu hören.<sup>634</sup> Bei längeren Haltetönen nach Sprüngen oder Aufwärtsschritten ist ihr Vibrato hingegen normalerweise nicht oder nur sehr leicht wahrnehmbar, wie in „Das bin ich“ (Weckerlin als Johanna bzw. Päpstin) aus *Die Päpstin* (Fulda, 2011)<sup>635</sup> oder „Warum sind sie blind?“ (Weckerlin als Orca) aus *Matterhorn* (St. Gallen, 2018).<sup>636</sup> In Bezug auf längere Töne am Phrasenende, die nicht über mehrere Takte hinausgehen, ist ihr Vibrato jedoch durchaus sofort zu hören, etwa bei einer punktierten Viertel im 5/8 Takt bei „Superboy und seine Schwester aus Glas“ (Weckerlin als Natalie Goodman) aus *Next to Normal* (Fürth, 2013).<sup>637</sup>

Das Beispiel von Weckerlin führt auch zu dem Punkt, dass Haltetöne an aufwärts gerichteten Phrasenenden auch oftmals ohne Vibrato gesungen werden: Man vergleiche etwa die Nummer

---

<sup>631</sup> Vgl. Flaherty, CD *Anastasia* (Broadway, 2017), Track 5 „The Neva Flows“, u. a. 02:37–02:48. Zusätzlich sei die West-End-Produktion von Nashs *Murder Ballad* von 2016 genannt: Ich besuchte *Murder Ballad* (Musik: Nash; Lyrics: Nash, Jordan; Buch: Jordan) im Londoner Arts Theatre am 25.11.2016 ab 20 Uhr; Karimloo verkörperte hier die Rolle des Tom.

<sup>632</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *Aspects of Love* (Tokio, 1999), Track 15 „ジャングルの軍の駐屯地“ [„Militärlager“; Ishimaru als Alex], 00:50–00:51 und Track 18 „ヴェネツィアのカフェ“ [„Café in Venedig“; Iryō als Giulietta], 02:27–02:28.

<sup>633</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 2011), Disc 2, Track 4 „Wishing You Were Somehow Here Again“ (Sierra Boggess als Christine), 02:43–02:44; Gordon, CD *Jane Eyre* (Broadway, 2000), Track 10 „The Finer Things“ (Elizabeth DeGrazia als Blanche), 01:01–01:02; Rodgers, CD *The King and I* (Broadway, 2015), Track 17 „Shall We Dance?“ (Kelli O’Hara als Anna), 01:22–01:23; Benny Andersson, Doppel-CD *Kristina. At Carnegie Hall* (New York), Decca Label Group 2010, Disc 1, Track 20 „Summer Rose“ (Helen Sjöholm als Kristina), 01:39–01:40; Wildhorn, CD *The Scarlet Pimpernel* (Broadway, 1998), Track 8 „When I Look at You“ (Christine Andreas als Marguerite), 01:22–01:23.

<sup>634</sup> Vgl. Morris und Bulling, CD *Dirty Dancing* (Hamburg, 2006), Track 21 „Yes!“, 00:12–00:20; Dennis Martin und Peter Scholz, Doppel-CD *Elisabeth. Die Legende einer Heiligen. Originalcast 2007* (Eisenach), Media Mentis GmbH 2007, Disc 1, Track 7 „Du rettetest die Welt für mich“, u. a. 01:28–01:51.

<sup>635</sup> Vgl. Martin, CD *Die Päpstin* (Fulda, 2011), Track 16 „Das bin ich“, u. a. 03:22–03:34.

<sup>636</sup> Vgl. Hammond, CD *Matterhorn* (St. Gallen, 2018), Disc 1, Track 12 „Warum sind sie blind?“, 02:39–02:43.

<sup>637</sup> Vgl. Kitt, Doppel-CD *Next to Normal* (Fürth, 2013), Disc 1, Track 13 „Superboy und seine Schwester aus Glas“, u. a. 00:00–00:07.

„Téměř Ideální“ aus der tschechischen Fassung von *Mary Poppins* von 2011, gesungen von Alena Antalová (als Mary Poppins) – hier ist im 4/4-Takt eine punktierte Halbe nach einem Sextsprung zu hören.<sup>638</sup> Genauso verhält es sich bei langen Tönen inmitten einer Phrase, die beispielsweise der Sänger Ben Platt im Musical *Dear Evan Hansen* (Broadway, 2017) größtenteils ohne Vibrato singt, etwa eine Halbe, verbunden mit einer punktierten Achtel, im 4/4-Takt von „Words Fail“.<sup>639</sup> Bei einer Aneinanderreihung von langen Tönen ist zudem die Tendenz zu beobachten, dass Musicalsänger ihr Vibrato nur bei der jeweils letzten Note einer Melodielinie verwenden – als Beispiel sei „Even“<sup>640</sup> aus dem belgischen *Ben X* (2012) mit Leendert De Vis als Ben und Jorien Zeevaart als Scarlita genannt, das in einem 4/4-Takt vornehmlich Halbe und Ganze aneinanderreicht; das Vibrato erklingt tendenziell erst mit der letzten Note (vgl. Notenbeispiel 13). Dies gilt auch für Phrasen, die nur wenige kurze Töne beinhalten: Im Duett „Gold, Gold auf schwarzem Wasser“<sup>641</sup> aus Farinas *Don Camillo & Peppone* (Wien, 2017) verwenden die Sänger Jaqueline Reinhold als Gina und Kurosch Abbasi als Mariolino ihr Vibrato in einer Phrase, die vier längere Synkopen und einen ausgedehnten Schluss aus Subdominantterz und Dominantgrundton enthält, erst ab Beginn des letzten Taktes (vgl. Notenbeispiel 13).

---

<sup>638</sup> Vgl. Robert B. Sherman, Richard M. Sherman und George Stiles, CD *Mary Poppins* (Brünn), Městské divadlo Brno 2011, Track 4 „Téměř Ideální“, 03:25–03:30.

<sup>639</sup> Vgl. Pasek und Paul, CD *Dear Evan Hansen* (Broadway, 2017), Track 12 „Words Fail“, 03:54–03:59.

<sup>640</sup> Vgl. Brossé, CD *Ben X* (Antwerpen, 2012), Track 10 „Even“.

<sup>641</sup> Vgl. Farina, Doppel-CD *Don Camillo & Peppone* (Wien, 2017), Disc 2, Track 17 „Gold, Gold auf schwarzem Wasser“.

1. „Even“ (*Ben X*; Antwerpen, 2012)

SCARLITE:

Gesang

Zie. Mij. Staan. Kijk. Mij. Aan.

BEN:

Zie. Mij. Staan. Kijk. Mij. Aan.

5

Laat. Mij. Le - ven. E - - ven!

Laat. Mij. Le - ven. E - - - ven!

2. „Gold, Gold auf schwarzem Wasser“ (*Don Camillo & Peppone*; Wien, 2017)

GINA & MARIOLINO:

Ges

Nie, nie\_\_ mehr\_\_ sind\_\_ wir jetzt\_\_ al - lein.\_\_\_\_\_

S D Dp S D

Notenbeispiel 13: Vibrato bei der Aneinanderreihung von langen Tönen innerhalb einer Phrase; Duette gesungen von Leendert De Vis (Ben), Jorien Zeevaart (Scarlite), Jaqueline Reinhold (Gina) und Kuroschi Abbasi (Mariolino)<sup>642</sup>

Im Gegensatz zu den oben genannten Beispielen „Tanz durch die Welt“ (*Wicked*, 2007) und „Rondo – Schwarzer Prinz“ (*Elisabeth*, 2012) in Bezug auf Seibert, verwendet der amerikanische Sänger Drew Sarich den gehaltenen Ton mit anschließendem Vibrato auch bei abwärts gerichteten Phrasen und singt gehaltene Töne nach Intervallsprüngen mit durchgehendem Vibrato. Dies ist anhand des zweiten Akts der Wiener *Rudolf*-Produktion (Sarich als Rudolf) des Jahres 2009 nachzuvollziehen (vgl. Notenbeispiel 14). In „Mut zur Tat“ folgt das Vibrato nach einem Sekundschrift abwärts um eine punktierte Viertel verzögert;

<sup>642</sup> Transkriptionen von Sarah Baumhof: 1. Dirk Brossé, CD *Ben X. De Musical. Live opgenomen in de Stadsschouwburg Antwerpen*, Music Hall Promotions 2012, Track 10 „Even“, 02:53–03:21; 2. Dario Farina, Doppel-CD *Don Camillo & Peppone. Gesamtaufnahme Wien. Live*, HitSquad Records 2017, Disc 2, Track 17 „Gold, Gold auf schwarzem Wasser“, 01:25–01:35.

umgehend – und über eine Taktlänge gehalten – ist es jedoch in „Wie jeder andre Mann“ nach einem Sextsprung zu hören. Anzumerken ist, dass sich Notenbeispiel 14 auf die Highlightaufnahme von *Rudolf* bezieht; die entsprechenden musikalischen Passagen singt Sarich in der Live-Aufnahme hinsichtlich des Vibratos jedoch deckungsgleich.<sup>643</sup>

1. „Mut zur Tat“

RUDOLF:

Gesang

[Oder] fängt mein Kampf nun end - lich an? \_\_\_\_\_

Detailed description: This musical notation is for the vocal part of 'Mut zur Tat'. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. There is a fermata over the B4 note, which is marked with a wavy line indicating vibrato. The lyrics are: '[Oder] fängt mein Kampf nun end - lich an? \_\_\_\_\_'.

2. „Wie jeder andre Mann“

RUDOLF:

Ges

[Ich lächle vor ob-wohl es in mir \_\_\_\_\_ schreit! \_\_\_\_\_ Mein Le-ben hier als der ganzen Welt,] [Prinz ...]

Detailed description: This musical notation is for the vocal part of 'Wie jeder andre Mann'. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. There is a fermata over the B3 note, which is marked with a wavy line indicating vibrato. The tempo marking 'rit.' is placed above the staff. The lyrics are: '[Ich lächle vor ob-wohl es in mir \_\_\_\_\_ schreit! \_\_\_\_\_ Mein Le-ben hier als der ganzen Welt,] [Prinz ...]'.

Notenbeispiel 14: Gesangstechnik von Drew Sarich in der Wiener Fassung von Frank Wildhorns *Rudolf – Affaire Mayerling* (2009) bei melodischen Phrasenenden: verzögertes Vibrato nach Abwärtsbewegung („Mut zur Tat“) und sofortiges nach Intervallsprung („Wie jeder andre Mann“)<sup>644</sup>

Als ein anderes Beispiel zur Variabilität des Vibrato-Einsatzes sei die trinidadische Sängerin Heather Headley zu nennen, die in der Broadway-Produktion von Johns *Aida* im Jahr 2000 die Hauptrolle übernahm (vgl. Notenbeispiel 15). In der Nummer „How I Know You“ erklingt ihr Vibrato bei einer Halben (als Synkope) inmitten einer melodischen Phrase und endet mit dem letzten, gerade gehaltenen Ton nach einem Glissando eine kleine Terz aufwärts. Eine lange Note inmitten einer Phrase singt Headley jedoch auch durchaus als geraden Ton, wie T. 2 des Beispiels „The Past Is Another Land“ zeigt; zusätzlich erklingt ihr Vibrato hier durchgehend beim letzten gehaltenen Ton über zweieinhalb Takte.

<sup>643</sup> Vgl. Wildhorn, Doppel-CD *Rudolf* (Gesamtaufnahme; Wien, 2009), Disc 2, Track 4 „Wie jeder andre Mann“, 02:33–02:40 und 7 „Mut zur Tat“, 01:00–01:07.

<sup>644</sup> Transkriptionen von Sarah Baumhof: 1. Frank Wildhorn, CD *Rudolf. Affaire Mayerling. Cast Album Wien. Featuring Drew Sarich, Lisa Antoni, Uwe Kröger. Raimund Theater* (Highlightaufnahme), HitSquad Records 2009, Track 11 „Mut zur Tat“, 00:39–00:47; 2. Ebd., Track 10 „Wie jeder andre Mann“, 02:41–02:29.

1. „How I Know You“

AIDA: Kein Vibrato!

Gesang

[Our] lives \_\_\_ are not our \_\_\_ own. \_\_\_\_\_

2. „The Past Is Another Land“

AIDA: Kein Vibrato!

Ges

[But time enough to] lay to waste \_\_\_ ev-'ry \_\_\_ cer - tain - ty \_\_\_ I

3

have. \_\_\_\_\_

Notenbeispiel 15: Gesangstechnik von Heather Headley in der Broadway-Fassung von Elton Johns *Aida* (2000): Vibrato bei langer Note inmitten einer Phrase und gerader Ton am aufwärts gerichteten Ende („How I Know You“); Fehlen des Vibratos bei langer Note inmitten einer Wendung und durchgehendes am Phrasenende („The Past Is Another Land“)<sup>645</sup>

Ferner sei anzumerken, dass Musicalabschnitte in unterschiedlichen Produktionen durchaus mit gegensätzlichem Vibrato-Einsatz gesungen werden. Exemplarisch zeigt das nachfolgende Notenbeispiel 16 zwei Versionen einer Partie der Figur Gabriel „Gabe“ Goodman aus Kitts *Next to Normal* bzw. die jeweiligen Interpretationen der Sänger Aaron Tveit (Broadway, 2009) und Dirk Johnston (Fürth, 2013). Während Tveits Vibrato-Ausführung der oben beschriebenen Technik von Sarich durch verzögerten Einsatz bei absteigendem Phrasende (vgl. 1. T. 1–3) und sofortigem bei aufsteigendem Intervallschritt (vgl. 1. T. 8f.) gleicht, verwendet Johnston, der in seiner melodischen Interpretation zwar partiell abweicht, jedoch rhythmisch ähnliche Phrasenenden singt, ausnahmslos kein Vibrato.

<sup>645</sup> Transkriptionen von Sarah Baumhof: 1. Elton John, CD *Aida. Original Broadway Cast Recording*, Buena Vista Records 2000, Track 5 „How I Know You“, 01:28–01:31; 2. Ebd., Track 3 „The Past Is Another Land“, 01:37–01:50; unter Zuhilfenahme von: Elton John, *Aida. Piano, Vocal, Guitar* (Songbook), Milwaukee 1998, S. 38 und 8.

1. „I’m Alive“ (*Next to Normal*; Broadway, 2009)

GABE:

Gesang

I'm a - live! Yeah,

4  
— yeah! I'm a - live!

7  
[sehr leichtes Vib.]  
I'm a - live! I'm a - live!

2. „Ich lebe“ (*Next to Normal*; Fürth, 2013)

GABE:

Ges

Ja, ich leb'! Yeah!

5  
Ja, ich leb'! Ja, ich leb'!

8  
Ja, ich leb'!

Notenbeispiel 16: „I’m Alive“ bzw. „Ich lebe“ aus dem zweiten Akt von Tom Kitts *Next to Normal*; unterschiedlicher Vibrato-Einsatz in den Interpretationen der Sänger Aaron Tveit (Broadway, 2009) und Dirk Johnston (Fürth, 2013)<sup>646</sup>

Der Einsatz des Vibratos changiert demnach je Musicalsänger und ausgeführter Melodie. Entscheidend für den typischen Musicalgesang ist entsprechend die Geschwindigkeit der Frequenzänderung und die Mischung aus geraden Tönen, die vornehmlich bei kurzen Noten gewählt werden, und Vibrato, das oftmals bei langen Tönen inmitten einer Phrase und bei Phrasenenden – bei aufwärts gerichtetem Schluss meist auf das Halten folgend – zum Einsatz kommt.

<sup>646</sup> Transkriptionen von Sarah Baumhof: 1. Tom Kitt, Doppel-CD *Next to Normal. Original Broadway Cast Recording*, Sh-K-Boom Records, Inc. 2009, Disc 1, Track 12 „I’m Alive“, 02:48–03:02; 2. Ders., Doppel-CD *Next to Normal. Deutsche Originalaufnahme Live* (Fürth), HitSquad Records 2014, Disc 1, Track 12 „Ich lebe“, 02:55–03:08.

### 3.4.3 Verwendungen diegetischer Elemente

#### 3.4.3.1 Integration künstlerischer Bestandteile

Spätestens seit den 1920er Jahren sind im Rahmen der Integration künstlerischer Parameter diegetische Musik und das Konzept „Show in der Show“ im Musical zu beobachten – diesbezüglich findet oftmals der Begriff „Backstage-Musical“<sup>647</sup> in der Forschungsliteratur Verwendung.<sup>648</sup> In seinem *Musikführer* von 1969 nennt Schnoor dieses Phänomen etwa als Erfolgselement von Porters *Kiss Me, Kate* aus den 1940er Jahren, in dem Shakespeares *The Taming of the Shrew* in Auszügen präsentiert wird;<sup>649</sup> und Gänzl (1997) nennt als Beispiele dieses „show-within-a-show syndrome“ *A Chorus Line*, *42<sup>nd</sup> Street*, *Dreamgirls* und *La Cage aux Folles*.<sup>650</sup> Im selben Jahr widmet Bartosch der „Show in der Show“ ein eigenes Kapitel in seiner Monographie *Das ist Musical!* und benennt – neben einigen gesangslosen Filmen über Musicals und Künstler<sup>651</sup> – Musicals und Musicalfilme über Showproduzenten- und Künstler, geprägt durch die „Rekonstruktion von Showszenen“<sup>652</sup> (*Funny Girl*, *Gypsy*, *Dreamgirls*, *By By Birdie*, *Buddy*, *Minnie's Boys*, *Sophie*, *Marylin*, *Jerome Robbins' Broadway*, *Follies* und *The Will Rogers Follies*), über fiktive Künstler (*Babes in Arms*, *Fame*, *I'm Getting My Act Together and Putting It on the Road*, *The Cat and the Fiddle* und *They're Playing Our Song*), mit „Zirkusdarbietungen“<sup>653</sup> (*The Hippodrome Extravaganzas*, *Barnum* und *Feuerwerk*), über Film oder eine Film-Produktion (*Mack and Mabel*, *A Day in Hollywood / A Night in the Ukraine*, *Singin' in the Rain*, *City of Angels* und *Little Me*) und mit diegetischem Tanz (*On Your Toes* und *A Chorus Line*).<sup>654</sup> Bartoschs Musickategorien sind überzeugend; es fehlen jedoch genauere Analysen zu den genannten internen Shows. Stattdessen erläutert er Entstehungsgeschichten und gibt Hintergrundinformationen, beispielsweise zu bestimmten Darstellern. Im Folgenden seien drei exemplarische Beschreibungen aufgeführt:

„[zu *Funny Girl*:] Paradox ist natürlich, daß das Musical keinen der Songs enthält, die Fanny Brice berühmt gemacht hatte (bis auf eine kurze Passage von ‚My Man‘) [...]“<sup>655</sup>

„[zu *Follies*:] Im Musical ‚Follies‘ werden Stilformen aus den Revuen von Ziegfeld ebenso wie Persiflagen verwendet [...]“<sup>656</sup>

---

<sup>647</sup> Vgl. zum Beispiel das Programm zu *Fame* (Kiel, 2017/2018), S. 8.

<sup>648</sup> Am Rande sei anzumerken, dass Lloyd Webber in einem Gespräch mit dem Regisseur Harold Prince im Jahr 2017 zweimalig die Wichtigkeit der Integration eines Musicals betont: „You can't listen to a musical if you can't look at it.“ (Wisdom Digital Media [Hrsg.], „Video: Hal Prince Chats with Andrew Lloyd Webber Live at the Other Palace!“, <https://www.broadwayworld.com/article/VIDEO-Hal-Prince-Chats-with-Andrew-Lloyd-Webber-Live-At-the-Other-Palace-20170615> [7.2.2020], 04:47–04:50 und ab ca. 34:00.)

<sup>649</sup> Vgl. Schnoor, *rororo Musikführer*, S. 367.

<sup>650</sup> Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 401.

<sup>651</sup> Vgl. Bartosch, *Das ist Musical!*, S. 277–279 und 284.

<sup>652</sup> Ebd., S. 266.

<sup>653</sup> Ebd.

<sup>654</sup> Vgl. ebd., S. 260–285.

<sup>655</sup> Ebd., S. 262.

<sup>656</sup> Ebd., S. 266.

„[zu *Singin' in the Rain*:] Eine Abfolge von Musiknummern und Tanzszenen, die jede für sich wahre Kostbarkeiten der Filmkunst sind. Zum Beispiel das ‚Good Morning‘ [...].“<sup>657</sup>

Zuzustimmen ist Jubin, der in seiner Monographie *Entertainment in der Kritik* von 2005 auf die allgemeine Thematisierung des „Showbusiness“ bis hin zu Musicals über Musicals verweist:

„Wer sich ausführlicher mit dem Musical auseinandersetzt, wird überrascht sein, wie häufig das Showgeschäft [...] thematisiert wird. Das reicht von der Erwähnung berühmter Komponisten und Textdichter in Liedern [...] bis zu denjenigen Produktionen, deren ProtagonistInnen real existierende oder fiktive SongschreiberInnen sind. [...] Einige Werke beschreiben sogar ganz konkret den Entstehungsprozeß eines Musicals [...]. [...] Andere Stücke wiederum handeln von Formen des Show-Business [...]. Sehr häufig stehen auch darstellende KünstlerInnen [...] im Mittelpunkt.“<sup>658</sup>

Auch nach Siedhoff (2007) stelle die „Beschäftigung mit sich selbst“ durch Beschreibung, Huldigung, Parodie und Reflexion ein Gattungskriterium des Musicals dar – eine besondere Rolle spiele dabei die „Backstage Routine“.<sup>659</sup> Dies bestätigt Müller im Jahr 2008: „Ein weiterer Trend ist thematischer Art: Musicals über die Gattung selbst, also Musicals über Musicals.“<sup>660</sup> Am ausführlichsten beschäftigt sich Marc A. Bauch in seiner literaturwissenschaftlichen Analyse *Das amerikanische Meta-Musical* von 2013 mit ebenjener Thematik. Er bestimmt Selbstreflexivität im Musical, die sich oftmals als „Spiel-im-Spiel“<sup>661</sup> äußere, als Gattungsmerkmal des amerikanischen Musicals spätestens seit Kerns *Sally* (1920) und benennt entsprechende Bühnenwerke mit Verweis auf das Metadrama als „Meta-Musicals“.<sup>662</sup>

In Bezug auf Bauchs Ausführungen ist an dieser Stelle zu ergänzen, dass sich solche Showszenen spätestens seit 2014 international und nicht nur in amerikanischen Musicals finden: Im koreanischen *Sherlock Holmes – Secret of the Anderson Family* (2014) beobachtet der Protagonist etwa eine Nachtclub-Performance;<sup>663</sup> das plotinterne Theaterstück „Clorise“ im Pariser Hôtel de Bourgogne („Bo teatr jest by bawić nas“) ist Teil des polnischen Musicals *Cyrano* (2017);<sup>664</sup> und das schwedische *Så som i himmelen* (2019) enthält u. a. ein Chorkonzert im Dorf Ljusåker („Gabiellas sång“).<sup>665</sup>

Weiterhin begründet Bauch die Vielzahl an Meta-Musicals durch die unkomplizierte Entwicklung einer „dramatisch-integrierte[n] Form“.<sup>666</sup> Diese Aussage kann zweifelsohne bestätigt werden. So binden diegetische Szenen Musik- oder Tanelemente organisch in das Musical ein, im Sinne einer – im Schweizer Programm zu *Annie Get Your Gun* aus den 1970er

---

<sup>657</sup> Bartosch, *Das ist Musical!*, S. 272.

<sup>658</sup> Jubin, *Entertainment in der Kritik*, Bd. 1, S. 126f.

<sup>659</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 16.

<sup>660</sup> Müller, „Tendenzen der Gattung ‚Musical‘“, S. 45.

<sup>661</sup> Bauch, *Das amerikanische Meta-Musical*, S. VII.

<sup>662</sup> Vgl. ebd., S. VIII f., 4 und 8.

<sup>663</sup> Vgl. Jong Yoon Choi, Doppel-DVD *Sherlock Holmes – Secret of the Anderson Family*, aufgez. im Tokyo Metropolitan Theatre, Toho Geino 2014, Disc 1, 01:24:25–01:27:29.

<sup>664</sup> Vgl. Herdzin, CD *Cyrano* (Łódź, 2017), Booklet, S. [6]f. und Track 1 „Bo teatr jest by bawić nas“.

<sup>665</sup> Vgl. Kempe, CD *Så som i himmelen* (Stockholm, 2018), Track 4 „Gabiellas sång“.

<sup>666</sup> Ebd., S. VII.

Jahren genannten – „dramaturgische[n] Einheitsbestrebung von Text, Musik und Tanz“.<sup>667</sup> Hinzuzufügen ist, dass entsprechend auch Bühnenwerke existieren, die Diegese als Grundlage verwenden und kaum bis gar keine extradiegetischen Nummern aufweisen: Im Jukebox-Musical *Bodyguard* (London, 2015; Stuttgart, 2017; Wien, 2018; Bremen, 2020) ist etwa fast jede Gesangseinlage durch die Karriere der Protagonistin Rachel Marron motiviert, sei es durch Proben (z. B. „How Will I Know“), Konzertauftritte (z. B. „Queen of the Night“) oder Studioaufnahmen (z. B. „All the Man That I Need“);<sup>668</sup> *Dirty Dancing* (Bremen, 2014; Hamburg, 2015 und 2019) wiederum handelt vom Tanzlehrer bzw. Showtänzer Johnny Castle, der in verschiedenen Ferienresorts arbeitet – sämtliche Tanzszenen im Musical gründen entsprechend auf Proben- bzw. Unterrichts- (z. B. „Hungry Eyes“ und „Hey Baby“) und Aufführungssituationen (z. B. „,Johnny’s‘ Mambo“ – auf der Hamburger Cast Recording ist sogar der Applaus des plotinternen Publikums zu hören).<sup>669</sup>

Am häufigsten treten daher in Musicals, die keine Musiker oder Tänzer als Charaktere thematisieren, im Zuge der Integration der künstlerischen Bestandteile diegetische Choreographien mit entsprechender Begleitmusik auf. Die Vampire in *Tanz der Vampire* aus den 1990er Jahren feiern als Höhepunkt des zweiten Aktes im Schloss von Graf von Krolock den Mitternachtsball, bei dem die Protagonistin Sarah vom Vampiroberhaupt gebissen wird;<sup>670</sup> eine irländische Fußballmannschaft feiert in *The Beautiful Game* ihren Sieg (2000);<sup>671</sup> in *Bare* (2007) tanzen die Schüler der St. Cecilia’s Boarding School in einer nicht näher definierten Diskothek oder einem Nachtclub im Rahmen eines „Rave“;<sup>672</sup> bei der japanischen Produktion des koreanischen *Sherlock Holmes* (2014) wird eine Nachtclubtänzerin während ihres Auftritts Opfer eines Mordes;<sup>673</sup> wiederum die Darstellung des Wiener Opernballs ist Teil des österreichischen *I Am from Austria* (2017).<sup>674</sup> Diese These stützt insbesondere auch die Tatsache, dass im Rahmen von Bühnenmusical-Adaptionen oftmals bestimmte diegetische Tanzelemente, die nicht in der Vorlage vorhanden sind, ergänzt werden: Die Musicalversion

---

<sup>667</sup> Programm zu *Annie Get Your Gun* (St. Gallen, 1973/74), S. [9f. und 13].

<sup>668</sup> Vgl. Whitney Houston, CD *Bodyguard. The Musical. World Premiere Cast Recording* (London), First Night Records 2015, Track 2 „Queen of the Night“, 3 „How Will I Know“ und 9 „All the Man That I Need“; ich besuchte *Bodyguard* (Musik/Lyrics: Houston; Buch: Dinlaris) im Stage Palladium Theater Stuttgart am 21.10.2017 ab 19:30 Uhr, im Wiener Ronacher am 23.10.2018 ab 18:30 Uhr und im Metropol Theater Bremen am 18.1.2020 ab 19:30 Uhr.

<sup>669</sup> Vgl. Morris und Bulling, CD *Dirty Dancing* (Hamburg, 2006), Track 4 „,Johnny’s‘ Mambo“ (plotinerner Applaus: 00:49–01:00 und 01:10–01:19), 9 „Hungry Eyes“ und 10 „Hey Baby“; ich besuchte *Dirty Dancing* (Adaption des Films von 1987; Musik: Morris, Drehbuch: Bergstein) im Musical Theater Bremen am 31.10.2014 ab 20 Uhr und im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt am 27.5.2015 ab 19:30 Uhr und 19.1.2019 ab 20 Uhr.

<sup>670</sup> Vgl. Steinman, Doppel-CD *Tanz der Vampire* (Gesamtaufnahme; Wien, 1998), Disc 2, Track 12 „Tanzsaal“.

<sup>671</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *The Beautiful Game* (London, 2000), Track 9 „Off to the Party“ und 10 „The Craig“.

<sup>672</sup> Vgl. Intrabartolo, Doppel-CD und DVD *Bare* (Studio, 2007), Disc 1, Track 8 „Wonderland“, u. a. 00:59–01:02 (Verwendung des Begriffs „Rave“) und 8 „Rolling“ (diegetischer Tanz).

<sup>673</sup> Vgl. Choi, Doppel-DVD *Sherlock Holmes* (Tokio, 2014), Disc 1, 01:24:25–01:27:29.

<sup>674</sup> Vgl. Fendrich, Doppel-CD *I Am from Austria* (Wien, 2017), Disc 2, Track 12 „Opernball-Walzer“.

des Films *Pretty Woman* (1990; Regie: Garry Marshall) inkludiert etwa eine nicht im Film vorhandene diegetische Tanzszene in der Bar des Regent Beverly Wilshire Hotels im ersten Akt (auf der Broadway Cast Recording von 2018: „Don't Forget to Dance“), bei der – während der Hamburger Produktion 2019 – ein Darsteller zusätzlich in der Mitte der Bühne das Spielen eines Flügels vortäuschte.<sup>675</sup> Zur Einbindung solcher Szenen können auch gesamte Charaktere Modifikationen erfahren: So wandelte man im Zuge von Wildhorns Musicaladaption des Mangas *Death Note* von Tsugumi Ohba and Takeshi Obata (Tokio, 2015) die Protagonistin Misa Amane von einem Fotomodel zu einer Sängerin, die u. a. innerhalb des ersten Akts einen Konzertauftritt performt und im zweiten Akt der Hauptfigur Light Yagami versteckte Botschaften in einem ihrer plotinternen Songs vermittelt.<sup>676</sup>

Dass solche Tanzsequenzen auch in nondiegetische Nummern übergehen können, veranschaulicht Lloyd Webbers *Sunset Boulevard* (London, 1993): Bei einer privaten Silvesterfeier bittet Filmstar Norma Desmond den Drehbuchautoren Joe Gillis zum Tanz auf – im Verlauf des Tangos beginnt die nondiegetische Nummer „The Perfect Year“.<sup>677</sup> Oder ein diegetischer Tanz bildet – wie in Hamlischs *A Chorus Line* (u. a. Broadway, 1975)<sup>678</sup> – den dramaturgischen Höhepunkt eines Musicals, das keine Sänger, Bühnenproduktionen etc. thematisiert: Sklars *The Prom* (Broadway, 2019) umfasst etwa im Rahmen eines Highschool-Abschlussballs eine ausgedehnte Choreographie als Finale des zweiten Akts.<sup>679</sup> Oftmals ist diese Art der Einbindung von diegetischem Tanz mit dem Erlernen seitens bestimmter Charaktere verknüpft. Beispielsweise bringt Anna dem König von Siam in *The King and I* (New York, 1964), Prince Eric Ariel in *The Little Mermaid* (Broadway, 2008), Edward Bloom einem Einwohner von Alabama in *Big Fish* (Broadway, 2014) und Mr. Thompson Vivian in *Pretty Woman* (Broadway, 2018) das Tanzen bei.<sup>680</sup> Insbesondere ist auch auf Musicals zu verweisen, die ansonsten kaum tänzerische Elemente aufweisen: Lingaus *Das Wunder von Bern* (Hamburg, 2015) enthält im ersten Akt etwa eine – in Bezug auf das restliche Musical kontrastierende – diegetische Szene, in der Bruno Lubanski in den 1950er Jahren mit seiner Rock'n'Roll-Band auftritt und „Rock'n'Roll Rebel“ performt, während junge Soldaten mit

---

<sup>675</sup> Vgl. Garry Marshall (Reg.), DVD *Pretty Woman. Jubiläumsedition* (1990), Touchstone Home Entertainment 2006; Adams und Vallance, CD *Pretty Woman* (Broadway, 2018), Track 9 „Don't Forget to Dance“; ich besuchte *Pretty Woman* (Musik: Adams, Vallance; Lyrics: Adams, Vallance; Buch: Marshall, Lawton) im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 2.10.2019 ab 19 Uhr.

<sup>676</sup> Vgl. Takeshi Obata und Tsugumi Ohba, *Death Note*, Bd. 4, Hamburg 2007; Wildhorn, CD *Death Note* (Tokio, 2015), Track 6 „恋する覚悟“ u. 13 „死のゲーム“.

<sup>677</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Sunset Boulevard* (London, 1993), Disc 1, Track 13 „The House on Sunset“ (Aufforderung zum Tanz) und 14 „The Perfect Year“ (Nondiegetische Nummer).

<sup>678</sup> Vgl. Hamlisch, CD *A Chorus Line* (Broadway, 1975), Track 13 „One (Reprise) / Finale“.

<sup>679</sup> Vgl. Sklars, CD *The Prom* (Broadway, 2019), Track 16 „It's Time to Dance“.

<sup>680</sup> Vgl. Rodgers, CD *The King and I* (New York, 1964), Track 14 „Shall We Dance?“; Menken CD *The Little Mermaid* (Broadway, 2008), Track 21 „One Step Closer“; Lippa, CD *Big Fish* (Broadway, 2014), Track 2 „Be the Hero“, ab 03:09; Adams und Vallance, CD *Pretty Woman* (Broadway, 2018), Track 8 „On a Night Like Tonight“.

ihren Freundinnen dazu tanzen.<sup>681</sup> Es sei jedoch zu vermerken, dass durchaus Choreographien das Musical prägen, beispielsweise Ballakrobatik im Fußballtraining des ersten Akts.<sup>682</sup>

Ebenso existieren Musicals, deren choreographische Elemente im Rahmen der Integration ohne Diegese eingebunden werden, indem sie bestimmte Handlungen übermitteln – in Relation überwiegt jedoch die Verwendung diegetischer Tanzszenen. Als Beispiel einer einzelnen Szene sei der durch Tanz dargestellte Traum von Laurie Williams aus Rodgers' *Oklahoma!* (zum Beispiel London, 1998) genannt;<sup>683</sup> ein ähnlich dargestelltes Traumszenario findet sich später in Christian Gundlachs *Der bewegte Mann* (Hamburg, 2017).<sup>684</sup> In Bezug auf ein gesamtes Musical ist auf Bernsteins *West Side Story* zu verweisen, in dem Tanz durchgehend zur Darstellung der Kämpfe zwischen den Jets und den Sharks dient. Über die Produktion in der Hamburger Staatsoper im Jahr 2012 äußert sich der Musikalische Supervisor und Erste Dirigent Donald Chan wie folgt: „Jede Note bedeutet etwas, wenn sich ein Höhepunkt an einer Stelle abzeichnet, muss sich das ebenso im Tanz abbilden.“<sup>685</sup> Ähnliches beschreibt der Chefdramaturg Peter Larsen zur Schweriner Inszenierung des Jahres 2017:

„Der Tanz steht in diesem Gesamtkunstwerk im Vordergrund. Er ist auch keinesfalls Selbstzweck, sondern wesentlicher Handlungsbestandteil: Die Kampfscenen sind ja getanzt; der Tanz wird hier zum körperlichen Ausdruck von Aggression und Gewalt zwischen den rivalisierenden Gruppen eingesetzt.“<sup>686</sup>

Ein vergleichbares Konzept erläutert Rob Fisher, Arrangeur der Broadway-Produktion von *An American in Paris* ab 2015:

„[...] we sat down to create a musical that would use dance to tell much of the story. [...] The second movement of the Concerto in F, which provides the material for the first ballet, is a perfect example how well it worked: the melancholy hanging in the air form which hopeful and romantic themes emerge tells the same story as Wheeldon [Regisseur und Choreograph Christopher Wheeldon] and Lucas [Buchautor Craig Lucas]; pain and destruction in the aftermath of war paired with new love and new friendships made stronger by having endured the same atrocities.“<sup>687</sup>

Und Jonathan Huor, Choreograph des Schweizer Musicals *Matterhorn*, erklärt auf der St. Galler Pressekonferenz am 16.1.2018:

„In dieser Produktion bringt er [Regisseur Shekhar Kapur] mich zur Selbstreflexion, dass ich jede Bewegung eigentlich zweimal hinterfragen muss, was bedeutet das, wieso machen sie diese Bewegung,

---

<sup>681</sup> Vgl. Lingau, CD *Das Wunder von Bern* (Hamburg, 2015), Track 8 „Rock 'n' Roll Rebel“; großes Programm zu *Das Wunder von Bern* (Hamburg, 2014–2017), S. [18].

<sup>682</sup> Ich besuchte *Das Wunder von Bern* (Musik: Lingau; Lyrics: Ramond; Buch: Mehmert) im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 29.1.2015 ab 20 Uhr und 16.6.2015 ab 19:30 Uhr.

<sup>683</sup> Vgl. Richard Rodgers, CD *Oklahoma! 1998 Royal National Theatre Production* (London), First Night Records 1998, Track 12 „Ballet“. Hier muss auf ebenjene Cast Recording verwiesen werden, da frühere Tonaufnahmen die Traumsequenz nicht beinhalten: Vgl. Rodgers, CD *Oklahoma!* (Broadway, 1943); ders., CD *Oklahoma! Broadway Cast Album* (Revival, 1979), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012.

<sup>684</sup> Ich besuchte *Der bewegte Mann* (Musik/Lyrics: Gundlach; Buch: Grundlach, Simmons) im Hamburger Thalia Theater am 27.7.2017 ab 20 Uhr.

<sup>685</sup> Programm zu *West Side Story* (Hamburg, 2012), S. 12.

<sup>686</sup> Programm zu *West Side Story* (Schwerin, 2017), S. 27.

<sup>687</sup> Vgl. Gershwin, CD *An American in Paris* (Broadway, 2015), Booklet, S. [9].

und die Choreographie wird dadurch mehr [...] dramaturgisch und auch der Sinn der Bewegung muss in jeder Bewegung sein.“<sup>688</sup>

Im Programm zur West End-Inszenierung von *Waitress* aus dem Jahr 2019 werden daher jene Musicals, deren nondiegetische Tanzelemente handlungstragend sind, als „physical theatre“<sup>689</sup> bezeichnet.

### 3.4.3.2 Rahmenhandlungen

Als Kategorien unterscheidet Bauch in *Das amerikanische Meta-Musical* (2013) thematische, fiktionale, figurale, epischerende, diskursive, intertextuelle, adaptive und assimilierende Meta-Musicals.<sup>690</sup> Das thematische Musical habe das „Showbusiness zum Gegenstand“, das fiktionale enthalte eine „Show-in-der-Show“, das figurale inkludiere innerdramatisches Rollenspiel oder Rollenspiel durch Verkleidung oder Verstellung – Bauch fasst zum Beispiel „Officer Krupke“ als selbstreflexives Element bzw. „Rollenspiel“ auf<sup>691</sup> –, das epischerende wende sich an das Publikum durch einen Erzähler, Spielleiter etc., das diskursive umfasse – vor allem vereinzelt auftretende – Momente sprachlicher Selbstreflexion, das intertextuelle präsentiere Anspielungen bzw. Zitate von Musicals oder dramatischen Prätexten, und das assimilierende nehme Bezug auf eine andere Form des amerikanischen Musiktheaters.<sup>692</sup>

Zu Bauchs grundlegend nachvollziehbarer Einteilung sei jedoch eine Anmerkung erlaubt: Musicals, die unter die Kategorie „thematisches Meta-Musical“ fallen, können – mit so gut wie keiner Ausnahme – stets auch als „fiktionales Meta-Musical“ bezeichnet werden, da kaum ein Bühnenwerk, das in irgendeiner Form das Showbusiness, Theater etc. thematisiert, auf die plotinterne Darbietung verzichtet. Sogar Browns „Kammerstück“ bzw. Zweipersonenmusical *The Last Five Years* (Off-Broadway, 2002; Musicalfilm, 2015; Hamburg, 2017), dessen Protagonistin Cathy Hiatt eine Musicaldarstellerin der Gegenwart ist, enthält eine Szene, in der Cathy an Auditions teilnimmt („Climbing Uphill“), bei denen sie u. a. diegetisch ihre fiktive Vorstellungs-Nummer „When You Come Home to Me“ performt.<sup>693</sup> Innerhalb des in dieser Arbeit untersuchten Repertoires findet sich nur ein einziges entsprechendes „thematisches Meta-Musical“, das keine „Show-in-der-Show“ beinhaltet: die Londoner Produktion (seit 2018) des eine Drag Queen bzw. den 16-jährigen Jamie New thematisierenden

---

<sup>688</sup> Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), Pressekonferenz zu *Matterhorn*, 00:25:35–00:25:58.

<sup>689</sup> Programm zu *Waitress* (London, 2019), S. [7].

<sup>690</sup> Vgl. Bauch, *Das amerikanische Meta-Musical*, S. 216.

<sup>691</sup> Vgl. ebd., S. 4.

<sup>692</sup> Vgl. ebd., S. 217f.

<sup>693</sup> Vgl. Brown, CD *The Last 5 Years* (Off-Broadway, 2002), Track 10 „Climbing Uphill“ („When You Come Home to Me“: 00:00–00:12 und 01:32–02:45); ders., CD *The Last Five YearS. Original Motion Picture Soundtrack*, Ghostlight Records 2015, Track 10 „Climbing Uphill“ („When You Come Home to Me“: 00:00–00:12 und 01:39–02:47); ich besuchte *The Last Five Years* (Musik/Text: Jason Robert Brown) im kukuun (Hamburg) am 17.2.2017 ab 19 Uhr.

*Everybody's Talking About Jamie* von Dan Gillespie Sells. Dieses enthält zwar Szenen, etwa „The Legend of Loco Chanelle (and the Blood Red Dress)“, <sup>694</sup> in der eine Drag Queen ihre fiktive Biographie beschreibt, jedoch keine direkten Drag-Auftritte bzw. diegetische Musik.

Wiederum muss eine Show innerhalb eines Musicals nicht zwangsläufig mit diegetischer Musik verbunden sein, wie Barlows *Finding Neverland* zeigt (Broadway, 2015).<sup>695</sup> Das Musical enthält laut der Original Broadway Cast Recording aus dem Jahr 2015 im zweiten Akt eine Probenzene von James' Stück, den Premierenabend und eine Privataufführung im Haus von James' Vertrauter Sylvia Llewelyn Davies. Zudem führen die Söhne von Sylvia – Jack, George, Michael und Peter – im zweiten Akt ein von Peter verfasstes Theaterstück „provisorisch“ im Hinterhof ihres Hauses auf.<sup>696</sup> Diese Szenen mit einem musicalimmanenten Sprechtheaterstück dienen größtenteils als humoristische Elemente. So heißt es beispielsweise im Booklet der Original Cast Recording bezüglich des zweiten Akts:

„It's the first rehearsal of Barrie's new play – ‚The Boy Who Wouldn't Grow Up‘. [...] Barrie is delighted – but the show is in chaos. The acting company is shocked by this insane offering of a play. Mr. Henshaw, the great thespian of his age, is being made to play a nanny?! Who happens to be a dog?! Mr. Cromer is being made to fly in equipment that's only just invented? Miss Bassett is to play a Lost Boy? (the ‚lost‘ bit she can do, but to play a boy?!). The actors revolt.“<sup>697</sup>

Die zugehörige Nummer „The World Is Upside Down“ enthält demnach etwa folgende Textzeilen – gesprochene Worte sind hier in Übereinstimmung mit dem Booklet kursiv gesetzt:

„MISS BASSETT: Our characters [...]. What is their motivation?  
*Because you see, I have to live and breathe my part, drawing from my own life experience ...*  
BARRIE: Nibs is a Lost Boy.  
MISS BASSETT: *Lost, good, interesting.*  
[...] That I can use. [...] Is he lost in an emotional purgatory?  
*... or lost in an existential search for himself?*  
[...]  
BARRIE: No, he's just lost.  
MISS BASSETT: Good heavens! Where, when, and how?  
BARRIE: Do you have experience being lost?  
MISS BASSETT & MISS JONES: *We're experiencing it now.*“<sup>698</sup>

Musikalisch können aufgrund der Quellenlage bzw. der Original Cast Recording nur die Probe und die Privataufführung von *Peter Pan* im zweiten Akt untersucht werden. Die Musik zuerst genannter Szene ist eine leicht veränderte Reprise der Nummer „We Own the Night“ aus dem ersten Akt, bei welcher James, Sylvia und ihre Kinder bei einem Abendessen im Hause Barrie ihrer Vorstellungskraft freien Lauf lassen.<sup>699</sup> Diese Wiederholung von Ensemblenummern im

---

<sup>694</sup> Vgl. Dan Gillespie Sells, CD *Everybody's Talking About Jamie*. Apollo Theatre (London), Wilton Way Records 2018, Track 4 „The Legend of Loco Chanelle (and the Blood Red Dress)“.

<sup>695</sup> Vgl. Barlow, CD *Finding Neverland* (Broadway, 2015), Booklet, S. [2 und 10]; die offizielle Premiere fand am 15.4.2015 statt. Siehe The Broadway League (Hrsg.), „*Finding Neverland*“, <https://www.ibdb.com/broadway-production/finding-neverland-498337> (29.4.2019).

<sup>696</sup> Vgl. Barlow, CD *Finding Neverland* (Broadway, 2015), Booklet, S. [13]f.

<sup>697</sup> Ebd., S. [13].

<sup>698</sup> Ebd., S. [23].

<sup>699</sup> Ebd., S. [11].



Beispielhaft kann diese veränderte Satzstruktur an den prägnanten Parametern E-Bass und Schlagzeug dargestellt werden. Die Gesangsmelodie bleibt in beiden Nummern – bis auf eine Transposition um eine Quinte aufwärts (H-Dur zu E-Dur) – identisch. Während in „We Own the Night“ die Bass drum und der E-Bass die erste Zählzeit betonen und nur die geschlossene Hi-hat die Viertel angibt, werden in „The World Is Upside Down“ alle Zählzeiten akzentuiert, nämlich die Viertel durch die Bass drum und den E-Bass (in Quarten: erste und fünfte Stufe der Tonika) sowie der Off-Beat durch die Snare drum mit angezogenem Strainer.

Wiederum die Privataufführung von *Peter Pan* im zweiten Akt wird stark durch Underscoring geprägt und setzt sich melodisch hauptsächlich aus musikalischem Material der Nummern „Finding Neverland“, „What You Mean to Me“ und „When Your Feet Don’t Touch the Ground“ zusammen.<sup>701</sup>

Für die vorliegende Arbeit sei demnach auf das fiktionale Meta-Musical näher einzugehen: Bauch analysiert hierfür Kerns *Sally* und Sondheims *Follies* im Detail,<sup>702</sup> und benennt zwei Arten von Shows-in-der-Show: diejenigen, die „(mehr oder weniger motiviert) im Musical zusammenhängend präsentiert werden“ und jene, die die „Primärebene der Handlung öfters durchbrechen“.<sup>703</sup> Um Bauchs Kategorien zu erweitern, sind Musicals seit den 1960er Jahren zu nennen, dessen Rahmenhandlung eine interne Show bildet. In Mitch Leighs *Man of la Mancha* von 1965 führt der Protagonist Miguel de Cervantes – nachdem er von der spanischen Inquisition festgenommen wurde – vor weiteren Gefangenen ein Sprechtheaterstück über Don Quixote auf.<sup>704</sup> Beinahe das gesamte Musical *Man of la Mancha* stellt somit das plotinterne Theaterstück dar; hier ist jedoch anzumerken, dass keine der Nummern – weder bei der ersten Broadwayfassung ab 1965 noch beim New Yorker Revival ab 2002 – diegetische Musik von Cervantes’ Stück darstellen.<sup>705</sup> Dies ist stark mit der *Rocky Horror Show* aus den 1970er Jahren zu vergleichen – hier erscheint das Musical als vor den Zuschauern abgespielter fiktiver Kinofilm mit gleichem Titel. So wird im Live-Musical von einer Kinoangestellten – und in der Filmversion von roten Lippen – erklärt, welche „B-Movie-Science-Fiction-Spektakel“<sup>706</sup> der Zuschauer im Folgenden erleben wird:

„Science fiction, double feature.  
Dr. X will build a creature.  
See androids fighting Brad and Janet,  
Anne Francis stars in Forbidden Planet,  
oh, oh, at the late night, double feature, picture show.“<sup>707</sup>

<sup>701</sup> Vgl. Barlow, CD *Finding Neverland* (Broadway, 2015), Track 19 „Neverland (Reprise)“.

<sup>702</sup> Vgl. Bauch, *Das amerikanische Meta-Musical*, S. 98–117.

<sup>703</sup> Vgl. ebd., S. 99.

<sup>704</sup> Vgl. Leigh, CD *Man of la Mancha* (Broadway, 1965).

<sup>705</sup> Vgl. ebd.; ders., CD *Man of la Mancha* (Broadway-Revival, 2002).

<sup>706</sup> Edenhofer, „*Mamma Mia!* und *We Will Rock You*“, S. 147.

<sup>707</sup> O’Brien, LP *The Rocky Horror Show* (London, 1973), Seite A, Track 1 „Science Fiction – Double Feature“; ders., DVD *The Rocky Horror Picture Show* (Musicalfilm, 1975), Twentieth Century Fox Home Entertainment

Am Schluss des Musicals und Musicalfilms wird zusammengefasst, welche Handlungen im Film vollzogen wurden:

„Frank has built and lost his creature.  
Darkness has conquered Brad and Janet.  
The servants gone to distant planet.“<sup>708</sup>

Selbst diese Nummern, die sich direkt auf den Film im Musical beziehen, sind nicht als diegetisch zu bezeichnen. Ähnlich verhält es sich bei Shaimans *Catch Me if You Can*. Philipp Moschitz, der Hauptdarsteller der Hamburger Produktion 2018/2019, erklärte in einem TV-Interview der Sendung *Frühcafé* (Hamburg1), wie das Konzept einer plotinternen Show für die Bühnenadaption des Films genutzt wurde:

„Wir sind auf der Bühne. Wir haben leider nicht das Filmteam, aber es ist ganz witzig, der Kniff für die Theaterbühne: eine Show, eine Fernsehshow. Frank Junior wird am Flughafen verhaftet und macht aber daraus eine Fernsehshow, und macht das Publikum quasi zum Studiopublikum, und damit können sie alles miterleben und das Publikum ist quasi live und ganz in Farbe dabei.“<sup>709</sup>

Zu vergleichen mit dem Schluss der *Rocky Horror Show*, singt die Figur Frank A. Jr. auf der Original Broadway Cast Recording von 2011 (und der Dresdner Aufnahme von 2015) im Finale des zweiten Akts die Nummer „Goodbye“, in der er das Ende der Show verkündet:

„FRANK A. JR.:  
We can stop pretending, tell the spotlight man turn off my light.  
'Cause the show is done now, and it's time to leave the stage.  
The good guy won now and the band has no more songs to play. [...]  
Now the curtain's descending and I hope you got your money's worth. [...]  
So get up and go now.“<sup>710</sup>

Erneut ist jedoch keine diegetische Musik zu beobachten, bis auf die Szene „(Our) Family Tree“ bzw. „Familienclan“, in der sich ein Song der TV-Sendung „Sing Along With Mitch“ bzw. „Sing mit mit Mitch“ zu einer extradiegetischen Musicalnummer entwickelt.<sup>711</sup>

Ein gegensätzliches – und in dieser Form selten erscheinendes – Musical ist Holmes' *The Mystery of Edwin Drood* aus den 1980er Jahren, das eine plotinterne Aufführung der Music Hall Royale präsentiert. Sämtliche Nummern des Theaterstücks dienen hier – bei der Broadway-Produktionen ab 1985 und 2012 – als diegetische Musik des Musicals.<sup>712</sup>

---

2013, 00:00:00–00:04:40; ich besuchte die *Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: O'Brien) u. a. im Congress Center Hamburg am 23.1.2015 ab 20 Uhr und im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt am 25.11.2017 ab 20 Uhr.

<sup>708</sup> O'Brien, LP *The Rocky Horror Show* (London, 1973), Seite B, Track 7 „Science Fiction – Double Feature (Reprise)“; ders., DVD *The Rocky Horror Picture Show* (Musicalfilm, 1975), ab 01:33:05.

<sup>709</sup> KG Hamburg 1 Fernsehen Beteiligungs GmbH & Co. (Hrsg.), TV-Beitrag „*Catch Me if You Can* – das Musical“, ausgestrahlt in: *Frühcafé* (Hamburg1), 12.7.2018, 10:50 Uhr, [https://www.hamburg1.de/nachrichten/36471/Catch\\_me\\_if\\_you\\_can\\_das\\_Musical.html](https://www.hamburg1.de/nachrichten/36471/Catch_me_if_you_can_das_Musical.html) (14.6.2019), 01:00–01:25.

<sup>710</sup> Shaiman, CD *Catch Me if You Can* (Broadway, 2011), Track 15 „Goodbye“, 00:12–01:30. (Vgl. auch ders., Doppel-CD *Catch Me if You Can* [Dresden, 2015], Disc 2, Track 10 „Good Bye“.)

<sup>711</sup> Vgl. ebd., Track 13 „(Our) Family Tree“; ders., Doppel-CD *Catch Me if You Can* (Dresden, 2015), Disc 2, Track 8 „Familienclan“.

<sup>712</sup> Vgl. Holmes, CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway, 1985); ders., CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway-Revival, 2012).

Im Gegensatz zu vorherigen Beispielen führt die Rahmenhandlung außerdem zu diversen komödiantischen Momenten innerhalb der Nummern. Zunächst ist „Both Sides of the Coin“<sup>713</sup> zu nennen, in welcher der Chairman – zeitgleich zu seiner Funktion als Erzähler und Kommentator – wegen der Indisposition eines Darstellers die Rolle des Mayor Thomas Sapsea übernehmen muss. Das Duett mit John Jasper, in welchem dieser seine innerliche Zerissenheit kundgibt, erhält somit eine humoristische Facette, da Cartwright durch seine momentane Doppelfunktion verwirrt ist.<sup>714</sup> Außerdem endet der erste Akt mit dem – außerhalb des Stücks zum Vergnügen der plotinternen Music Hall-Zuschauer vorgetragenen – „Trademark Anthem“ „Off to the Races“.<sup>715</sup> Miller erläutert in *Strike Up the Band* (2007), inwiefern *The Mystery of Edwin Drood* dadurch die Traditionen der Musical Comedy parodiert:

„*Drood* is a musical about musicals, and oddly enough, one of the few fully naturalistic musicals, because the very act of singing is motivated. [...] Older musical comedies frequently gave us a leading actor inexplicably strolling down-center in the middle of a scene in order to belt out the title song, but here the same practice is funny and wry because here, the framing device justifies it and simultaneously admits the idiocy of it. Likewise, the periodic shoehorning of irrelevant numbers into a musical comedy plot is taken to an extreme, as the whole cast of *Drood* stops the action to step out of the scene and perform the troupe’s signature number, „Off to the Races“.<sup>716</sup>

Zusammenfassend ist demnach zu beobachten, dass eine geringe Anzahl an Musicals eine grundlegende Rahmenhandlung besitzt; jene Bühnenwerke, die hierfür eine potenziell mit Musik verknüpfte Art von Show verwenden, z. B. ein Theaterstück, weisen in den seltensten Fällen diegetische Musik auf, ebenso wie Stücke, die eine zweite Erzählebene verwenden, bei der Musik keine oder eine untergeordnete Rolle spielt. Exemplarisch für zuletzt genannte Musicals seien Lloyd Webbers *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* und Johns *Aida* genannt. In *Joseph* beschreibt ein Erzähler (London, 1968) oder eine Erzählerin (London, 1991) die Bibelgeschichte des Alten Testaments vor dem Musicalpublikum oder – wie beim Londoner Revival 2019 – vor einer Gruppe von Kindern.<sup>717</sup> Johns *Aida* (Broadway, 2000) hingegen beginnt und endet in einem Museum der Gegenwart, in dem eine Figur die Erzählung über die nubische Prinzessin aus dem alten Ägypten vorträgt.<sup>718</sup>

<sup>713</sup> Vgl. Holmes, CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway, 1985), Track 8 „Both Sides of the Coin“; ders., CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway-Revival, 2012), Track 9 „Both Sides of the Coin“.

<sup>714</sup> Vgl. Holmes, CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway-Revival, 2012), Booklet, S. 2.

<sup>715</sup> Vgl. Holmes, CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway, 1985), Track 12 „Off to the Races“; ders., Doppel-CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway-Revival, 2012), Disc 1, Track 13 „Off to the Races“.

<sup>716</sup> Miller, *Strike Up the Band*, S. 169.

<sup>717</sup> Vgl. Andrew Lloyd Webber, CD *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat. The Joseph Consortium* (London, 1968), The Really Useful Group PLC und Decca Records Co. Ltd. 1994, Track 1 „Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat“, u. a. 00:00–01:40; ders., CD *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (London, 1991), u. a. Track 1 „Prologue“; ich besuchte *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Rice) im London Palladium am 28.8.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>718</sup> Vgl. John, CD *Aida* (Broadway, 2000), Track 1 „Every Story Is a Love Story“ und 21 „Every Story Is a Love Story (Reprise)“.

### 3.4.3.3 Comic Relief sowie positive Kontraste

Sehr häufig treten in Musicals einzelne Szenen mit diegetischer Musik auf, die als Comic Relief-Element dienen. Exemplarisch für den diesbezüglichen thematischen Facettenreichtum am Broadway seien ein Radiosong in Strouses *Annie* (Broadway, 1977; „You’re Never Fully Dressed Without a Smile“),<sup>719</sup> die Melodie der fiktiven TV-Tanzsendung „Corny Collins Show“ in Shaimans *Hairspray* (Broadway, 2002)<sup>720</sup> – als Vorlage diente die „Buddy Deane Show“ der 1950er und 60er Jahre<sup>721</sup> –, Klavierunterricht in Howlands *Little Women* (Broadway, 2005; „Off to Massachusetts“),<sup>722</sup> ein Gottesdienst in Wildhorns *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012; „God’s Arms Are Always Open“),<sup>723</sup> Straßenmusik in Menkens *Aladdin* (Broadway, 2014; „Babkak, Omar, Aladdin, Kassim“)<sup>724</sup> und die Melodie einer TV-Soap-Opera in Tesoris *Fun Home* (Broadway, 2015; „Raincoat of Love“) genannt.<sup>725</sup>

Oftmals werden im Zuge solcher Szenen bestimmte Formen der Musik parodiert. Die Persiflage einer Sporthymne findet sich etwa in *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Broadway, 1961). Um sich bei seinem Vorgesetzten J. B. Biggley einzuschmeicheln, täuscht der Protagonist J. Pierrepont Finch vor, ein Alumnus der „Old Ivy“ zu sein. Daraufhin stimmen beide das Football-Kampflied „Grand Old Ivy“ an.<sup>726</sup> Im Allgemeinen finden sich diverse Formen von parodierenden Hymnen in Musicals: Zum Beispiel sind Schulhymnen Teil von Schwartz’ *Wicked* (Broadway, 2003) und Lloyd Webbers *School of Rock* (Broadway, 2015): Die Nummern „Dear Old Shiz“ und „Horace Green Alma Mater“ vermitteln dabei humoristisch den Eindruck einer konservativen Elite.<sup>727</sup> *Kinky Boots* (Broadway, 2013) wiederum enthält

---

<sup>719</sup> Vgl. Strouse, CD *Annie* (Broadway, 1977), Track 11 „You’re Never Fully Dressed Without a Smile“. (Annie und die anderen Waisenkinder träumen sich in die Welt des Radioliedes.)

<sup>720</sup> Vgl. Shaiman, CD *Hairspray* (Broadway, 2002), Track 2 „The Nicest Kids in Town“; ders., CD *Hairspray* (Köln, 2010), Track 2 „Nicest Kids in Town“; Programm zu *Hairspray* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman; Buch: Mark O’Donnell, Thomas Meehan), Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2018, hrsg. von der Konzertdirektion Landgraf GmbH, Ausgabe aus dem Congress Center Hamburg von April 2018, S. [4]f.

<sup>721</sup> Vgl. das Programm zu *Hairspray* (Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee, 2018), S. [8].

<sup>722</sup> Vgl. Howland, CD *Little Women* (Broadway, 2005), Track 9 „Off to Massachusetts“. (Klavierlehrer Mr. Lawrence ist während des Unterrichts mit Beth überaus begeistert von einem simplen Volkslied.)

<sup>723</sup> Vgl. Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012), Track 7, „God’s Arms Are Always Open“; Programm zu *Bonnie & Clyde*, Theater Lüneburg, Spielzeit 2018/2019, Ausgabe von Februar 2019, S. 12f.; Ich besuchte *Bonnie & Clyde* (Musik: Wildhorn; Lyrics: Black; Buch: Menchell) im Theater Lüneburg am, 16.2.2019 ab 20 Uhr. (Der Pastor agiert in übertriebener „Rockstar-Manier“.)

<sup>724</sup> Vgl. Menken, CD *Aladdin* (Broadway, 2014), Track 7 „Babkak, Omar, Aladdin, Kassim“. (Um Geld zu verdienen, führen Aladdin und seine Freunde „amateurhafte“ Straßenmusik in Agrabah auf.)

<sup>725</sup> Vgl. Tesori, CD *Fun Home* (Broadway, 2015), Track 14 „Raincoat of Love“. (Protagonistin „Young Alison“ träumt sich in die TV-Sendung, als ihre Eltern erneut beginnen, zu streiten. Vgl. hierzu ebd., Track 13 „Read a Book ...“; ich besuchte *Fun Home* (Musik: Tesori; Lyrics/Buch: Kron) zudem im Londoner Young Vic am 4.8.2018 ab 19:30 Uhr.)

<sup>726</sup> Loesser, CD *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Broadway, 1961), Track 9 „Grand Old Ivy“.

<sup>727</sup> Schwartz, CD *Wicked* (Broadway, 2003), Track 2 „Dear Old Shiz“; Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015), Track 2 „Horace Green Alma Mater“.

eine Melodie, die das traditionsreiche Schuhunternehmen *Price & Son* repräsentiert und dramaturgisch mit dem Handlungsort des Schuhfabrik-Innenraums verknüpft ist.<sup>728</sup>

Eine Persiflage auf Liebesballaden enthält wiederum *It Shoulda Been You* (Broadway, 2015),<sup>729</sup> in dessen Zentrum die die Hochzeitsfeier von Rebecca Steinberg und Brian Howard im St. George Hotel in New York und die damit verbundenen familiären Streitigkeiten stehen.<sup>730</sup>

Nachdem die Trauung vollzogen wurde, singen die Trauzeugen, Greg Madison und Annie Shepard, auf der Hochzeitsfeier vor den versammelten Gästen den diegetischen Song „Love You till the Day“.<sup>731</sup> Der Song umfasst beispielsweise die Textzeilen „I always wanted to say to you ‚I do‘ – [...] And I did because I love you more than life itself – Not because you’re having my kid“ und wiederholt den Satz „I’ll love you till the day you die“.<sup>732</sup> Zudem stellen die Gesangspartien eine humoristische Übertreibung dar, wenn etwa Greg mit Bruststimme Töne bis zum *g*“ schmettert.<sup>733</sup>

Weitere Formen des Comic Relief entstehen durch musicalimmanente Auditions und „amateurhaftes“ Musizieren. In der Hamburger Produktion von Lindenberg’s *Hinterm Horizont* 2017 beispielsweise sucht das Ministerium für Staatssicherheit der DDR unter dem Decknamen „Operation Lederhose“ einen passenden Doppelgänger für Udo Lindenberg – ein Bewerber trägt dabei eine wenig gelungene Version von „Sonderzug nach Pankow“ vor, die jedoch nicht auf der einzig vorhandenen Cast Recording (Berlin, 2011) enthalten ist.<sup>734</sup> Ähnlich verhält es sich beim genuin deutschsprachigen *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009), in dem die Figur Uschi einen „Mann, der jodeln kann“,<sup>735</sup> ausfindig machen möchte; bei der Suche scheiden

---

<sup>728</sup> Vgl. Lauper, CD *Kinky Boots* (Broadway, 2013), Track 1 „Price and Son Theme / The Most Beautiful Thing in the World“, 00:00–00:29. Die Unternehmenshymne erklang als Untermalung der inneren Fabrik zu Beginn beider Akte in der Londoner und Hamburger Produktion. Der Anfang des zweiten Akts – vor der Nummer „What a Woman Wants“ – wurde jedoch bislang auf keiner Tonaufnahme veröffentlicht. (Ich besuchte *Kinky Boots* [Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein] im Londoner Adelphi Theatre am 13.8.2016 ab 14:30 Uhr und im Hamburger Stage Operettenhaus u. a. am 20.12.2017 ab 19 Uhr.)

<sup>729</sup> Die „Musical Comedy“ *It Shoulda Been You*, für welche Brian Hargrove das Buch sowie die Gesangstexte und Barbara Anselmi die Musik schrieb, wurde von März bis August 2015 im Brooks Atkinson Theatre am Broadway aufgeführt. Zuvor war das Musical im Jahr 2010 Teil des „Village Theatre Festival of New Musicals“, wonach Produktionen im George Street Playhouse in New Brunswick (New Jersey) im Jahr 2011 sowie in Issaquah und Everett (Washington) im Jahr 2012 folgten. (Vgl. The Broadway League [Hrsg.], „It Shoulda Been You“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-show/it-shoulda-been-you-498635> [5.6.2019]; Village Theatre [Hrsg.], „Where Are They Now? – 2010 – *It Shoulda Been You*“, <http://villagetheatre.org/everett/vo-updates.php>; „New Musical *It Shoulda Been You* Begins Village Theatre Run March 14“, in: *Playbill*, 14.3.2012, <http://www.playbill.com/article/new-musical-it-shoulda-been-you-begins-village-theatre-run-march-14-com-188389> [29.4.2019].)

<sup>730</sup> Vgl. Anselmi, CD *It Shoulda Been You* (Broadway, 2015), Booklet S. [6].

<sup>731</sup> Ebd., Track 13 „Love You till the Day“.

<sup>732</sup> Ebd., Booklet, S. [28]f.

<sup>733</sup> Ebd., Track 13 „Love You till the Day“, 01:59–2:05.

<sup>734</sup> Vgl. das Szenenfoto im großen Programm zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [22]; ich besuchte *Hinterm Horizont* (Musik/Lyrics: Udo Lindenberg; Buch: Lindenberg, Thomas Brussig, Ulrich Waller) im Hamburger Stage Operettenhaus am 22.2.2017 ab 18:30 Uhr.

<sup>735</sup> Vgl. Lingau, CD *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009), Track 12 „Ich brauch ’nen Mann, der jodeln kann“, insbesondere 01:59–02:40.

diverse Bewerber durch mangelnde Gesangsqualitäten aus. Zuletzt genannt seien Ike Turners „Competition“ aus der Londoner Fassung von *Tina* (2019), bei der er während des Songs „Matchbox“ nach einer Mitsängerin Ausschau hält und schließlich Anna Mae Bullock – später unter dem Namen Tina Turner bekannt – auswählt,<sup>736</sup> und die komödiantischen Bühnenauftritte des erfolgreichen Schauspielers Don Lockwood zu Beginn seiner Karriere („Fit as a Fiddle“) in der Lüneburger Version von *Singin' in the Rain* 2019.<sup>737</sup>

Dass solche Szenen jedoch nicht zwangsweise mit (bewusst parodierten) fehlenden musikalischen Fähigkeiten verknüpft sein müssen, zeigen Rodgers' *South Pacific* (Broadway, 1949), Menkens *Newsies* (Broadway, 2012), Stewarts und Ballards *Ghost* (u. a. London, 2012) sowie Anderssons und Ulvaeus' *Mamma Mia!* (u. a. London, 2017). In der ersten Broadway-Produktion von *South Pacific* ab Ende der 1940er Jahre findet sich im zweiten Akt eine Szene, in der die amerikanischen Soldaten gemeinsam mit den Krankenschwestern der United States Navy auf einer nicht näher benannten südpazifischen Insel eine Revue an Thanksgiving mit dem Titel „Thanksgiving Follies“ aufführen (Akt II, Szenen 1–4)<sup>738</sup> – als Verweis auf die „Ziegfeld Follies“ ist dies mit den späteren „Weismann's Follies“ aus Sondheims *Follies* von 1971 zu vergleichen.<sup>739</sup> Bauch konstatiert, diese Revue diene vorrangig als „Unterhaltung im Sinne eines Comic Relief“<sup>740</sup> und verweise auf die „Sinnlosigkeit der Amerikanisierung der Inselbewohner“.<sup>741</sup> Dieser Einschätzung ist zuzustimmen, da die drei ernsthaften Elemente der Szene – Nellie Forbushs Konfrontation mit Emile de Becque,<sup>742</sup> Lt. Joseph Cables Begegnung mit „Bloody Mary“ und Liat<sup>743</sup> sowie Cpt. George Bracketts Beschreibung der aktuellen politischen Lage<sup>744</sup> – zwischen den Shownummern bzw. nach der Abschlussnummer auftreten.

Der Musicalzuschauer beobachtet zunächst einen Tanz der Krankenschwestern – dies ist im Originallibretto wie folgt beschrieben:

„The stage during a performance of *The Thanksgiving Follies*.  
A dance is in progress, four girls and four boys. NELLIE is one of the girls. They meticulously perform the steps and evolutions of a dance routine no more distinguished or original than any that might be

---

<sup>736</sup> Vgl. Tina Turner, CD *Tina. The Tina Turner Musical. Original London Cast Recording*, Ghostlight Records 2019, Track 6 „Matchbox“.

<sup>737</sup> Ich besuchte *Singin' in the Rain* (Musik: Nacio Herb Brown; Lyrics: Arthur Freed; Buch: Betty Comden, Adolph Green) im Theater Lüneburg am 31.12.2019 ab 19 Uhr; Programm zu *Singin' in the Rain* (Musik: Nacio Herb Brown; Lyrics: Arthur Freed; Buch: Betty Comden, Adolph Green), Theater Lüneburg, Spielzeit 2018/2019, hrsg. von der Theater Lüneburg GmbH, Ausgabe von Dezember 2019, S. 16; vgl. zur Nummer: Nacio Herb Brown, CD *Singin' in the Rain. What a Glorious Feeling* (Soundtrack, 1952), Hallmark 2004, Track 2 „Fit as a Fiddle“.

<sup>738</sup> Vgl. Laurence Maslon (Hrsg.), *American Musicals. 1927–1949. The Complete Books & Lyrics of Eight Broadway Classics*, 2 Bde., New York 2014. Bd. 1, S. 578–593.

<sup>739</sup> Vgl. Stephen Sondheim, CD *Follies. Original Broadway Cast* (1971), Angel Records 1992.

<sup>740</sup> Bauch, *Das amerikanische Meta-Musical*, S. 116.

<sup>741</sup> Ebd., S. 115.

<sup>742</sup> Vgl. Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 580 und 590–593.

<sup>743</sup> Vgl. ebd., S. 580–584.

<sup>744</sup> Vgl. ebd., S. 585.

*produced by a Navy nurse who had been the moving spirit in the amateur theatre of Little Rock. Not one of the dancers makes a single mistake. Nobody smiles. Tense concentration is evident in this laboriously perfect performance. During the course of the dance, there are solo ‚step-outs‘ after which each soloist soberly steps back into place. The most complicated unison step is saved for the exit, which they execute with vigorous precision.*“<sup>745</sup>

Als Ensign Nellie Forbush daraufhin die nächste Nummer ankündigt, fällt das Bühnenlicht aus, da versäumt wurde, Gas im entsprechenden Generator nachzufüllen.<sup>746</sup> In der nächsten Backstage-Szene dient vor allem Luther Billis, einer der Seabees, als komische Figur:

FIRST SEABEE: [...] Why didn't you tell us it wasn't gassed up?  
BILLIS: I'm acting in the show and I'm stage manager and producer.  
I can't figure out everything, can I?  
SECOND SEABEE: Sure you can. Just put your two heads together.  
(*He and his companion exit, pushing the roll of cable before them.*)  
BILLIS (*calling off*): Look, jerk! I got a production on my hands.  
(*Turning to STEWPOT.*) How's the weight-lifting act going?  
STEW POT: I can't tell. Nobody's clapping.  
BILLIS: If nobody's clapping, they ain't going good. You ought to be able to figure that out.  
Put your two heads together.  
STEW POT: You was the one with two heads.“<sup>747</sup>

Etwas später verkündet Captain George Brackett auf der Bühne:

„BRACKETT: [...] Once or twice I understand I have been referred to as ‚Old Iron Belly‘.  
VOICES: ‚Once or twice‘. ‚Just about a million times‘. (*Loud laughter.*)  
BRACKETT: I resent that very much because I had already chosen that as my private name for our Executive Officer, Commander Harbison. (*Big laugh Applause.* [...])“<sup>748</sup>

Und Commander William Harbison muss daraufhin die nächste Nummer ankündigen:

„HARBISON: The next and last will be a song sung by Bosun Butch Forbush ... (*he looks kind of puzzled*) ... and that Siren of the Coral Sea ... gorgeous, voluptuous and petite Mademoiselle Lutheria ... (*ending in a high, surprised voice, as he reads the name of his pet abomination*) ... Billis!“<sup>749</sup>

In ebenjener Nummer, „Honey Bun“,<sup>750</sup> verkleidet sich Nellie als Matrose<sup>751</sup> und schwärmt von ihrer imaginären Freundin. Diese Freundin wird wiederum vom als Frau verkleideten Billis dargestellt. Wie bereits anhand der Kostümierungen zu erahnen ist, steht der humoristische Geschlechtertausch im Zentrum der Nummer. So ist der Gesangstext, in welchem Nellie ihre attraktive Freundin rühmt, geprägt durch Zweideutigkeiten, Umgangssprache und rhetorische Komik, wie beispielsweise Wiederholungen von Wörtern mit Doppelbedeutung. So beschreibt Nellie den Körper ihrer „Freundin“ wie folgt:

„NELLIE:  
Where she's narrow she's as narrow as an arrow.  
And she's broad where a broad should be broad!  
A hundred and one  
pounds of fun –

<sup>745</sup> Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 578.

<sup>746</sup> Vgl. ebd., S. 579.

<sup>747</sup> Ebd., S. 579f.

<sup>748</sup> Ebd., S. 585.

<sup>749</sup> Ebd., S. 586.

<sup>750</sup> Vgl. Richard Rodgers, CD *South Pacific. With Original B'way Cast* (1949), in: *Broadway in a Box*, Track 13 „Honey Bun“.

<sup>751</sup> Vgl. Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 586. („*The music of ‚Honey Bun‘ starts and NELLIE enters, dressed as a sailor, in a borrowed white sailor suit, three times too big for her.*“)

that's my little Honey-Bun!<sup>752</sup>

Zum folgenden Auftritt von Billis heißt es im Libretto wie folgt:

„(NELLIE starts a second refrain, meanwhile having considerable difficulty with her sagging trousers. Now BILLIS enters, dressed as a South Sea siren in a straw-colored wig, long lashes fantastically painted on his eyelids, lips painted in bright carmine, two coconut shells on his chest to simulate 'femininity' and a battle-ship tattooed on his bare midriff. He and NELLIE dance. For an exit, she leads him off, singing a special ending.)<sup>753</sup>

Während seines Auftritts irritieren ihn jedoch die zuschauenden Soldaten:

„(As the song proceeds, he is the butt of many a slur from his comrades. While passing one of them, he is shocked and infuriated to feel a hand thrust up his skirt. He turns to swing on him, but he can't get out of line and spoil the number; 'On with the show!' He is grim and stoic – even when another boy lifts one of the coconuts in his 'brassiere' and steals a package of cigarettes therefrom. [...])<sup>754</sup>

Die gesamte Revue wird für den Musicalzuschauer schließlich mit einer letzten humoristischen Situation beendet:

„The girls come off the stage and file into their dressing shack. BILLIS follows them in. After a few moments, he comes hurtling out, minus his wig. A few seconds later, the wig is thrown out by one of the girls in the dressing room.<sup>755</sup>

Dass eine musicalinterne Theatervorstellung die eigentliche Handlung unterbricht, ist ebenso in der Broadway-Produktion von *Newsies* ab 2012 zu beobachten: So verstecken sich Jack und die Boten Davey und Les im ersten Akt in Meddas Theater, als sie von einem Arbeiter der Jugendstrafanstalt „The Refuge“ verfolgt werden. Die Jungen beobachten danach, wie Medda die Nummer „That's Rich“ vor Publikum performt.<sup>756</sup> Diese Nummer ist für den Plot weniger von Relevanz und dient stattdessen als humoristische Unterbrechung der Handlung. Textlich beklagt Medda eine unerwiderte Liebe und beschreibt dies mit den wiederholten Worten „That's rich“ als eine Unverschämtheit. Dass sie von vielen Männern bewundert wird, ihr Auserwählter sie jedoch ablehnt, formuliert sie umgangssprachlich und überspitzt wie folgt: „I get brandy from Andy and candy from Scott – Oh, and Frank and Eduardo chipped in for a yacht – I get stares from the fellas and prayers from the pope – But I ran out my luck getting stuck on some dope!“<sup>757</sup> Weiterhin ist der Musikstil im Vergleich zum gesamten Musical heterogen – zu vergleichen etwa mit „Rock'n'Roll Rebel“ aus *Das Wunder von Bern*<sup>758</sup> –, vor allem bezüglich der Instrumentation. So wird „That's Rich“ durch ein perkussiv gespieltes Banjo (leichte Dämpfung der Saiten mit der Greifhand), Schlagzeugbesen und gedämpfter

---

<sup>752</sup> Rodgers, CD *South Pacific* (Broadway, 1949), Track 13 „Honey Bun“, 00:19–00:43; Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 586.

<sup>753</sup> Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 587.

<sup>754</sup> Ebd., S. 588.

<sup>755</sup> Ebd., S. 589.

<sup>756</sup> Vgl. Menken, CD *Newsies* (Broadway, 2012), Track 5 „That's Rich“.

<sup>757</sup> Ebd., 01:19–01:35.

<sup>758</sup> Vgl. Lingau, CD *Das Wunder von Bern* (Hamburg, 2015), Track 8 „Rock 'n' Roll Rebel“. (An dieser Stelle ist anzumerken, dass solche Nummern, die den ansonsten homogenen Musikstil unterbrechen, auch außerhalb einer immanenten Show im Musical auftreten, so etwa in *Hamilton* mit der Rock'n'Roll-Nummer „What'd I Miss“ von Thomas Jefferson zu Beginn des zweiten AktS. Vgl. hierzu Miranda, Doppel-CD *Hamilton* [Broadway, 2015], Disc 2, Track 1 „What'd I Miss“.)

Trompeten geprägt. Die Satzstruktur mit Synkopen der Streicher und ternär gespielten Achteln des Banjos bewirkt einen Klangeindruck der Gelassenheit. Dies steht im Gegensatz zu den als paradigmatisch für den Musikstil von *Newsies* zu bezeichnenden Nummern „Carrying the Banner“, „The World Will Know“, „Seize the Day“ und „Once and for All“.<sup>759</sup> Diese weisen jeweils einen treibenden Charakter durch homophonen Ensemblegesang, ein alle Zählzeiten betonendes, mit Sticks gespieltes Schlagzeug (Bass drum, Snare Drum, Hi-hat sowie Toms und Crashbecken bei Breaks), E-Bass, *colla parte*-Streicher und Blechbläserakzente auf.

Zu Beginn von Stewarts und Ballards *Ghost* (London, 2012) wiederum findet sich die diegetische Nummer „Unchained Melody“ als humoristisches Element zu Beginn des Musicals als Verdeutlichung der glücklichen Beziehung von Molly Jensen und Sam Wheat. Nach einer kurzen Auseinandersetzung spielt Sam Molly den Song auf seiner Gitarre vor, um sie zu besänftigen.<sup>760</sup> Der Darsteller der deutschen Erstproduktion in Berlin 2018, Alexander Klaws, gibt hierzu in einem TV-Interview des NDR an, dass er sich das Gitarrenspiel aneignen musste und sich eher als Pianist sehe.<sup>761</sup>

In *Mamma Mia!* (u. a. London, 2017) erlebt der Zuschauer im Rahmen des Curtain Calls einen Auftritt der Gruppe „Donna and the Dynamos“ mit Reprisen von „Mamma Mia!“, „Dancing Queen“ und „Waterloo“. Die Protagonisten Donna, Tanya, Rosie, Sam, Bill und Harry tragen hierbei in der Regel bunte, ABBA-inspirierte Kostüme.<sup>762</sup> Eine Referenz zu diesem Finale findet sich im Musicalfilm *Mamma Mia! Here We Go Again*, bei dem eine Feier zur Geburt von Sophies Tochter stattfindet und alle Hauptfiguren in ebensolcher Kleidung die Nummer „Super Trouper“ wiederholen.<sup>763</sup>

Ein andersartiges Beispiel einer eingebundenen diegetischen Szene ist „Hymn / Doing the Latest Rag“ aus Yestons *Titanic* (u. a. Broadway, 1997), in der die Passagiere der ersten Klasse

---

<sup>759</sup> Vgl. Menken, CD *Newsies* (Broadway, 2012), Track 3 „Carrying the Banner“, 7 „The World Will Know“, 9 „Seize the Day“ und 16 „Once and for All“.

<sup>760</sup> Vgl. Stewart und Ballard, CD *Ghost* (London, 2012), Track 3 „Unchained Melody“, 00:24–01:46; dies., CD *Ghost* (Linz, 2017), Track 3 „Unchained Melody“, 00:00–01:25.

<sup>761</sup> Vgl. Norddeutscher Rundfunk (Hrsg.), TV-Beitrag „DAS! mit Musicaldarsteller Alexander Klaws“, ausgestrahlt in: *DAS!* (NDR), 22.7.2018, 18:45–19:30 Uhr, <https://www.ardmediathek.de/tv/DAS/DAS-mit-Musicaldarsteller-Alexander-Kla/NDR-Fernsehen/Video?bcastId=33031952&documentId=54396678> (23.7.2018), 00:17:00–00:17:27.

<sup>762</sup> Ich besuchte *Mamma Mia!* (Musik/Lyrics: Andersson, Ulvaeus; Buch: Johnson) im Berliner Theater am Potsdamer Platz am 21.8.2008 ab 19 Uhr und im Londoner Novello Theatre am 18.8.2017 ab 19:45 Uhr.

<sup>763</sup> Vgl. Benny Andersson und Björn Ulvaeus, DVD *Mamma Mia! Here We Go Again*, Universal Pictures Germany GmbH 2018.

– nach einem Gottesdienst<sup>764</sup> – an Deck zum „neuesten Ragtime“ tanzen.<sup>765</sup> Im Kontrast zur übrigen Handlung (und zum vorherig beschriebenen Stilmittel des Comic Relief) wird den Musicalzuschauern innerhalb des Plots ein positiver Moment an Bord des Schiffes präsentiert. Neben der Szene „What a Remarkable Age This Is!“<sup>766</sup> in dem u. a. das Personal unter Anleitung von First Class Steward Henry Etches die Gäste der ersten Klasse unter Berücksichtigung ihrer speziellen Wünsche im Restaurant bedient, stellt der Ragtime-Tanz eine der wenigen optimistischen Plotmomente des Musicals dar.

#### 3.4.3.4 Handlungsorte und Szenenstimmungen

Auch Handlungsorte werden durch charakteristische diegetische Szenen dargestellt. So schreibt etwa Rodgers in seiner Autobiographie über das Puppentheater „The Lonely Goatherd“ und die Tanzszene „Laendler“ aus *The Sound of Music*:

„If they [die Darstellerin Mary Martin, ihr Mann Richard Halliday und der Produzent Leland Hayward] wanted to do a play using the actual music the Trapps sang, fine, but why invite a clash of styles by simply adding one new song? Why not a fresh score? [...] ,The Lonely Goatherd‘ [hinzugefügt für den Musicalfilm von 1965] and the instrumental ,Laendler‘ evoked the atmosphere of the Austrian Alps.“<sup>767</sup>

Diese Form der Diegese findet auch durchaus ohne die Einbindung der Protagonisten statt, etwa in der Bühnenadaptation des Musicalfilms *Flashdance*: Mitglieder des Musicalensembles präsentierten in St. Gallen 2015 als plotinterne Band in einem Nachtclub die Nummer „I Love Rock’n’Roll“, die auf der Pariser Cast Recording desselben Jahres enthalten ist.<sup>768</sup> Auch Reminiszenz kann Teil solcher Szenen sein: Im ersten Akt der Dresdner Produktion von *Catch Me if You Can* (2015), als sich Frank Jr. und sein Vater in einem Varieté treffen, singen drei Tänzerinnen eine diegetische Reprise von Frank Seniors früher erklungener Solonummer „Der Nadelstreif ist das, was zählt“ – auf der Broadway Cast Recording ist dieser Abschnitt

---

<sup>764</sup> Solche diegetischen Gottesdienstszenen finden sich auch u. a. in *Whistle Down the Wind*, *Bare, Bonnie & Clyde* und *Tina*: Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Whistle Down the Wind* (London, 1999), Disc 1, Track 1 „Vaults of Heaven“; Intrabartolo, Doppel-CD und DVD *Bare* (Studio, 2007), Disc 1, Track 1 „Epiphany“, 01:30–02:52; Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012), Track 7 „God’s Arms Are Always Open“; Turner, CD *Tina* (London, 2019), Track 1 „Nutmash City Limits“.

<sup>765</sup> Vgl. Yeston, CD *Titanic* (Broadway, 1997), Track 12 „Hymn / Doing the Latest Rag“; ders., CD *Titanic* (Hamburg, 2002), Track 12 „Gott, steh mir bei / Beim Klang der Ragtime-Band“.

<sup>766</sup> Vgl. Yeston, CD *Titanic* (Broadway, 1997), Track 10 „What a Remarkable Age This Is!“; ders., CD *Titanic* (Hamburg, 2002), Track 9 „Eine Zeit voller Glanz und Pracht“.

<sup>767</sup> Rodgers, *Musical Stages*, S. 299 und 301.

<sup>768</sup> Vgl. Robbie Roth, CD *Flashdance. The Musical* (Paris), Washi Washa 2015, Track 3 „I Love Rock’n’Roll“; ich besuchte *Flashdance* (Musik: Robbie Roth; Lyrics: Roth, Robert Cary; Buch: Cary, Tom Hedley) im Theater St. Gallen am 16.5.2015 ab 19:30 Uhr und im Rahmen der Deutschland-Österreich-Tournee 2019/2020 im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt am 21.9.2018 ab 20 Uhr. Im Gegensatz dazu enthält die *Rocky Horror Show* eine nondiegetische Szene in der Art einer „Nachtclub-Nummer“. (Körner, *Der einzig wahre Opernführer*, S. 262). Im St. Galler Programm aus den 1990er Jahren heißt es hierzu: „Er [der Protagonist Frank’n Furter] macht [zum Ende des zweiten Akts] die Zeitmaschine startklar, um mit ihr zu einem anderen Planeten zu verschwinden. Zuvor aber gelüftet ihn nach einer ‚Floorshow‘ (Song), wie sie in den Nightclubs und Dinnershows gezeigt werden.“ (Programm zu *The Rocky Horror Show* [St. Gallen, 1993/94], S. [5].)

nicht enthalten.<sup>769</sup> Auf diese Art werden auch verschiedenen Handlungsorten stilistisch unterschiedliche diegetische Musiken zugeordnet. Lloyd Webbers Londoner Fassung von *Stephen Ward* aus dem Jahr 2013 umfasst beispielsweise zwei Szenen, in denen vor musicalinternem Publikum Künstler in einer Bar und einem Café auftreten: Die zweite Szene des ersten Akts spielt im „Murray’s Club“ des Londoner Stadtteils Soho im Jahr 1959. Dort performt eine Darstellergruppe – im Booklet als „Crooner and the Hula Girls“<sup>770</sup> bezeichnet – den Song „Super Duper Hula Hooper“.<sup>771</sup> Im Libretto der Londoner Produktion aus dem Jahr 2013 heißt es hierzu wie folgt:

„A small orchestra plays some jaunty late-fifties-type melody. A Crooner sings energetically into a microphone, standing in front of the tiny cabaret stage, on which, at the back, are three girls wearing skimpy grass skirts, topless, entirely motionless as the law required, one arm up holding a pineapple, among them an exceptionally pretty dark girl of sixteen with a mass of copper hair: Christine Keeler; in front of them, half a dozen Singer-Dancers, also grass-skirted and pineapple-fronded, revealingly dressed but not topless, all spinning hula-hoops.“<sup>772</sup>

Die leicht bekleideten, teils oberkörperfreien Damen, die Hula-Hoop-Reifen kreisen und Früchte in den Händen halten, erzeugen eine skurril-laszive Atmosphäre und lassen den Showauftritt im Musical als seichte Unterhaltung erscheinen. Diese Seichtheit wird ebenfalls textlich hervorgerufen, indem die Sänger dazu auffordern, einen Hula-Hoop-Reifen zu schwingen: „You feel great when you gyrate – Perfect dance for losing some weight“ oder „Lift your lazy butt off that chair – Hooping’s like a breath of fresh air – They hoop in Paris and in Times Square – Everybody’s hooping everywhere“. Musikalisch weist die Nummer eine schlichte Struktur auf, verknüpft mit einer ostinaten Begleitung, statischer Harmonik und melodischer Ähnlichkeit von Strophe und Refrain. Die ostinate Begleitung, vor allem durch einen Dreiklangslauf des E-Basses geprägt,<sup>773</sup> wird durch Breaks kurzfristig in Bridge und Refrain unterbrochen, während die Sänger auffordern: „Don’t be a party pooper – Be a super duper hula hooper“ (vgl. Tabelle 10).

---

<sup>769</sup> Vgl. Shaiman, Doppel-CD *Catch Me if You Can* (Dresden, 2015), Disc 1, Track 10 „Der Nadelstreif ist das, was zählt (Reprise)“; ders., CD *Catch Me if You Can* (Broadway, 2011).

<sup>770</sup> Lloyd Webber, CD *Stephen Ward* (London, 2013), Booklet, S. [1].

<sup>771</sup> Vgl. ebd., Track 2 „Super Duper Hula Hooper“.

<sup>772</sup> Don Black und Christopher Hampton, *Stephen Ward* (Libretto), London 2014, Akt I, Szene 2 [ohne Seitenangabe].

<sup>773</sup> In Achteln: *F, F, A, A, c, c, d, c*; dieser Basslauf wird in der Bridge um eine Quarte aufwärts transponiert und weicht im letzten Refrain kurzfristig ab.

Tabelle 10: Struktur der diegetischen Nummer „Super Dupa Hula Hooper“ aus der Londoner Fassung von Andrew Lloyd Webbers *Stephen Ward* (2013)<sup>774</sup>

Takte	Formteil	Harmonik (in F-Dur)
1–4	Instrumentale Einleitung	T
5–12	Strophe	T
13–16	Bridge (Break „Don’t be a party pooper ...“)	D
17–24	Refrain (Break „Don’t be a party pooper ...“)	T
25–32	Strophe	T
33–36	Bridge (Break „Don’t be a party pooper ...“)	D
37–44	Refrain (Nachsatz ohne Break)	T
45–52	Refrain (Break „Don’t be a party pooper ...“)	T

Im Vergleich zum restlichen Musikstil des Musicals ist „Super Duper Hula Hooper“ als heterogen zu bezeichnen, zu vergleichen mit der bereits genannten diegetischen Nummer „That’s Rich“<sup>775</sup> aus Menkens *Newsies*. Dies zeigt sich etwa in der Synthesizer-Klangwahl und die Gitarren-Slidetechnik mit einem Bottleneck, die im restlichen Musical keine Verwendung finden.

In der achten Szene des ersten Akts wiederum tritt der jamaikanische Pianist Lucky Gordon, eigentlich Aloysius Gordon, im El Rio Café in Notting Hill mit seiner Nummer „Black-Hearted Woman“ auf. Wie bereits „Super Duper Hula Hooper“ wird ein Musikstil abweichend vom grundlegenden Stil des Musicals präsentiert. Das Stück ist durch Synkopen, die Betonung von Off-Beats, ternäre Rhythmen, eine durch „palm muting“ gespielte Gitarre und die Sidestick-Technik des Schlagzeugs geprägt. Ob die Nummer jedoch Gordons persönlichem Musikstil entspricht, ist nicht zu beantworten, da ausschließlich zwei Tonaufnahmen existieren, auf denen seine Stimme als Background-Voice bzw. verzerrt auftritt.<sup>776</sup> Anders als die Nummer im Murray’s Club hat „Black-Hearted“ inhaltliche Bedeutung für das Musical. Lucky Gordon beschreibt seine Affäre zu Christine Keeler, welche zu einem Messerkampf zwischen ihm und Christines früherem Liebhaber Johnny Edgecombe führte.

<sup>774</sup> Lloyd Webber, CD *Stephen Ward* (London, 2013), Track 2 „Super Duper Hula Hooper“.

<sup>775</sup> Vgl. Menken, CD *Newsies* (Broadway, 2012), Track 5 „That’s Rich“.

<sup>776</sup> Die Tonaufnahmen umfassen die Songs „Heaven Knows I’m Miserable Now“ von der Band *Act* – hier singt Gordon die Background-Stimme – und „Moments of Love“ von *The Art of Noise* – hier wird seine Stimme zusammen mit weiteren Stimmen elektronisch stark verzerrt. Siehe *Act*, CD-Single *I Can’t Escape from You*, ZTT Records 1988, Track 2 „Heaven Knows I’m Miserable Now“; *The Art of Noise*, CD-Single *Moment of Love*, ZTT Records 1987, Track 2 „Moments of Love“.

Ähnlich zu „Black-Hearted Woman“ kann eine diegetische Szene auch als Vorausdeutung der Handlung genutzt werden: In der Wiener Produktion von Wildhorns *Rudolf* des Jahres 2009 dient hierfür eine fiktive Operette: Die zweite Szene des ersten Aktes zeigt die im Oktober 1888 stattfindende Eröffnung des Hofburgtheaters, das erstmals mit elektrischem Licht ausgestattet wird. Kronprinz Rudolf, Kronprinzessin Stephanie, Kaiser Franz Joseph, Ministerpräsident Eduard Graf Taaffe, Marie Gräfin Larisch und Mary Baroness Vetsera treffen im Aufführungssaal ein, um sich das Bühnenwerk „Wiener Schmä“ anzusehen, während die Arbeiterschicht lautstark von den Rängen protestiert. Als die Vorstellung beginnt, stürmt schließlich eine junge Frau auf die Bühne und erschießt sich vor Darstellern und Publikum.<sup>777</sup> Der präsentierte Ausschnitt der fiktiven Operette (vgl. Notenbeispiel 18), ein Terzett für drei Sopranstimmen, ist in drei Abschnitte gegliedert (A, A', B) und besteht aus einer Hauptstimme, die durch zwei Nebenstimmen kontrapunktisch ergänzt wird. Eine der Nebenstimmen ist jeweils in den Teilen A und A' für drei Takte kanonisch gehalten (vgl. T. 2–4 und 10–12).<sup>778</sup> Die hierdurch erzeugte Unverständlichkeit des Textes, die auf die politische Lage Österreichs verweist, in Verbindung mit einem konsonanten Klang (durch die Intervalle Prime, große Terz, Quarte, Quinte, große Sexte und Oktave)<sup>779</sup> verstärkt die romantische Verklärung des „Altwiener Scharm“ seitens der Oberschicht. Demnach stellt *Wiener Schmä* zwar ein diegetisches Stück dar, fungiert jedoch als Vermittler einer Szenenstimmung bzw. Vorausdeutung und nicht als realistische Nachahmung einer zeitgenössischen Aufführung. Dies ist mit der Konzertnummer „Never Enough“ aus dem Musicalfilm *The Greatest Showman* vergleichbar, die keinen Stil der Handlungszeit (Mitte des 19. Jahrhunderts) nachahmt, sondern dem allgemeinen Populärmusikstil des übrigen Films ähnelt.<sup>780</sup>

---

<sup>777</sup> Vgl. Wildhorn, DVD *Rudolf – Affaire Mayerling* (Wien, 2009), 00:01:58–00:06:10; ders., Doppel-CD *Rudolf* (Gesamtaufnahme; Wien, 2009), Disc 1, Track 2 „K. K. Hofburgtheater Vorhang auf“; Programm zu *Rudolf* (Wien, 2009/2010), S. [5].

<sup>778</sup> Ausgenommen ist der dritte Ton im unteren System in T. 12.

<sup>779</sup> Zwei Ausnahmen bilden die Auflösungen von kleinen Sexten in den T. 14/15 und 21/22.

<sup>780</sup> Vgl. Benj Pasek und Justin Paul, CD *The Greatest Showman. Original Motion Picture Soundtrack*, Atlantic Records 2017, Track 6 „Never Enough“.

Gesang

A

Wahr - heit ist nie von Er - fin - dung ge - feit.  
 Wahr - heit ist nie von Er - fin - dung ganz

5

Und da - her heißt's in Wien:  
 frei, da - her heißt's in Wien:

9

A'

Ein klei - ner Schwin - del, was ist schon da - bei?  
 Ein klein - er Ein klei - ner Schwin - del, was ist da - bei?

13

Mor - gen schon ist's ver - zieh'n.  
 Mor - gen schon ist's ver - zieh'n.

17

B

Das ist der Wie - ner Schmä, \_\_\_\_\_  
 Das ist der Wie - ner Schmä,  
 Das ist der

21

alt - wie - ner Scharm.  
 alt - wie - ner Scharm.  
 Scharm.

Notenbeispiel 18; Musicalimmanente Operette „Wiener Schmä“ im ersten Akt der österreichischen Produktion von Frank Wildhorns *Rudolf – Affaire Mayerling* (2009/2010)<sup>781</sup>

<sup>781</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Frank Wildhorn, Doppel-CD *Rudolf - Affaire Mayerling. Gesamtaufnahme live aus dem Raimund Theater* (Wien), HitSquad Records 2009, Disc 1, Track 2 „K. K. Hofburgtheater Vorhang auf“, 03:34–04:09.

### 3.4.3.5 Charakterisierungen

Ein einzelner Charakter, der durch diegetische Musik dargestellt wird, findet sich in Laupers *Kinky Boots* (Broadway, 2013; London, 2016; Hamburg, 2017/2018), das Auftritte der Drag Queen Lola (eigentlich Simon) enthält: im ersten Akt die Nachtclubnummer „Land of Lola“ und im zweiten Akt das in einem Pflegeheim aufgeführte „Hold Me in Your Heart“.<sup>782</sup> Diese Szenen sind musikstilistisch jedoch vergleichbar mit dem übrigen Musical. Lolas erste Nummer „Land of Lola“ charakterisiert die Figur zunächst als selbstbewusste Leadsängerin neben ihrem Ensemble, den „Angels“ – diese Wirkung ist dramaturgisch bedeutsam, da Simon dem Protagonisten Charlie Price zu einem späteren Zeitpunkt seine Selbstzweifel offenbart, und zwar in der Nummer „Not My Father’s Son“ im ersten Akt.<sup>783</sup> Die Instrumentation, die Satzstruktur und das Tempo von „Land of Lola“ sind dramaturgisch mit jenen Szenen verknüpft, in denen Lola ihr Selbstbewusstsein als Drag Queen ausstrahlt, wie die weiteren Nummern „Sex is in the Heel“ aus dem ersten Akt sowie „What a Woman Wants“ und „Raise You Up“ aus dem zweiten Akt zeigen.<sup>784</sup> Dass diese Abschnitte weiterhin zur musikalischen Trennung von Charakteren dienen, beschreibt Lauper im Programm zur Londoner Inszenierung ab 2015: „I asked if I could write different styles of music for the characters because the two leads [Simon und Charlie] were so different. [...] So it was only right that each song fit the cast members, like a good shoe someone could win a race in [...]“.<sup>785</sup>

Lolas Auftritte – vom Buchautor Harvey Fierstein als „upbeat dance tracks“<sup>786</sup> bezeichnet – sind stets durch einen kontinuierlichen Beat im 4/4-Takt geprägt, der kurzzeitig durch Breaks unterbrochen wird. Dieser Rhythmus ist vor allem durch ein alle Zählzeiten betonendes Schlagzeug sowie ostinate Patterns von E-Bass und Synthesizern geprägt. Zur Besetzung zählen weiterhin eine cleane E-Gitarre – vornehmlich mit Effekten wie dem Wah-Wah-Effekt, versehen – sowie Blechbläser und Streicher, die zur Akzentsetzung dienen. Die nachfolgenden Transkriptionen zur Original Broadway Cast Recording aus dem Jahr 2013 zeigen die grundlegenden und sich ähnelnden Beats der Nummern „Land of Lola“, „Sex is in the Heel“ und „What a Woman Wants“ (vgl. Notenbeispiel 19). Die jeweilige ostinate Begleitung dient vor allem den besonderen Choreographien, bestehend aus Tanz und Akrobatik in High Heels.<sup>787</sup>

---

<sup>782</sup> Vgl. Lauper, CD *Kinky Boots* (Broadway, 2013), Track 3 „Land of Lola“.

<sup>783</sup> Vgl. ebd., Track 8 „Not My Father’s Son“.

<sup>784</sup> Vgl. ebd., Track 6 „Sex is in the Heel“, 10 „What a Woman Wants“ und 15 „Raise You Up / Just Be“.

<sup>785</sup> Großes Programm zu *Kinky Boots* (London, 2015–2019), S. [23].

<sup>786</sup> Ebd.

<sup>787</sup> Ich besuchte *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Cindy Lauper; Buch: Harvey Fierstein) im Londoner Adelphi Theatre am 13.8.2016 ab 14:30 Uhr und im Hamburger Stage Operettenhaus u. a. am 20.12.2017 ab 19 Uhr.

1. „Land of Lola“

♩ = 118

E-Bass  
(5-Saiter,  
verzerrt)

E-Schlagzeug

The score for 'Land of Lola' is in 4/4 time with a tempo of 118 bpm. It features a distorted 5-string electric bass line and a drum line with a consistent eighth-note pattern.

2. „The Sex Is in the Heel“

♩ = 127

Synthesizer

E-Bass  
(4-Saiter,  
verzerrt)

E-Schlagzeug

The score for 'The Sex Is in the Heel' is in 4/4 time with a tempo of 127 bpm. It features a synthesizer line, a distorted 4-string electric bass line, and a drum line with a consistent eighth-note pattern.

3. „What a Woman Wants“

♩ = 120

Synthesizer

E-Bass  
(4-Saiter,  
verzerrt)

E-Schlagzeug

3

Synth

E-B

E-Schlagz

The score for 'What a Woman Wants' is in 4/4 time with a tempo of 120 bpm. It features a synthesizer line, a distorted 4-string electric bass line, and a drum line with a consistent eighth-note pattern. A second system of notation is provided for the synthesizer and bass parts, starting with a '3' above the staff.

Notenbeispiel 19: Vergleichbare Rhythmen bzw. Instrumentation der Nummern „Land of Lola“, „Sex Is in the Heel“ (1. Akt) und „What a Woman Wants“ (2. Akt) aus der Broadway-Fassung von Cindy Laupers *Kinky Boots* (2013)<sup>788</sup>

<sup>788</sup> Transkription von Sarah Baumhof: 1. Cindy Lauper, CD *Kinky Boots. The New Musical Based on a True Story. Original Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2013, Track 3 „Land of Lola“, 00:24–00:32; 2. Ebd., Track 6 „Sex Is in the Heel“, 00:04–00:05; 3. Ebd., Track 10 „What a Woman Wants“, 00:12–00:15.

Die ursprüngliche Londoner Produktion von Lloyd Webbers *Cats* aus dem Jahr 1981 beinhaltet im zweiten Akt wiederum ein fiktives Theaterstück über den Piratenkater Growltiger,<sup>789</sup> das – im Gegensatz zu Lolas Nummern – einen Kontrast zum restlichen Musical bildet und von Geraths als „heitere Selbstreflexion“<sup>790</sup> bezeichnet wird. In der betreffenden Nummer führt der zuvor vorgestellte alte Theaterkater Asparagus, kurz Gus genannt, eine seiner früheren Rollen vor, die er neben seinem größten Erfolg, „Firefrefiddle, the Fiend of the Fell“, spielte.<sup>791</sup> Dieses fiktive Stück soll laut Gus zu Zeiten von Königin Victoria im Vereinigten Königreich von Großbritannien und Irland aufgeführt worden sein.<sup>792</sup> So berichtet die Katze Jellylorum, Gus habe mit den realen Darstellern Henry Irving und Herbert Beerbohm Tree auf der Bühne gestanden.<sup>793</sup> In der Londoner Urfassung der Nummer „Growltiger’s Last Stand‘ Including ,The Ballad of Billy McCaw“<sup>794</sup> rächen sich die Siamkatzen bei Growltiger für seine Verbrechen. Während er durch die Katzendame Griddlebone abgelenkt ist, kreisen die Siamkatzen sein Schiff mit Sampans ein, nehmen ihn gefangen und zwingen ihn letztendlich über die Planke zu springen. Mit dem Tod von Growltiger endet das Theaterstück. Während die Siamkatzen Growltiger und Griddlebone näherkommen, singen diese ihr „letztes Duett“, nämlich „The Ballad of Billy McCaw“ – Gänzl (1997) benennt anstatt „Billy McCaw“ ohne Referenz „Billy Molloy“.<sup>795</sup> Die Broadway-Produktion von 1982 ersetzte diesen Abschnitt durch das italienische Duett „In Una Tepita Notte D’Estate“; diese Änderung wurde etwa bei *Cats* in Hamburg ab dem Jahr 1986 beibehalten.<sup>796</sup> Weiterhin wurde die gesamte Nummer für die Londoner Produktion ab dem Jahr 2014 vollständig umgearbeitet. So berichtet Tim Masters im Auftrag der BBC News am 7.7.2014: „He [Lloyd Webber] said he had also ,completely

<sup>789</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Booklet, S. [8] und Disc 2, Track 3 „Growltiger’s Last Stand‘ including ,The Ballad of Billy McCaw“.

<sup>790</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S. 237.

<sup>791</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 2, Track 2 „GuS. The Theatre Cat“. Wörtlich übersetzt bedeutet „Firefrefiddle, the Fiend of the Fell“ etwa „feurig-gefrorener Gauner, der Feind des Fells“. In der Hamburger Version des Musicals von 1986 wurde dies mit „Firefrefiddle, der Feind aus dem Feld“ übersetzt. Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (Hamburg, 1986), Disc 2, Track 2 „Gus, der Theater-Kater“.

<sup>792</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 2, Track 2 „GuS. The Theatre Cat“. So berichtet Gus: „And I say: Now these kittens, they do not get trained as we did in the days when Victoria reigned.“

<sup>793</sup> Ebd. (Jellylorum: „He has acted with Irving, he’s acted with Tree.“) Demnach charakterisiert die interne Show den Kater Gus als Theaterdarsteller des viktorianischen Zeitalters. An dieser Stelle sei anzumerken, dass im gesamten Musical fast ausschließlich die jeweiligen Katzencharaktere mit eigenen Nummern vorgestellt werden – ihre Namen lauten in der englischen Original-Fassung The Old Gumbie Cat, The Rum Tum Tugger, Grizabella, Bustopher Jones, Mungo Jerrie und Rumpelteazer, Old Deuteronomy, Skimbleshanks, Macavity und Mr. Mistoffolees.<sup>793</sup> Strukturell ist *Cats* dadurch vergleichbar mit MacDermots *Hair*, Hamlischs *A Chorus Line*, Lloyd Webbers *Starlight Express* und Sondheims *Assassins*. Vgl. MacDermot, CD *Hair* (Broadway, 1968); Hamlisch, CD *A Chorus Line* (Broadway, 1975); Lloyd Webber, Doppel-CD *Starlight Express* (London, 1984); Sondhein, CD *Assassins* (Off-Broadway, 1991).

<sup>794</sup> Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 1, Track 3 „Growltiger’s Last Stand‘ including ,The Ballad of Billy McCaw“.

<sup>795</sup> Vgl. Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 381.

<sup>796</sup> Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (Broadway, 1983), Disc 2, Track 3 „Growltiger’s Last Stand“; ders., Doppel-CD *Cats* (Hamburg, 1986), Disc 2, Track 3 „Growltigers letzte Schlacht“.

rewritten‘ the song Growltiger’s Last Stand because ‚it was never my favourite moment of the show‘.<sup>797</sup> Da zu dieser Aufführungsserie keine Tonaufnahme existiert, ist zwar – durch persönliche Besuche – die Bestätigung dieser Änderung möglich, jedoch keine nähere Beschreibung.<sup>798</sup> Schließlich wurde „Growltiger’s Last Stand“ in der Broadway-Produktion ab dem Jahr 2016 vollständig gestrichen; als Gründe gelten rassistische Anklänge, etwa die Verwendung eines stereotypen asiatischen Akzents. Zuvor wurde bereits der in der ursprünglichen Londoner Produktion enthaltene Begriff „chinks“ in der Textzeile „With a frightful burst of fireworks the chinks they swarmed aboard“ durch „Siamese“ ersetzt.<sup>799</sup> Die Broadway-Produktion ab dem Jahr 2016 – ebenso wie die internationale Tour 2017<sup>800</sup> – verwendete die ursprünglich im ersten Akt angesiedelte Nummer „The Awful Battle of the Pekes and the Pollicies“ als Erinnerung von Gus.<sup>801</sup>

Aufgrund dieser Produktionsgeschichte sind weiterführende Aussagen über die Shownummer – vor allem in musikalischer Hinsicht – nur bedingt möglich. Im Folgenden wird daher auf die Ursprungs-Version aus dem Jahr 1981 und die Broadway-Produktion aus dem darauffolgenden Jahr eingegangen: Die Charakterisierung von Gus als ernsthafter Schauspieler des viktorianischen Zeitalters wird zunächst strukturell durch eine durchkomponierte, knapp zehnminütige Nummer erreicht. Dabei findet etwa ein musikalischer Stilwechsel statt, als Growltiger in einer Sommernacht auf Griddlebone trifft: U. a. wird ein Tonartwechsel von c-Moll nach Des-Dur direkt-diatonisch über As-Dur (Subdominantparallele von c-Moll / Dominante von Des-Dur) vollzogen.<sup>802</sup> Das Tempo wird nach der vorherigen Drosselung ab den Worten „But most to cats of foreign race ...“ erneut verlangsamt.<sup>803</sup> Eine neue, periodisch aufgebaute Gesangsmelodie, die in Bearbeitungen die Grundlage für „In Una Tepita Notte

---

<sup>797</sup> Tim Masters, „Cats Musical to Feature Rapping Cat“, in: *BBC News*, 7.7.2014, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-28198909> (29.5.2017).

<sup>798</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) im London Palladium am 9.1.2015 ab 19:30 Uhr, 8.4.2015 ab 14:30 Uhr und 1.12.2015 ab 19:30 Uhr.

<sup>799</sup> Vgl. Clarisse Loughrey, „Broadway’s *Cats* Drops ‚Racist‘ Song for Leona Lewis Production“, in: *Independent* 3.8.2016, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/broadways-cats-drops-racist-song-for-leona-lewis-production-a7169511.html> (29.5.2017); Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Booklet, S. [7].

<sup>800</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee 2017 im Berliner Admiralspalast am 12.8.2017 ab 20 Uhr und im Musical Theater Bremen am 9.9.2017 ab 20 Uhr.

<sup>801</sup> Vgl. die entsprechende Playbill: Playbill Inc. (Hrsg.), „Inside the Playbill: *Cats* – Opening Night at the Neil Simon Theatre“, <http://www.playbill.com/playbillpagegallery/inside-playbill?asset=00000152-d6f4-d39d-a95f-fef413a00000&type=InsidePlaybill&slide=1>, S. 4 (29.5.2017).

<sup>802</sup> Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 1, Track 3 „‚Growltiger’s Last Stand‘ including ‚The Ballad Of Billy McCaw‘“, ab 02:02; ders., Doppel-CD *Cats* (Broadway, 1983), Disc 2, Track 3 „Growltiger’s Last Stand“, ab 02:18.

<sup>803</sup> Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 1, Track 3 „‚Growltiger’s Last Stand‘ including ‚The Ballad of Billy McCaw‘“, ab 01:39; ders., Doppel-CD *Cats* (Broadway, 1983), Disc 2, Track 3 „Growltiger’s Last Stand“, ab 02:04.

D'Estate“ bildet, erklingt.<sup>804</sup> Die erste, zweitaktige Phrase der Gesangsmelodie dient ebenfalls als wiederkehrende, von der Flöte gespielte Überleitung. Statt Blechbläsern, Klavier und Percussion stehen nun Holzbläser – vor allem die große Flöte in C (*colla parte* gespielt) – im Vordergrund. Weiterhin entfällt der lautmalerische Charakter des Beginns, beispielsweise die chromatischen Achtellinien, verbunden mit dissonanten Akzenten und dem Klang einer Donnerglocke,<sup>805</sup> welche die stürmische See widerspiegeln. Insgesamt steht diese Anlage im Gegensatz zu den weitgehend „songartigen“ Nummern mit klarer Refrainstruktur, wie „The Rum Tum Tugger“ oder „Skimbleshanks“, kann jedoch mit „The Awful Battle of the Pekes and the Pollicies“ verglichen werden – daher wurde zuletzt genannte Nummer vermutlich ab dem Jahr 2016 statt „Growltiger's Last Stand“ verwendet.<sup>806</sup>

Neben der Charakterisierung von Gus stellt das letzte Duett von Growltiger und Griddlebone ein humoristisches Element dar: In der ursprünglichen Londoner Produktion besingen die Katzen kurz vor ihrem Tod den in einer Bar lebenden Papageien Billy McCaw, der alle Gäste mit Tanz und Musik zu Tränen rührt:

„GROWLTIGER:  
Come give us, come give us a dance on the bar!  
And Billy would dance on the bar. [...]  
And then we'd feel balmy, in each eye a tear.  
And emotion would make us all order more beer [...].“<sup>807</sup>

Diese Funktionen behält das Duett „In Una Tepita Notte D'Estate“ bei, das als Persiflage einer italienischen Opernarie in manchen Produktionen „The Ballad of Billy McCaw“ ersetzt. So bezeichnet Coveney dieses Duett etwa als gezielte Parodie von Puccinis *Madama Butterfly*.<sup>808</sup> Entsprechend ist „In Una Tepita Notte D'Estate“ mit Lloyd Webbers späteren Opernparodien in *The Phantom of the Opera* zu vergleichen.<sup>809</sup>

Im Rahmen der Charakterisierung werden insbesondere durch diegetische Szenen die musikalischen und tänzerischen Fähigkeiten von Figuren dargestellt: In „Those Magic Changes“ aus dem 1970er-Jahre-Musical *Grease* präsentiert Doody, einer der Burger Palace Boys, sein musikalisches Können in der Aula der Rydell High School.<sup>810</sup> Ähnlichkeit weist

---

<sup>804</sup> Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (Broadway, 1983), Disc 2, Track 3 „Growltiger's Last Stand“, 03:01–03:40.

<sup>805</sup> Die Percussionklänge werden entweder durch eine Donnerglocke oder einen entsprechenden Synthesizer-Effekt des Keyboards hervorgerufen.

<sup>806</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 1, Track 6 „The Rum Tum Tugger“ und Disc 2, Track 4 „Skimbleshanks: The Railway Cat“.

<sup>807</sup> Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Booklet, S. [7].

<sup>808</sup> Coveney, *Cats on a Chandelier*, S. 94. An dieser Stelle ist auf zwei Fehler in Coveney's Monographie hinzuweisen. Er schreibt auf S. 64: „Set pieces were constructed to stand within the overall night on the tiles: exotic theatre of Growltiger's dreams of the Siamese, including the Ballad of Billy McCaw, with its fine parody of a duet from Madam Butterfly [...].“ Zunächst handelt es sich nicht um den „Traum“ von Growltiger, sondern um die Erinnerung von Gus. Weiterhin ist mit der Parodie „In Una Tepita Notte D'Estate“ gemeint und nicht die „Ballad of Billy McCaw“.

<sup>809</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 1987), Disc 1, Track 2 „Overture“, ab 02:06 und 11 „Poor Fool, He Makes Me Laugh“.

<sup>810</sup> Vgl. Casey und Jacobs, CD *Grease* (Broadway, 1972), Track 3 „Those Magic Changes“.

Esmeraldas erster Auftritt „Tanz auf dem Seil“ der Berliner Erstproduktion von *Der Glöckner von Notre Dame* (ab 1999) bzw. „Rhythmus meines Tambourins“ des deutschen Revivals (ab 2017) auf, bei dem sie sich als Tänzerin unter Beweis stellt.<sup>811</sup>

Diegetische Szenen werden bei Künstlerfiguren außerdem dazu genutzt, um ihre Virtuosität zu demonstrieren. Exemplarisch sei die schwedische Eigenproduktion *Så som i himmelen* mit einer Cast Recording von 2018 aus Stockholm genannt,<sup>812</sup> das sich um den Starviolinisten und -dirigenten Daniel Daréus dreht. Bereits zu Beginn des ersten Akts wird das Geigenspiel des jungen Daniel präsentiert (vgl. Notenbeispiel 20). Die musikalische Passage lässt sich in acht Abschnitte gliedern (A, A, B, A', B', C, A, Coda) – im zweiten A-Teil werden nur zwei Noten in den T. 27 und 37 oktaviert. Die periodisch strukturierten Abschnitte A und B in moderatem Tempo führen zu einem Takt- und Geschwindigkeitswechsel ab T. 86 im virtuoson Formteil C, in dem erstmals Triolen (T. 87, 93 und 97), Vorschlagsnoten (T. 88 und 95) sowie rasche, aufsteigende Linien mit einem Umfang von bis zu drei Oktaven (vgl. etwa T. 92f.) und einem Flageolett in T. 93 (*b'''*) zum Einsatz kommen.

---

<sup>811</sup> Vgl. Menken, CD *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 1999), Track 4 „Tanz auf dem Seil“; ders., CD *Der Glöckner von Notre Dame* (Berlin, 2017), Track 7 „Rhythmus meines Tambourins“.

<sup>812</sup> Vgl. Kempe, CD *Så som i Himmelen* (Stockholm, 2018).

Violine

1. A

8

13

17

21

26 2. A

30

34

38

43 3. B

47

51

55

59 **4. A'**

63

67

71

76 **5. B'**

80

84

86 **6. C**

89

92

94

96

99

103 7. A

106

110

114

118 8. Coda

122

126

131

*molto vib*

Notenbeispiel 20: Diegetisches Violinspiel des Protagonisten Daniel Daréus im ersten Akt der Stockholmer Fassung von Fredrik Kempes *Så som i himmelen* (2018)<sup>813</sup>

<sup>813</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Fredrik Kempe, CD *Så som i Himmelen. Musikalen. Originalensemblen* (Stockholm), Playground Music Scandinavia AB 2018, Track 1 „Så som i himmelen“, 00:00–04:48.

Eine vollständige Nummer, die wiederum eine Gruppe von Charakteren repräsentiert, findet sich in der Musicaladaption von *The Lord of the Rings* von A. R. Rahman, A. R. Nightingale und Värttinä. Die Londoner Cast Recording von 2007 enthält folgende Szene: Als die Hobbits Frodo, Merry, Pippin und Sam im Wirtshaus von Bree, dem „Prancing Pony Inn“, auf das Eintreffen von Gandalf warten, stimmen sie ein von Bilbo komponiertes Lied namens „The Cat and the Moon“ an.<sup>814</sup> Zunächst beginnen Frodo und Merry mit einer Strophe und einem Refrain, was nach einem kurzen Zwischenteil von allen Hobbits wiederholt wird. Es folgt ein Tanzabschnitt, wonach die Hobbits die Bewohner von Bree zum Mitsingen animieren (vgl. Tabelle 11).

Tabelle 11: Aufbau von „The Cat in the Moon“ aus der Londoner Produktion von A. R. Rahmans, A. R. Nightingales und Värttinäs *The Lord of the Rings* (2007)<sup>815</sup>

Takte	Formteil		Gesang
1–16 (16)	Strophe 1	Teil A	Frodo allein, ab T. 9 mit Merry
17–24 (8)		Teil B	
25–40 (16)	Refrain 1		
41–56 (16)	Instrumental-Zwischenteil		---
57–72 (16)	Strophe 2	Teil A	Alle Hobbits (Frodo, Merry, Pippin, Sam), abwechselnd und gemeinsam
73–80 (8)		Teil B	
81–96 (16)	Refrain 2		
97–128 (32)	Dance Break		---
129–174 (46)	Call and Response		Alle Hobbits und Bewohner von Bree
175–195 (20)	Refrain 3		

<sup>814</sup> Vgl. A. R. Rahman, A. R. Nightingale und Värttinä, CD und DVD *The Lord of the Rings. Original London Production*, Kevin Wallace Ltd. 2007, Track 4 „The Cat and the Moon“. Musicalimmanent von einem Charakter komponierte Nummern sind ebenfalls Teil von *The Mystery of Edwin Drood* („Moonfall“ von John Jasper) und *Love Never Dies* („Love Never Dies“ vom Phantom). Vgl. Holmes, CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway, 1985), Track 4 „Moonfall“; Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Disc 2, Track 10 „Love Never Dies“. Auch Parallelen in Inszenierungen sind zu beobachten: Die Darstellerin der Rosa sang „Moonfall“ etwa im Broadway-Revival (2012–2013) und im New London Barn Playhouse (12–23.8.2015) vor einem Piano stehend und mit einer Partitur in ihren Händen. Dies erinnert an Christines erstes Singen von „Love Never Dies“ im Hamburger Operettenhaus (2015–2016) im Anschluss an die Nummer „Once Upon Another Time“ – nachdem ihr das Phantom die Partitur überreichte, intonierte sie das Stück vor einem Flügel. Vgl. zu *Drood* folgende Szenenbilder: Tams-Witmark Music Library, Inc. (Hrsg.), „*The Mystery of Edwin Drood* – Broadway Productions“, <http://www.tamswitmark.com/shows/the-mystery-of-edwin-drood/>; Allison Crutchfield (Hrsg.), „*The Mystery of Edwin Drood* – New London Barn Playhouse“, <http://allisoncrutchfield.com/the-mystery-of-edwin-drood/>; zu den Produktionsdaten siehe: The Broadway League (Hrsg.), „*The Mystery of Edwin Drood* (aka Drood)“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-show/the-mystery-of-edwin-drood-6413>; Tim Goodwin, „New London Barn Playhouse continues tradition of producing top-notch performances“, 26.7.2016, hrsg. von Concord Monitor, <http://www.concordmonitor.com/Archive/2015/06/BarnPlayhouse-CMAE-062515> (29.4.2019).

<sup>815</sup> Vgl. Rahman, Nightingale und Värttinä, CD und DVD *The Lord of the Rings* (London, 2007), Track 4 „The Cat and the Moon“ und Booklet, S. [18]ff.

Die Charakteristika der Nummer seien im Folgenden anhand der repräsentativen B-Teile der Strophen dargestellt (vgl. Notenbeispiel 21). Dort setzt sich die Gesangsstimme aus einer achttaktigen Periode mit identischen Halbsätzen zusammen, die sich – in Anbetracht der kurzen Töne, Tonwiederholungen und fehlenden großen Intervallsprünge – durch Kantabilität und die Aneinanderreihungen von – stets auf einem wiederholten *h'* gesungenen – phonetisch ähnlichen Worten auszeichnet: „fiddle – middle – muddle – fuddle – griddle – puddle“ (Strophe 1) und „totter – hotter – hatter – clatter – scatter – cotter“ (Strophe 2). Begleitet wird dieser Abschnitt durch eine solistische Violine, die – mit Ausnahme von T. 8 – ein zweitaktiges Muster mit Doppelgriffen bzw. Quartan wiederholt. Eine Triangel (Strophe 1) sowie ein Tambourin (Strophe 2) betonen jeweils die zweite und vierte Zählzeit des Taktes, ebenso wie der in Strophe 2 erklingende E-Bass, der entweder den Grundton, die Quinte oder die kleine Septime der jeweiligen Harmonie – sowie Übergänge in den T. 4 und 8 – spielt. Die B-Teile verharren größtenteils auf der Dominante und wechseln zum Ende der Halbsätze jeweils zur Subdominante; dies bereitet die nachfolgenden Refrains vor, die mit der Tonika beginnen. Insgesamt zeichnet sich „The Cat and the Moon“ durch die stetige Beschleunigung des Tempos aus, in den B-Teilen etwa mit einer Erhöhung von 208 bpm (Strophe 1) zu 218 bpm (Strophe 2). Dies erschwert für die Sänger sukzessive die korrekte Rezitation des Textes bzw. Zungenbrechers. Die simple, durch Wiederholung geprägte Struktur, Begleitung und Gesangsmelodie sowie die sprachliche Komik, die sich durch mögliche Aussprachefehler durch das beschleunigende Tempo verstärkt, spiegeln das bodenständige und heitere Wesen der Hobbits, die spontan ein Lied in einem Wirtshaus anstimmen, wider.

♩ = 208 (Str. 1); 218 (Str. 2)

FRODO und  
MERRY (Str. 1) / PIPPIN (Str. 2):

Gesang

Str. 1: Called by the fid-dle to the mid-dle of the mud-dle where the  
Str. 2: Gam - bol and tot-ter 'till you're hot-ter than a hat-ter and you

Violine  
(in Str. 1 u. 2)

E-Bass  
(in Str. 2)

Percussion  
(Str. 1: Triangel;  
Str. 2: Tambourin)

3

Ges

cow with the ca - per sent the small dog squeal - ing.  
spin all a - kim - bo like a wind - mill flail - ing.

VI

E-B

Perc

5

Ges

Moon in a fud - dle went to hud - dle by the grid - dle but he  
Whirl with a clat - ter 'till you scat - ter eve - ry cot - ter and the

VI

E-B

Perc

7

Ges  
slipped in a puddle and the world went reel - ing.  
strings start a - ping - ing as the world goes sail - ing.

VI

E-B  
S [T]

Perc

Notenbeispiel 21: B-Teile der Strophen von der diegetischen Nummer „The Cat in the Moon“ aus der Londoner Produktion von A. R. Rahmans, A. R. Nightingales und Värttinäs *The Lord of the Rings* (2007)<sup>816</sup>

Bestimmte Charaktere, Gruppen oder Beziehungen zueinander können ebenfalls durch diegetische Elemente des Musicals verdeutlicht werden. In Tesoris *Fun Home* (London, 2018) besucht „Medium Alison“ zusammen mit ihrer Freundin Joan in den Ferien des Oberlin College (Ohio) ihre Eltern in Pennsylvania. Dort spielt sie mit ihrem Vater vierhändig auf einem Flügel<sup>817</sup> – dies stellt, ähnlich zum Ragtime in *Titanic* (Broadway, 1997; Hamburg, 2002; UK-Irland-Deutschland-Tour 2018)<sup>818</sup> – eine der seltenen positiven Szenen zwischen Alison und ihrem Vater dar. Solch eine Eltern-Kind-Beziehung, die durch gemeinsames Musizieren dargestellt wird, ist ebenso Teil der Broadway-Produktion von Mirandas *Hamilton*, wenn Eliza Hamilton ihrem Sohn Philip das Klavierspiel beibringt (auf der Broadway Cast Recording von 2015: „Take a Break“).<sup>819</sup>

Diese Art von diegetischer Szene wird auch verwendet, um bestimmte Charaktere mit musikalischen Fähigkeiten von anderen abzugrenzen: Als Beispiel sei die Musicaladaption des Romans *Jane Eyre* mit Musik von Paul Gordon genannt (Gmunden, 2018), die eine diegetische Ballszene enthält: Der Hausherr Edward Fairfax Rochester veranstaltet in Thornfield Hall ein Fest (mit einem diegetisch spielenden Orchester). Um die Gouvernante Jane Eyre emotional zu

<sup>816</sup> Transkription von Sarah Baumhof: A. R. Rahman, A. R. Nightingale und Värttinä, CD und DVD *The Lord of the Rings. Original London Production*, Kevin Wallace Ltd. 2007, Track 4 „The Cat and the Moon“, 00:29–00:39 und 01:33–01:42.

<sup>817</sup> Ich besuchte *Fun Home* (Musik: Tesori; Lyrics/Buch: Kron) am 4.8.2018 ab 19:30 Uhr im Londoner Young Vic Theatre. (Die Passage ist nicht auf der Original Broadway Cast Recording enthalten. Vgl. Tesori, CD *Fun Home* [Broadway, 2015]).

<sup>818</sup> Vgl. Yeston, CD *Titanic* (Broadway, 1997), Track 12 „Hymn / Doing the Latest Rag“; ders., CD *Titanic. Das Musical. Deutsche Original-Fassung* (Hamburg), Polydor 2002, Track 12 „Gott, steh mir bei / Beim Klang der Ragtime-Band“; ich besuchte *Titanic* (Musik/Lyrics: Yeston; Buch: Stone) im Rahmen der UK-Irland-Deutschland-Tournee 2018 in der Hamburger Staatsoper am 15.8.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>819</sup> Vgl. Miranda, Doppel-CD *Hamilton* (Broadway, 2015), Track 3 „Take a Break“, 00:00–00:20.

verletzen, stimmt er mit einer unverheirateten, wohlhabenden jungen Frau, Blanche Ingram, ein – im Musical als spontan und gelungen inszeniertes – Lied an, bei dem Blanche ihre Stimme mit einer improvisierten Kadenz zur Schau stellt. Da diese Szene nicht auf der Broadway Cast Recording des Jahres 2000 enthalten ist,<sup>820</sup> zeigt das nachfolgende Notenbeispiel 22 eine Transkription der österreichischen Tonaufnahme. Im Gegensatz zu Jane, der in dieser Szene keine Gesangspartie zuteil kommt, singen Edward und Blanche – nach einer achttaktigen Einleitung mit wiederholter Kadenz (vgl. T. 1–8), in der Edward sich als Teil des Underscorings provozierend an Jane wendet (vgl. T. 1 und 5), und einer achttaktigen Periode (vgl. T. 9–16 des Gesangs) – elf Takte im Einklang (vgl. T. 16–26) und wiederholen sechsmalig ein dreitöniges Motiv mit kleinem Sekundschrift (vgl. T. 21–26), wodurch der Eindruck ihrer Zugehörigkeit verstärkt wird.

---

<sup>820</sup> Vgl. Gordon, CD *Jane Eyre* (Broadway, 2000).

**EDWARD:**  
Jane, Sie gehen früher,  
als es der Anstand gebietet!

**BLANCHE:**  
Signior Eduardo,  
sind Sie heute Abend bei Stimme?

Piano

Streicher

T Tp S D

5 **EDWARD:**  
Jane, bin ich bei Stimme?

**EDWARD:**  
Donna Bianca ...

P

Str

T Tp S D

9 **BLANCHE:**

Ges

Oh, wie das Licht dich er - hellt.

P

Str

13

Ges

Oh, die - se Far - ben und du.

P

Str

BLANCHE / EDWARD:

16

Ges  
 Ich fühl' mein Herz sing - en und schwing - en bis es fällt.

P

Str

21

Ges  
 En - chan - té, cap - ti - vé, fou de vous.

P

Str

24

Ges  
 En - chan - té, cap - ti - vé, fou de vous.

Str

27

BLANCHE: *Ad libitum*

Ges

Notenbeispiel 22: Musicalimmanenter Ball bzw. diegetische Musik („Der Ball / Oh, wie das Licht erhellt“) im ersten Akt der österreichischen Fassung von Paul Gordons *Jane Eyre* (Gmunden, 2018)<sup>821</sup>

<sup>821</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Paul Gordon, Doppel-CD *Jane Eyre. Das Musical. Musical Frühling in Gmunden. Deutschsprachige Erstaufführung*, HitSquad Records 2018, Disc 1, Track 23 „Der Ball / Oh, wie das Licht erhellt“, 00:59–01:41.

In *Jane Eyre* werden demnach die Protagonistin Jane (ohne musikalische Fähigkeiten) und die Nebenfigur Blanche Ingram (mit musikalischen Fähigkeiten) voneinander durch diegetische Elemente unterschieden. Eine andere Art der Gegenüberstellung von Charakteren findet sich in Gershwins *An American in Paris* (Broadway, 2015; London, 2017).<sup>822</sup> Dieses zeichnet sich durch zwei diegetische Ebenen aus: Erstens die Musik des Unterhaltungskünstlers Henri Baurel, welcher in einem Nachtclub auftreten möchte, sowie zweitens die Auftritte des Dirigenten und Pianisten Adam Hochberg bzw. der Ballerina Lise Dassin.<sup>823</sup> So spielt Adam zu Beginn des Musicals das als Prolog dienende „Concerto in F“ auf dem Flügel, das ihn als Instrumentalvirtuosen charakterisiert.<sup>824</sup> Daraufhin erklingt die ebenso diegetische, humoristisch angelegte Szene „I Got Rhythm“<sup>825</sup> in einem Pariser Café, in dem sich Jerry Mulligan, Henri und Adam kennenlernen: Henri beschwert sich bei Adam über das Tempo, die Taktart und die Begleitung des Stücks und kommentiert beispielsweise: „It sounds like a funeral!“<sup>826</sup> Es folgen zwei Ballettproben, in denen Lise als ausgezeichnete Tänzerin gezeigt wird, indem sie jeweils einen Soloabschnitt darbietet. Im zweiten Akt wird im Hause Baurels ein kurzes Ballett aufgeführt. Die stockende Choreographie dient an dieser Stelle gegenüber den übrigen geschmeidig-flüssigen Tanzszenen des Musicals als humoristisches Element. Im Anschluss singt Henri in einem Nachtclub die Shownummer „I’ll Build a Stairway to Paradise“, welche in London pompös inszeniert wurde;<sup>827</sup> das Ensemble erklärt während der Shownummer die vorgeführten Tanzschritte (u. a. „Toe the mark“, „Heel and toe“, „Eagle rock“ und „Oceana roll“).<sup>828</sup> Danach folgt das von Adam komponierte Ballett, welches von Lise diegetisch und auch zeitweise von Jerry symbolisch getanzt wird. Dies steht im Gegensatz zur Musicalfilm-Vorlage, in der das finale Ballett nicht diegetisch angelegt ist, wie Green in seiner

<sup>822</sup> Vgl. Gershwin, CD *An American in Paris* (Broadway, 2015); ich besuchte *An American in Paris* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Lucas) im Londoner Dominion Theatre am 19.8.2017 ab 14 Uhr.

<sup>823</sup> Vgl. Gershwin, CD *An American in Paris* (Broadway, 2015), Booklet, S. 6; The Broadway League (Hrsg.), „*An American in Paris*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-show/an-american-in-paris-497694> (18.6.2019).

<sup>824</sup> Vgl. Gershwin, CD *An American in Paris* (Broadway, 2015), Track 1 „Concerto in F“. (Die gesamte diegetische Klaviermusik Adams wurde in der Londoner Produktion des Musicals im Jahr 2017 jedoch nicht vom Darsteller gespielt, sondern ertönte aus dem Orchestergraben. [Ich besuchte *An American in Paris* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Lucas) im Londoner Dominion Theatre am 19.8.2017 ab 14 Uhr.]

<sup>825</sup> Vgl. ebd., Track 2 „I Got Rhythm“. (Bevor Jerry das Café betritt, spielte Adam in der Londoner Produktion einige Takte auf dem Klavier. Dieser Abschnitt ist auf der Broadway Cast Recording jedoch nicht enthalten.)

<sup>826</sup> Vgl. ebd., 00:28–00:30, 01:03–01:05 und 01:23–01:28. Nach Änderung von Tempo und Taktart fällt der Strom im Café aus und die Anwesenden musizieren durch Klopfen an Gläser und rhythmisches Schlagen auf Geschirr und Tische; vgl. ebd., ab 02:58. (Diese sukzessive Zusammensetzung der Nummer aus Klängen mit dem Charakter einer Jam Session erinnert an Porters „Too Darn Hot“ aus der New Yorker Produktion von *Kiss Me, Kate* des Jahres 2000 sowie an „The Cat and the Moon“ von Londons *The Lord of the Rings* aus dem Jahr 2007. Vgl. hierzu Cole Porter, CD *Kiss Me, Kate. The New Broadway Cast Recording*, DRG Records 2000, Track 12 „Too Darn Hot“; Rahman, Nightingale und Värttinä, CD und DVD *The Lord of the Rings* [London, 2007], Track 4 „The Cat and the Moon“.)

<sup>827</sup> Vgl. Gershwin, CD *An American in Paris* (Broadway, 2015), Track 14 „I’ll Build a Stairway to Paradise“. (In London wurde auf der Bühne eine halbkreisförmige LED-Wand hineingefahren.)

<sup>828</sup> Ebd., ab 01:10.

*Encyclopaedia of the Musical Film* von 1981 beschreibt: „The ‚American in Paris‘ ballet was tied rather loosely into the story as the means through which Kelly brooding over his lost love, thinks about Paris and what the city meant to him.“<sup>829</sup>

Einen ähnlichen Effekt wie *An American in Paris* erzielt Lloyd Webbers *Love Never Dies*, die Fortsetzung von *The Phantom of the Opera*, mit einer Premiere am 9.3.2010 im Adelphi Theatre in London.<sup>830</sup> Die Handlung von *Love Never Dies* findet auf der amerikanischen Halbinsel Coney Island circa im Jahr 1907 statt;<sup>831</sup> das Phantom leitet dort die Side-Show „Phantasma“ unter dem Pseudonym „Mr. Y“.<sup>832</sup> Im Hamburger Programm der Inszenierung 2015/2016 heißt es hierzu:

„Wie beim *Phantom der Oper* bietet das Musical das Motiv des Theaters im Theater. Das Phantasma entfaltet sein opulentes, buntes Programm mit Gauklern, Tänzern und Freaks, mit prächtigen Kostümen und Beleuchtungseffekten. Und dann singt Christine, bejubelt vom Publikum und vom Phantom, im Phantasma ihre Arie ‚Liebe stirbt nie‘.“<sup>833</sup>

Drei Nummern dieser Side-Show werden im Musical präsentiert – die folgenden Szenenangaben beziehen sich auf das Libretto der Londoner Original Cast Recording aus dem Jahr 2010: Der erste Akt enthält die Nummer „Only for Him / Only for You“ in der ersten Szene;<sup>834</sup> im zweiten Akt sind „Bathing Beauty“ aus der dritten Szene und Christine Daaés Auftritt mit dem Stück „Love Never Dies“ aus der sechsten Szene zu nennen.<sup>835</sup> Die

---

<sup>829</sup> Green, *Encyclopaedia of the Musical Film*, S. 10.

<sup>830</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Booklet, S. [2] und linke Innenseite der CD-Box. Auf *The Phantom of the Opera* wird an dieser Stelle – trotz der partiell dargebotenen Opern *Hannibal*, *Il Muto*, *Don Juan Triumphant*, dem Maskenball und diversen „Backstage-Szenen“ – nur verwiesen, da das Musical, u. a. durch Sternfelds *Megamusical*, bereits ausführlich analysiert wurde. (Vgl. das große Programm zu *Das Phantom der Oper* (Hamburg, 2013–2015), S. [8–15, 28–31, 34–37 u. 46f.]; Sternfeld, *The Megmusical*, S. 225–272.) Angemerkt sei nur folgender Kommentar des Produzenten Cameron Mackintosh im New Yorker Programm von 2015: „To my surprise, Andrew’s initial idea for the score was to use famous classical works, and write only the incidental music himself.“ (Großes Programm zu *The Phantom of the Opera*, Majestic Theatre [Broadway], Spielzeit ab 1988, hrsg. von The Really Useful Group Ltd., Ausgabe von August 2015, S. [14].)

<sup>831</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Booklet, S. [10]. (In der Ursprungsversion des Musicals nach der Londoner CD-Aufnahme aus dem Jahr 2010 enthielt das Musical einen Prolog, welcher in der Zukunft angesiedelt war. Dementsprechend diente die restliche Handlung als Flashback. Dieser Prolog wurde jedoch in der australischen Version nach der DVD-Aufnahme aus dem Regent Theatre in Melbourne aus dem Jahr 2011 gekürzt. Stattdessen beginnt diese Version des Musicals – wie ebenfalls die Hamburger Version aus dem Operettenhaus aus den Jahren 2015/2016 [Premiere am 15.10.2015, Dernière am 25.9.2016] – mit dem Stück „The Aerie“. Vgl. Lloyd Webber, Blu-ray Disc *Love Never Dies* [Melbourne, 2011], „Scenes“, „Til I Hear You Sing“; Stage Entertainment GmbH [Hrsg.], „Informationen und News zu *Liebe stirbt nie* – Hamburg“ <http://www.musicalfreunde.de/musical/hamburg/liebe-stirbt-nie-hamburg/infos-und-news#details> [20.11.2015]; dieS. [Hrsg.], Programm zu *Liebe stirbt nie* [Hamburg, 2015/2016], S. [25] [„Songliste“]; Zeitungsgruppe Hamburg GmbH [Hrsg.], „Phantom, Promis, Premiere: ‚Liebe stirbt nie‘ in Hamburg“, in: *Hamburger Abendblatt*, 15.10.2015, <http://www.abendblatt.de/hamburg/article206291931/Phantom-Promis-Premiere-Liebe-stirbt-nie-in-Hamburg.html> [29.4.2019].)

<sup>832</sup> Ebd., S. [12 und 15].

<sup>833</sup> Großes Programm zu *Liebe stirbt nie* (Hamburg, 2015–2016), S. [5].

<sup>834</sup> In der australischen sowie Hamburger Produktion wurde diese Nummer in „Only for You“ bzw. „Alles, was euch gefällt“ gekürzt. Siehe Lloyd Webber, Blu-ray Disc *Love Never Dies* (Melbourne, 2011), „Scenes“, „Only for You“; großes Programm zu *Liebe stirbt nie* (Hamburg, 2015–2016), S. [25] („Songliste“).

<sup>835</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Disc 1, Track 5 „Only for Him / Only for You“, Disc 2, Track 6 „Bathing Beauty“ und 10 „Love Never Dies“. (Im Deutschen wurden Megs

Darbietungen von Meg Giry und dem Ensemble, „Only for Him / Only for You“ und „Bathing Beauty“, und Christines „Love Never Dies“ stellen zwei unterschiedliche musikstilistische Ebenen dar, die in Bezug auf das gesamte Musical mit den Charakteren verknüpft sind. So kehrt zum Beispiel „Only for Him / Only for You“ in der Londoner Produktion von 2010 in der zweiten Szene wieder, wenn Meg das Phantom nach seiner Meinung über ihren vergangenen Auftritt fragt.<sup>836</sup> Christines Nummer „Love Never Dies“ tritt im Finale des zweiten Akts erneut auf, als Christine in den Armen des Phantoms stirbt.<sup>837</sup> Zudem kontrastieren die ironischen Auftritte von Meg mit der ernsthaften Nummer von Christine, welche zugleich einen dramaturgischen Höhepunkt des Plots darstellt.<sup>838</sup>

#### 3.4.3.6 Dramaturgische Entwicklungen

Die Verknüpfung mehrerer Shows in Kerns *Show Boat* (Broadway, 1927) ist – vor allem durch den Wechsel des dargestellten Genres (Sprechtheater, Tanzaufführungen und Nachtclubauftritte) – Teil der dramaturgischen Konzeption. Entscheidende Plotelemente sind das umherreisende Schiffstheater *Cotton Blossom* und der Trocadero Nightclub; beinahe alle Protagonisten des Musicals, etwa Magnolia Hawks und Gaylord Ravenal, treten als Darsteller einer internen Show auf. Dadurch ermöglicht dieses zentrale Element im Musical Charakterentwicklungen, beispielsweise durch Magnolias Abschied von der *Cotton Blossom* und ihr Engagement beim Trocadero Nightclub.

Die nachfolgende Analyse bezieht sich auf die Broadway-Produktion von 1927 – es sei jedoch vorweg angemerkt, dass Diskrepanzen zwischen den Hauptquellen bestehen, nämlich der Tonaufnahme von 1988 und Laurence Maslons Libretto-Edition von 2014, die beide den

---

Nummern mit „Alles, was euch gefällt“ und „Badenixe“ übersetzt. Vgl. das kleine Programm zu *Liebe stirbt nie* (OT: *Love Never Dies*; Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Lloyd Webber, Slater, Elton, Forsyth), Stage Operettenhaus (Hamburg), 2015–2016, hrsg. von der Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus mbH (Stage Entertainment), Ausgabe von Oktober 2015, S. 25. Vgl. zum Bühnenbild und den Kostümen zu „Alles, was euch gefällt“ die Fotos im großen Programm zu *Liebe stirbt nie* (Hamburg, 2015–2016), S. [9–11] und [32–35]; zu „Liebe stirbt nie“ siehe S. [42]f.

<sup>836</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Disc 1, Track 8 „Giry Confronts the Phantom / 'Til I Hear You Sing“. Diese Szene wurde in der australischen und Hamburger Produktion entfernt. Stattdessen fragt Meg ihre Mutter Madame Giry anschließend an die Aufführung von „Only for You“ bzw. „Alles, was euch gefällt“ nach ihrer Meinung über den vergangenen Auftritt. Siehe Lloyd Webber, Blu-ray Disc *Love Never Dies* (Melbourne, 2011), ab 00:14:25; großes Programm zu *Liebe stirbt nie* (Hamburg, 2015–2016), S. [25] („Songliste“).

<sup>837</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Disc 2, Track 13 „Please Miss Giry, I Want to Go Back ...“.

<sup>838</sup> Inhaltlich muss sich Christine an dieser Stelle auf romantischer Ebene zwischen ihrem Ehemann Raoul, Vicomte de Chagny, und dem Phantom entscheiden. Durch das Singen von „Love Never Dies“ entscheidet sie sich für das Phantom.

Anspruch erheben, die ursprüngliche Broadway-Produktion zu rekonstruieren;<sup>839</sup> je nach Umfang werden diese Unterschiede in den Fußnoten oder im Fließtext mitgeteilt.

In der ersten Szene des ersten Akts, die um 1890 spielt, bewerben die Darsteller der *Cotton Blossom* ihr Schiffstheater in Natchez im Bundesstaat Mississippi.<sup>840</sup> Dabei führen die Akteure Ellie May Chipley und Frank Schultz eine Kostprobe ihrer Show auf. Nach Maslons Edition kündigt Captain Andy ihren Auftritt als „Soft Shoe Dance“ an.<sup>841</sup> Auf der Grundlage von Miles Kreugers Monographie von 1977 wird jedoch Frank und Ellies Tanz im Booklet der Rekonstruktionsaufnahme als „Buck and Wing Dance“ beschrieben.<sup>842</sup> Die Musik verweist jedoch – insbesondere durch das moderate Tempo im 4/4-Takt, den ternären Rhythmus und die Staccato-Spielart<sup>843</sup> – auf den Soft Shoe Dance (vgl. Notenbeispiel 23). Als Begleitung für Frank und Ellies Choreographie dient eine von Holzbläsern vorgetragene sechzehntaktige Passage, die strukturell durch zwei achttaktige Perioden mit ähnlichen Nachsätzen als zweiteilige Reprisesform beschrieben werden kann. Dadurch wird nicht nur ein Stil imitiert, sondern auch durch Instrumentation und Satzstruktur ein Kontrast zum vorherig Erklungenen erzeugt.

---

<sup>839</sup> Vgl. Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstr. der Broadwayprod. von 1927), Booklet, S. 26; Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 651.

<sup>840</sup> Vgl. Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 5–11.

<sup>841</sup> Ebd., S. 11.

<sup>842</sup> Vgl. Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstr. der Broadwayprod. von 1927), Booklet, S. 44; Pauline Norton, Art. „Buck and Wing“, in: *Grove Music Online. The Grove Dictionary of American Music*, 2. Ausgabe, <http://www.oxfordmusiconline.com> (15.6.2017).

<sup>843</sup> Vgl. Pauline Norton, Art. „Soft Shoe“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 25, hrsg. von Stanley Sadie, London u. a. 2001, S. 89f.

♩ = 82

Queerflöte

Holzbläser

Kontrabass

3

Kb

5

Kb

7

Kb

Klarinette

9

Kb

Queerflöte

13

Kb

15

Kb

T S

D T

T S

D T

D T

T S

D T

Notenbeispiel 23: Aufführung von Frank und Ellies „Soft Show Dance“ im ersten Akt der Broadway-Produktion von Jerome Kerns *Show Boat* (1927)<sup>844</sup>

<sup>844</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Jerome Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstruktion der Broadwayproduktion von 1927), EMI Records Ltd. 1988, Disc 1, Track 4 „Cap’n Andy’s Ballyhoo: ‚Here Comes the Show Boat Parade! ...‘“, 02:54–03:17.

In der vierten Szene folgt im Schiffstheater eine kurze Probe des dritten Akts des fiktiven Sprechtheaterstücks *The Parson's Bride*.<sup>845</sup> In dieser Probenszene – auf dem Klavier begleitet von Magnolia – schlägt Steve Baker vor, Frank solle in der Szene durch ein Fenster des Bühnenbildes schauen; Magnolia erinnert ihn jedoch daran, dass dies nicht möglich sei, da die Szene im zweiten Stockwerk eines Gebäudes spiele. Später in der gleichen Szene spricht Gay für ein Engagement als Schauspieler auf der *Cotton Blossom* vor – er rezitiert zusammen mit Magnolia eine Liebesszene aus *The Parson's Bride* und kann aufgrund seiner wahren romantischen Gefühle für Magnolia – von denen Captain Andy keine Kenntnis hat – die Szene glaubhaft umsetzen. Zu hören ist währenddessen extradiegetisches Underscoring, bestehend aus musikalischem Material der Nummer „Ol' Man River“, das größtenteils Gesang der Figur Joe enthält.<sup>846</sup> Schließlich wird in der sechsten Szene der dritte Akt von *The Parson's Bride* vor Publikum aufgeführt.<sup>847</sup> Laut des Librettos von Maslon spielt Captain Andy begleitend Theodore Moses Tobanis „Hearts and Flowers“ auf der Violine; laut des Booklets der Rekonstruktionsaufnahme sei jedoch Gustav Langes „Blumenlied“ zu hören.<sup>848</sup> Wegen eines betrunkenen Zuschauers, der mit einer Pistole droht, fliehen alle Darsteller von der Bühne und die Darbietung muss unterbrochen werden. Captain Andy versucht daraufhin, alle Rollen des Stückes selbst zu übernehmen. Als „Olio“<sup>849</sup> führt Frank daraufhin den erneut von Captain Andy als „Soft Shoe Dance“ betitelten Tanz vor.<sup>850</sup> Schließlich beginnt der zweite Akt mit der Weltausstellung in Chicago im Jahr 1893, bei welcher die Tänzerin „La Belle Fatima“ vor Publikum auftritt.<sup>851</sup> In Maslons Edition lockt sie die Zuschauer nur in ein Gebäude, in dem sie tanzen wird; laut der Tonaufnahme von 1988 führt La Bella Fatime einen erotischen Bauchtanz, genannt „Hootchy Kootchy“, vor, der in der Realität auf jener Weltausstellung in einer Attraktion namens „A Street in Cairo“ dargeboten wurde.<sup>852</sup>

Die dritte Szene des zweiten Akts enthält eine Probenszene und ein Vorsingen im Trocadero Nightclub. Begleitet wird der Tanz einer Frauengruppe mit John Philip Sousas „The Washington Post“ – die extradiegetische Begleitung des Orchesters geht an dieser Stelle in die diegetische des Pianisten Jake über. Es folgt Julies neue Nummer „Bill“, bei welcher sich

<sup>845</sup> Vgl. Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 31–43.

<sup>846</sup> Vgl. Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstr. der Broadwayprod. von 1927), Disc 1, Track 17 „Looks like a Swell ...“, ab 04:00.

<sup>847</sup> Vgl. Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 49–55.

<sup>848</sup> Ebd., S. 49; Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstr. der Broadwayprod. von 1927), Booklet, S. 48.

<sup>849</sup> John McGlinn definiert „olio“ als „a speciality act in vaudeville to accompany a scene change“. (Ebd., S. 32.)

<sup>850</sup> Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 55.

<sup>851</sup> Vgl. Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstr. der Broadwayprod. von 1927), Booklet, S. 49. Maslons Edition bezeichnet die Tänzerin als „La Bella Fatima“. Siehe Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 62.

<sup>852</sup> Vgl. Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 62; Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstr. der Broadwayprod. von 1927), Booklet, S. 49. Maslons Edition bezeichnet La Bella Fatima als „couchie-couchie dancer“. Bezüglich des Tanzes siehe Claude Conyers, Art. „Hootchy-kootchy“, in: *Grove Music Online. The Grove Dictionary of American Music*, 2. Ausgabe, <http://www.oxfordmusiconline.com> (16.6.2017).

wiederum die diegetische Pianomusik in die extradiegetische Orchesterbegleitung wandelt. Anschließend wird ein Ausschnitt der Nummer „Can’t Help Lovin’ dat Man“ diegetisch durch Magnolia, die zur Begleitung einer Akustikgitarre singt, wiederholt. Diese emotionale Situation wird in eine humoristische umgewandelt, als Jake die Nummer als Ragtime spielt. Magnolia singt zunächst zu langsam und Frank vollführt zur Unterstützung simultan einen Steptanz.<sup>853</sup> In der sechsten Szene des zweiten Akts werden schließlich drei unterschiedliche diegetische Nummern in der Silvesternacht im Trocadero präsentiert: ein Pariser „Apache“-Tanz eines Schwesternpaars im 3/4-Takt, eine Gesangs- und Tanznummer in Form eines „Cakewalks“ von Frank und Ellie und die Nummer „After the Ball“ von Charles K. Harris im 3/4-Takt aus *A Trip to Chinatown* von 1892.<sup>854</sup> In der neunten Szene singt Kim schließlich ihren Broadway-Hit „It’s Getting Hotter in the North“.<sup>855</sup>

Die musicalinterne Show dient in *Show Boat* einerseits als humoristisches Element (Proben und Aufführung von *The Parson’s Bride* auf der *Cotton Blossom*, Probe im Trocadero), zur Einbindung von Tanz, verbunden mit musikstilistischer Abwechslung (Ellie May Chipley und Frank Schultz, La Belle Fatima, Apache) und zur Einbindung intertextueller Bezüge (Zitate von Theodore Moses Tobanis oder Gustav Lange, John Philip Sousa und Charles K. Harris). Es werden jedoch ebenso plotrelevante Situationen dargestellt, wenn beispielsweise eine diegetische Nummer die Gefühlswelt einer Figur widerspiegelt (Julie LaVernes „Bill“, Magnolia „Can’t Help Lovin’ dat Man“ und „After the Ball“, Kims „It’s Getting Hotter in the North“).

*Show Boat* ähnelt demnach Stynes *Gypsy* von 1959, welches den Versuch von der Protagonistin Rose thematisiert, ihre Töchter zu erfolgreichen Vaudeville- und Burlesque-Darstellerinnen zu formen. So beinhaltet es drei Vaudeville- („Let Me Entertain You“, „Baby June and Her Newsboys“ und „Dainty June and Her Farmboys“ [1. Akt]) und eine Burlesque-Nummer („Let Me Entertain You“ [2. Akt]).<sup>856</sup> Die Vaudeville-Auftritte dienen als Persiflage, wohingegen „Let Me Entertain You“ im zweiten Akt einen dramaturgischen Höhepunkt darstellt. So spiegelt sich in den gesamten Shows die Entwicklung der Protagonistin June wider, welche von einer unbeholfenen Vaudeville-Darstellerin zu einer gefeierten Burlesque-Akteurin heranreift. Damit dient der Wechsel des Showgenres (Vaudeville zu Burlesque) ebenso wie in *Show Boat* (Sprechtheater zu Nachtclub) als bedeutendes dramaturgisches Element.

---

<sup>853</sup> Vgl. Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 76–81; Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstr. der Broadwayprod. von 1927), Disc 2, Track 10–14.

<sup>854</sup> Geraths und Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre*, S 88.

<sup>855</sup> Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstr. der Broadwayprod. von 1927), Disc 3, Track 2 „It’s Getting Hotter in the North: Now Up in the Northern Land ...“.

<sup>856</sup> Vgl. Styne, CD *Gypsy* (Broadway, 1959), Track 5 „Baby June and Her Newsboys“, 9 „Dainty June and Her Farmboys“ und 15 „Let Me Entertain You“.

Auch innerhalb eines aufgeführten Genres im Musical kann im Zuge der Dramaturgie ein Wandel stattfinden: In Howlands *Little Women* (Broadway, 2005) dient das Schauspiel mit Musik der Protagonistin Jo March als humoristisches Element, jedoch auch zur Charakterentwicklung. Beide Funktionen spiegeln sich musikalisch wider, jedoch heben sich die Passagen – wie bereits zu Laupers *Kinky Boots* aufgezeigt<sup>857</sup> – musikstilistisch nicht grundlegend vom übrigen Musical ab. Jos Geschichten, deren Veröffentlichung zu Beginn des Musicals bereits mehrmals abgelehnt wurden, werden im ersten Akt in lächerlicher Fassung präsentiert; dies steht im Gegensatz zum zweiten Akt, in dem Jo eine Veröffentlichung ihrer Texte in der Zeitung „The Weekly Vulcano Press“ gelingt.<sup>858</sup>

In der ersten Szene des Musicals, das in New York im Jahr 1866 spielt, verliert Jo im Hause von Mrs. Kirk, die Jo als Gouvernante angestellt hat, ihre selbsternannte „Operatic Tragedy“<sup>859</sup> vor Kirks Untermieter Professor Bhaer.<sup>860</sup> Im Booklet der Original Broadway Cast Recording werden ihre Geschichten als „blood-and-guts thrillers“ bezeichnet.<sup>861</sup> Während sie das Stück vorliest, spielen Ensemblemitglieder die Rollen – zweitweise sprechen Jo und ihre Figuren synchron, zeitweise singen die Figuren solistisch. Inhaltlich wird eine Frau namens Clarissa bei starkem Unwetter von dem Aristokraten Braxton Pendergast bedrängt und schließlich vom „prachtvollen“ Helden Rodrigo gerettet.<sup>862</sup> Die Szene ist humoristisch konzipiert, da Jos kitschiger Thriller dem deutschstämmigen Professor nicht gefällt. So verkündet Pendergast bei seiner Jagd auf Clarissa stumpf: „I’ll have her. And the mother too.“<sup>863</sup> Und Jo, in der Broadway-Fassung gespielt von Sutton Foster, betont in besonderem Maße den Auftritt des Helden: „And at that moment, Rodrigo appears in magnificent splendor!“<sup>864</sup> Die gesamte Nummer beinhaltet Abschnitte mit Underscoring; diese sind ebenso charakteristisch für das gesamte Musical wie die Instrumentation und Satzstruktur.

Die übernächste Nummer „Our Finest Dreams“ ist ein Flashback und spielt drei Jahre zuvor in Concord (Massachusetts). Jo und ihre Schwestern, Meg, Amy und Beth, proben Joes Sprechtheaterstück über Clarissa, Pendergast und Rodrigo. Jos Schwestern sind von der blutigen Handlung jedoch weniger begeistert. So fragt etwa Meg: „Jo, do I die again in this one?“, und Jo antwortet begeistert: „Yes!“<sup>865</sup> In der eigentlichen Probe stehen Jos

---

<sup>857</sup> Vgl. Lauper, CD *Kinky Boots* (Broadway, 2013), Track 3 „Land of Lola“, 6 „Sex is in the Heel“, 10 „What a Woman Wants“ und 15 „Raise You Up / Just Be“.

<sup>858</sup> Vgl. Howland, CD *Little Women* (Broadway, 2005).

<sup>859</sup> Ebd., Booklet, S. [8].

<sup>860</sup> Vgl. ebd., Track 2 „An Operatic Tragedy“.

<sup>861</sup> Ebd., Booklet, S. [3].

<sup>862</sup> Ebd., Booklet, S. [7].

<sup>863</sup> Ebd.

<sup>864</sup> Ebd.

<sup>865</sup> Vgl. ebd., Track 4 „Our Finest Dreams“ und Booklet, S. [8]

leidenschaftliche Regieanweisungen gegenüber den unpathetischen Ausführungen ihrer Schwestern. Musikalisch wird der Tod einer Figur slapstickartig mit einer Kolbenflöte und der Auftritt des Helden Rodrigo – wie in der zuvor besprochenen Szene – mit einem Schellenkranz untermalt.<sup>866</sup>

Tabelle 12: Struktur von Jo Marchs Theaterprobe in der Szene „Our Finest Dreams“ aus der Broadway-Produktion von Jason Howlands *Little Women* (2005)<sup>867</sup>

Takte		Formteil	
1–26		A	
	1–7		a Underscoring
	8–15		b Sologesang (Jo)
	15–18		a Underscoring
	19–26		b Sologesang (Jo)
	26		a
27–39		B	
	27–31		c Sologesang (Jo)
	32–39		d Sologesang (Jo)
40–45		C	Underscoring
46–58		A'	
	46–48		a Underscoring
	49–58		b Sologesang (Jo)
	58		a Underscoring

In der vierteilig angelegten Struktur von „Our Finest Dreams“ ist besonders Teil C hervorzuheben, dessen musikalische Eigenheiten die Ironie der Theaterprobe hervorheben (vgl. Notenbeispiel 24): Der in Moll gehaltene Underscoring-Abschnitt ist ausschließlich mit Streichern, Klavier und Pauken instrumentiert. Größtenteils synchron wiederholen Violine, Viola und Kontrabass ein zweitaktiges rhythmisches Motiv (a), das durch eine betonte Punktierung am Taktanfang einen getragenen Charakter besitzt und dessen Wirkung durch die chromatische Basslinie in den T. 7–10 verstärkt wird.

<sup>866</sup> Howland, CD *Little Women* (Broadway, 2005), Track 4 „Our Finest Dreams“, ab 00:47–00:51.

<sup>867</sup> Ebd., 00:11–01:58.

**MEG:** Ah hah!  
**Beth:** Oh!

**AMY:**  
,Mother!  
Dear Mother,  
do not cry!\*

**JO:**  
No, no!  
Amy, expression!  
From the heart!

**JO:**  
,Mother!  
Oh, no, dear Mother,  
do not cry!\*

5

**AMY:**  
,Mother!  
Oh, no, dear ...<sup>4</sup>  
Jo, I am teased [...].

9

Notenbeispiel 24: Diegetische Theaterprobe innerhalb der Szene „Our Finest Dreams“ aus der Broadway-Produktion von Jason Howlands *Little Women* (2005)<sup>868</sup>

Zu Beginn des zweiten Akts befindet sich Jo in New York, wo die überarbeitete Fassung ihrer Geschichte veröffentlicht wird.<sup>869</sup> Diese verliert sie vor Professor Bhaer und Mrs. Kirk. Wie bereits in der ersten Szene nach der Ouvertüre, spielen Ensemblemitglieder die Rollen, während Jo erzählt. Weiterhin sind humoristische Elemente enthalten, wenn etwa Clarissa deutlich betont „The forest is dangerous!“<sup>870</sup> oder sich der Held Rodrigo am Ende der

<sup>868</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Jason Howland, CD *Little Women. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2005, Track 4 „Our Finest Dreams“, 01:16–01:37.

<sup>869</sup> Vgl. ebd., Track 13 „The Weekly Volcano Press“.

<sup>870</sup> Ebd., Booklet, S. [17].

Geschichte als verkleidete Schwester von Clarissa herausstellt. Inhaltlich wirkt die Geschichte durch Clarissas Aufgaben im Wald und ihre Selbstlosigkeit tiefgründiger – musikalisch widergespiegelt wird dies durch Material der Solonummern „Sometimes When You Dream“ und „Astonishing“.<sup>871</sup>

### 3.4.3.7 Verknüpfungen mit nondiegetischer Musik

Ähnlich zur bereits genannten diegetischen Tanzszene „The Perfect Year“ aus *Sunset Boulevard*,<sup>872</sup> ist auch im Zuge der Charakterisierung ein Wechsel von diegetischer zu nondiegetischer Musik zu beobachten. Ein repräsentatives Beispiel stellt Wildhorns *Bonnie & Clyde* dar: Auf der Broadway Cast Recording von 2012 findet sich die Nummer „Bonnie“, bei der die Hauptfigur Clyde Barrow auf einer Ukulele spielt und seine Zuneigung zu Bonnie Parker zum Ausdruck bringt (vgl. Notenbeispiel 25). Der benannte Übergang erfolgt in diesem Fall in zwei Schritten: Als diegetische Musik erklingen in der ersten Minute der Nummer ausschließlich einzelne, gebrochene Akkorde zu Taktbeginn oder in der Taktmitte.<sup>873</sup> Der Abschnitt endet mit einem Ganzschluss (hier: T. 2) bzw. einem sanften Wechsel zur nondiegetischen Passage durch den Einsatz von nur drei Instrumenten (E-Bass, Piano, Akustik-Gitarre) und die von der Gitarre gespielten Arpeggien in Halben, die die vorherige Begleitung der Ukulele organisch fortführen. Nach einer Fermate auf der Tonika und einem Auftakt in der Gesangsstimme erklingt zusätzlich das Schlagzeug und die rhythmische Begleitung gewinnt an Komplexität, wenn die Bass-Stimme etwa Synkopen (vgl. T. 4–6) und schnelle Übergänge mit Glissando (vgl. T. 4f.) – dieses ist im unteren Beispiel im Rahmen einer praktikablen, deutlichen Notierung mit einem Haltebogen zwischen *f'* und *fis'* dargestellt – vorträgt.

---

<sup>871</sup>Vgl. Howland, CD *Little Women* (Broadway, 2005), Track 13 „The Weekly Volcano Press“, 04:37–05:00 und 06:02–06:15 („Sometimes When You Dream“), 05:17–05:37 („Astonishing“) und 07:05– 07:47 („Our Finest Dreams“ / „Sometimes When You Dream“).

<sup>872</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Sunset Boulevard* (London, 1993), Disc 1, Track 14 „The Perfect Year“.

<sup>873</sup> Vgl. Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012), Track 16 „Bonnie“, 00:00–00:55.

CLYDE: **Bm** **A** **D**

Gesang  
[Now I] don't care if I ever drive a - gain. That girl's got

Gitarren **UKULELE** **AK.-GITARRE**

E-Bass

Tp D T

3 **D** **Cis**

Ges some - thing. noth - ing scares her. *gliss.*

E-B T (D)

5 **F#m** **G** **D** **Bm**

Ges On-ly\_\_ piece of luck that's ever\_\_ come\_\_ my way. Can't wait to ...

E-B Dp S T Tp

Notenbeispiel 25: Wechsel von diegetischer zu nondiegetischer Musik in der Nummer „Bonnie“ aus dem zweiten Akt der Broadway-Produktion von Frank Wildhorns *Bonnie & Clyde* (2012)<sup>874</sup>

Im Gegensatz zu *Bonnie & Clyde* verknüpft die Broadway-Produktion von Yazbeks *The Band's Visit* (Cast Recording von 2018), das die Konzertreise eines ägyptischen Polizeiorchesters thematisiert und entsprechende Auftritte präsentiert,<sup>875</sup> insbesondere diegetische und nondiegetische Musik in Form einer Überlagerung: Colonel Tewfiq Zakaria singt – innerhalb des einaktig aufgeführten Musicals<sup>876</sup> – im Beisein der Cafébesitzerin Dina solistisch einige Zeilen („Itgara'a“), woraufhin Dinas nondiegetische Nummer „Something Different“

<sup>874</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Frank Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde. Original Broadway Cast Recording*, Broadway Records 2012, Track 16 „Bonnie“, 00:52–01:13.

<sup>875</sup> Vgl. Yazbek, CD *The Band's Visit* (Broadway, 2018), Track 6 „Soraya“, 8 „Haj-Butrus“ und 17 „The Concert“.

<sup>876</sup> Vgl. Playbill, Inc. (Hrsg.), „*The Band's Visit*“, <http://www.playbill.com/production/the-bands-visit-ethel-barrymore-theatre-2017-2018> (19.6.2018).

beginnt,<sup>877</sup> in der Tewiqs Gesang eingebunden wird. Dina imitiert seine Gesangsmelodie kanonisch ab T. 6, verlängert das *gis'* (T. 13–16), um daraufhin in Synchronität zu Tewiq überzugehen (ab T. 17).<sup>878</sup>

In Schwartz' Musical *Schikaneder* aus dem Jahr 2016 findet sich insbesondere die Kombination von diegetischer, zitierter Musik (aus Mozarts *Zauberflöte*) und nondiegetischem, hinzukomponierten Gesang; Hauptelemente des Musicals sind die Aufführung bzw. Probe von Oper, Sprechtheater und Ballett. Wie die nachfolgende Analyse zeigt, findet die genannte Überlagerung nur in zwei Passagen statt, wodurch diese dramaturgisch einen besonderen Stellenwert einnehmen.

Als Emanuel erstmalig im Musical auftritt, probt er im Beisein der Schauspieltruppe Franz Mosers – und somit Eleonores, die sich kurz zuvor den Darstellern angeschlossen hat – einen Schwertkampf mit seinem Freund Benedikt Schack für ein nicht näher benanntes Schauspiel.<sup>879</sup>

Durch einen gesprochenen Dialog zwischen Emanuel und Benedikt erfährt der Musicalzuschauer einzig, dass das Duell den „Anfang einer großen Wiedererkennungsszene“ darstelle, in der ein Charakter seinen „lang vermissten Bruder“ wiedertreffe.<sup>880</sup> Dieser energische Auftritt des Musicalprotagonisten unterbricht scheinbar harsch die vorherige Unterhaltung zwischen Moser und Eleonore<sup>881</sup> und fokussiert die Aufmerksamkeit des Theaterpublikums effektiv auf den zentralen Charakter des Stücks.

Nachfolgend möchte Emanuel die Schauspielkünste der neuen Darstellerin Eleonore in Form eines improvisierten Vorsprechens prüfen. Nach seiner Frage „Kennen Sie *Romeo und Julia*?“ fordert er das Nachspiel „des Balkons“ und beginnt mit den Worten „Doch still, was schimmert durch das Fenster dort?“ Im Verlauf dieser Shakespeare-Rezitation wird der Ursprungstext sprachlich und gestisch von Emanuel und Eleonore ironisch kommentiert, wodurch der Musicalzuschauer zum Zeugen einer humoristischen Koketterie wird. So wendet sich Emanuel nach Julias „Weh mir!“ und seinem „Horch! Sie spricht!“ mit einem scherzhaft hinzugefügten „Glaub ich!“ an die Ensemblemitglieder von Mosers Truppe, die daraufhin in zustimmendes Gelächter verfallen. Dies kontert Eleonore sogleich, als sie während der Zeilen „Nicht Arm noch Antlitz, noch ein anderer Teil von einem Mann“ gestisch auf ihren Schoß hindeutet.<sup>882</sup>

---

<sup>877</sup> Vgl. Yazbek, CD *The Band's Visit* (Broadway, 2018), Track 12 „Itgara'a“ und 13 „Something Different“.

<sup>878</sup> Vgl. David Yazbek, *The Band's Visit. A New Musical. Vocal Selection* (Songbook), Milwaukee 2018, S. 54f.

<sup>879</sup> Diese Szene ist nicht auf der Cast Recording enthalten, jedoch zwischen den Nummern „Innsbruck“ und „Träum groß“ anzusiedeln. (Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* [Wien, 2016], Disc 1, Track 3 „Innsbruck“ und 4 „Träum groß“.) Ebenso findet dieser Erstauftritt von Emanuel in der Inhaltsangabe innerhalb des Programms keine Erwähnung. (Vgl. das Programm zu *Schikaneder* [Wien, 2016/2017], S. [4]f.) Auf der theaterinternen DVD-Aufzeichnung vom 15.3.2017 beginnt der Schwertkampf auf Disc 1, ab 00:13:02.

<sup>880</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufzeichnung vom 15.3.2017, Disc 1, ab 00:13:24.

<sup>881</sup> Vgl. ebd., 00:12:27–00:13:02.

<sup>882</sup> Vgl. die gesamte Szene: Ebd., 00:14:37–00:16:12.

Diese im eigentlichen Sprechtheater ernsthafte Liebesszene, die von einem späteren Liebespaar des Musicals im Beisein weiterer Figuren vorgetragen wird, erinnert stark an Magnolias und Gaylords Rezitation von *The Parson's Bride* im Beisein von Captain Andy in *Show Boat*.<sup>883</sup>

Nachdem sich Eleonore und Emanuel näher kennengelernt haben, folgt eine Ballettprobe der Schauspieltruppe Mosers, in welcher das Ensemble gehässig über das Liebespaar Emanuel und Eleonore spricht.<sup>884</sup> Die Übung wird „à la barre“ durchgeführt – bis zur Aufforderung des Ballettmeisters: „Stangen zur Seite!“<sup>885</sup> Das Ensemble tanzt kontinuierlich, auch während des Eintritts von Emanuel und Eleonore bzw. des Underscorings vor der Gesangspartie „Wir erkunden den Text ein andermal ...“.<sup>886</sup> Humoristisch angelegt ist dementsprechend das Fazit des Lehrers zum Ende der Probe: „War gut heute – sehr konzentriert!“ Die zu Beginn einsetzende und als Underscoring dienende Klavierbegleitung wirkt diegetisch – auf der Bühne ist jedoch kein Instrument zu sehen.<sup>887</sup> Ergänzend setzt zunächst der Kontrabass, dann die gesamte Streichergruppe ein. Darauffolgend entfällt das Klavier zeitweise und Holzbläser ergänzen stattdessen temporär den Streichersatz.<sup>888</sup> Diese musikalische Struktur ist etwa mit der dritten Szene des zweiten Akts von *Show Boat* zu vergleichen, wenn sich bei Julies Nummer „Bill“ die diegetische Klavierbegleitung in eine nondiegetische Orchestermusik wandelt.<sup>889</sup>

Als Emanuel im ersten Akt die Schauspieltruppe Mosers übernimmt und Eleonore geheiratet hat, wird im Musical – um den Erfolg der Gruppe zu verdeutlichen – ein Schnelldurchlauf von diversen Sprechtheaterstücken präsentiert.<sup>890</sup> Diese Szene ist erneut humoristisch konzipiert, wenn zusammenhangslose Zitate – gesprochen mit Underscoring – aneinandergereiht werden, wie zum Beispiel „Geh in ein Nonnenkloster!“ aus Shakespeares *Hamlet* oder „Was schwimmt da in der Donau?“ aus Josef August von Toerrings *Agnes Bernauerinn*.<sup>891</sup> Weiterhin spielen Eleonore und Emanuel die Zitate mit übersteigertem Pathos: So hält sich Emanuel nach Eleonores „Welch' edler Geist ist hier zerstört“ (ebenfalls aus *Hamlet*) mitleidend eine Hand ans Herz und klopft Eleonore lobend auf die Schulter, nachdem sie mit erhobener Faust verkündet hat: „Was Gewalt heißt, ist nichts. Verführung ist die wahre Gewalt!“ (aus Lessings

---

<sup>883</sup> Vgl. Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 31–43.

<sup>884</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufzeichnung vom 15.3.2017, Disc 1, 00:22:20–00:25:14.

<sup>885</sup> Vgl. ebd., ab 00:23:10.

<sup>886</sup> Vgl. ebd., 00:23:10–00:23:45; zum Gesangsabschnitt vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 1, Track 5 „Irgendwas Passiert“, ab 00:49.

<sup>887</sup> Ich besuchte *Schikaneder* (Musik/Lyrics: Schwartz; Buch: Struppeck) im Wiener Raimund Theater am u. a. am 5.11.2016 ab 19:30 Uhr; vgl. auch folgendes Szenenfoto: Programm zu *Schikaneder* (Wien, 2016/2017) S. [30]f.

<sup>888</sup> Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 1, Track 5 „Irgendwas Passiert“; theaterinterne DVD-Aufzeichnung vom 15.3.2017, Disc 1, ab 00:22:45.

<sup>889</sup> Vgl. Kern, CD *Show Boat* (Broadway, 1927), Track 14 „Bill“.

<sup>890</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufnahme vom 15.3.2017, Disc 1, 00:38:26–00:40:09; Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 1, Track 8 „Das hellstrahlendste Traumpaar“.

<sup>891</sup> Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 1, Track 8 „Das hellstrahlendste Traumpaar“, 00:30–01:07.

*Emilia Galotti*). Als sie schließlich ein von Emanuel selbstgeschriebenes Stück proben, gestikuliert Eleonore bei den Textzeilen „Wenn der erste Sonnenstrahl von dem Berg herunterlacht ...“ übertrieben mit den Händen über ihrem Kopf, was Emanuel im Hintergrund zum Lachen bringt.<sup>892</sup> Musikalisch besteht der Abschnitt aus einer erweiterten Reprise des Ensembleabschnitts „Innsbruck“<sup>893</sup> – diese Reprise ist etwa mit der Probenszene „The World Is Upside Down“ aus Barlows *Finding Neverland* zu vergleichen.<sup>894</sup> Es folgt eine Szene am Bühneneingang, an dem Emanuel und Eleonore ihren Bewunderern Autogramme geben und Johann Friedl der Schauspieltruppe beitrifft;<sup>895</sup> die korrespondierende musikalische Stelle beginnt ab dem Ensemblesong „Es liebt euch ganz Preßburg ...“.<sup>896</sup> Um die mangelnden Schauspielkünste von Friedl darzustellen, wird dem Musicalzuschauer ein Ausschnitt aus Shakespeares *Antonius und Cleopatra* präsentiert.<sup>897</sup> Diese Szene findet weder im Programmheft Erwähnung, noch ist sie Teil der Cast Recording.<sup>898</sup> Zunächst besingt das Ensemble den Handlungsort Ägypten, woraufhin eine einzelne leise Harfe als diegetische Schauspielmusik den gesprochenen Dialog begleitet.<sup>899</sup> Als Emanuel in der Rolle des Antonius die Bühne betritt, wird dies durch kurze, laute Auftrittsmusik signalisiert, wonach erneut Underscoring – diesmal von Streichern – folgt.<sup>900</sup> Friedl verpasst zunächst seinen Einsatz, als dritter Soldat einer Gruppe nach Antonius’ „Oh Nachtigall, wir schlugen sie zu Bett ...“ sein Schwert zu ziehen. Emanuel befiehlt daraufhin Eleonore (als Cleopatra) mit Verweis auf Friedl „Reich diesen Lippen deine Götterhand“ und wendet sich mit den Worten „Küss sie, mein tapferer Krieger“ direkt an Friedl. Dieser hält jedoch seinen Helm und sein Schwert und findet somit keine freie Hand, um der Aufforderung nachzukommen.<sup>901</sup> Zusätzlich vergisst Friedl seinen Text, woraufhin Emanuel zunächst versucht zu soufflieren, bis er die Partie selbst übernimmt.<sup>902</sup> Zuletzt steht Friedl auf falscher Position und ein Ensemblemitglied bzw. Soldat gibt ihm die Anweisung, sich wieder in die Gruppe einzureihen.<sup>903</sup> Die diegetische Abgangsmusik beendet die Szene und geht in nondiegetischen Gesang des Musicalensembles

---

<sup>892</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufnahme vom 15.3.2017, Disc 1, ab 00:39:51.

<sup>893</sup> Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 1, Track 3 „Innsbruck“, ab 00:48.

<sup>894</sup> Vgl. Barlow, CD *Finding Neverland* (Broadway, 2015), Track 13 „The World Is Upside Down“.

<sup>895</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufnahme vom 15.3.2017, Disc 1, 00:40:09–00:43:39.

<sup>896</sup> Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 1, Track 8 „Das hellstrahlendste Traumpaar“, ab 01:33.

<sup>897</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufnahme vom 15.3.2017, Disc 1, 00:43:40–00:46:23.

<sup>898</sup> Vgl. das Programm zu *Schikaneder* (Wien, 2016/2017); Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016).

<sup>899</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufnahme vom 15.3.2017, Disc 1, 00:44:02–00:44:44.

<sup>900</sup> Vgl. ebd., 00:44:45–00:44:54 [Auftrittsmusik] und 00:44:55–00:46:02 [Underscoring: Streicher].

<sup>901</sup> Vgl. ebd., 00:45:20–00:45:45.

<sup>902</sup> Vgl. ebd., ab 00:45:46.

<sup>903</sup> Vgl. ebd., ab 00:45:50.

über, das sich über den (eingblendeten) Applaus des plotinternen Schauspielpublikums freut.<sup>904</sup>

Zu Beginn des zweiten Akts findet der finanzielle Misserfolg von Schikaneders Operette „Der Luftballon“ Erwähnung; statt eines Ausschnitts im Musical wird der gescheiterte Versuch einer Heißluftballonfahrt von Joseph Maximilian Freiherr von Lütgendorf präsentiert.<sup>905</sup> Ein wenig später, nachdem sich Emanuel und Eleonore „rein geschäftlich“ wieder zusammengeschlossen haben, folgt eine Aufführung.<sup>906</sup> Zunächst sprechen Eleonore und Emanuel hinter der Bühne, während für den Musicalzuschauer im Hintergrund bereits das plotinterne Stück bzw. der Tanz zweier Darstellerinnen zu sehen ist – das Underscoring zum Dialog bildet somit die diegetische Bühnenmusik.<sup>907</sup> Als der Souffleur das Paar Schikaneder mit „Auftritt! Auftritt“ auf die Bühne fordert, beginnt eine Heiratsszene, dessen Underscoring ein einzelnes Cembalo aufführt.<sup>908</sup> Ein nachfolgender Gesangsabschnitt des Ensembles geht in diegetische Tanzmusik mit Material von „Rein Geschäftlich“ über.<sup>909</sup> Als das Publikum der Show im Musical applaudiert, streiten sich Eleonore und Emanuel mit falschem Lächeln während des Verbeugens:

„EMANUEL: Hör auf mich zu tyrannisieren, ich bin nicht Johann!

ELEONORE: Was hast du da gerade gesagt?

EMANUEL: Du hast mich schon richtig verstanden. Mich bringst du nicht vorzeitig ins Grab.“<sup>910</sup>

Eine Reprise der Tanzmusik mit Material von „Rein Geschäftlich“ dient daraufhin als nondiegetische Szenenübergangsmusik.<sup>911</sup> Dieser Kontrast, die Auseinandersetzung der Schauspieler gegenüber den gespielten Liebesszenen, erinnern stark an das Musicalkonzept von Porters *Kiss Me, Kate*.<sup>912</sup>

Im weiteren Verlauf des Musicals findet eine Probe der *Zauberflöte* statt, bei welcher sich das Ensemble über „diesen Blödsinn“ bzw. die „idiotische und kaum erträgliche Handlung“, die „simple Musik“ eines „Notenspiranten zweiter Wahl“, die „abgedroschene und banale“ Textdichtung, die „kläglichen Freimaurersymbole“ sowie die „unmögliche“ Ausstattung (Kulisse und Kostüme) beschwert;<sup>913</sup> beispielsweise wirft Barbara Gerl angesichts des Opernplots die Frage auf: „Wie alt ist das Publikum? Fünf?“<sup>914</sup> Kurz darauf erklingt eine

---

<sup>904</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufnahme vom 15.3.2017, Disc 1, 00:46:02–00:47:19.

<sup>905</sup> Vgl. ebd., 00:00:00–00:02:45; Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 2, Track 1 „Irgendwas Wichtiges fehlt“.

<sup>906</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufnahme vom 15.3.2017, Disc 2, 00:15:20–00:18:36.

<sup>907</sup> Vgl. ebd., 00:15:20–00:16:38.

<sup>908</sup> Vgl. ebd., 00:16:39–00:17:12.

<sup>909</sup> Vgl. ebd., 00:17:13–00:17:37 [Gesang] und 00:17:38–00:18:13 [Tanz].

<sup>910</sup> Ebd., 00:18:28–00:18:36.

<sup>911</sup> Vgl. ebd., 00:18:44–00:19:07.

<sup>912</sup> Vgl. Porter, CD *Kiss Me, Kate* (Broadway, 1949).

<sup>913</sup> Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 2, Track 8 „Das wird ein Misserfolg!“, 00:00–01:24

<sup>914</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufzeichnung vom 15.3.2017, Disc 2, 00:37:37–00:37:41.

Referenz zu Mozarts „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen ...“,<sup>915</sup> gesungen von der Darstellerin Josepha Hofer,<sup>916</sup> die Emanuel ablehnend darauf hinweist: „Ich spiele keine Mütter!“<sup>917</sup> Zusätzlich betont Josepha ihren Widerwillen mit einem dreifachen „Nein!“ in Form einer B-Dur-Umkehrung ( $d'' - f'' - b''$ ),<sup>918</sup> welche auf T. 88–92 der Originalgesangspartie (Königin der Nacht: „Hört, hört, hört ...“, T. 88–92),<sup>919</sup> verweist. Als das musicalimmanente Opernorchester jedoch den Beginn des zweiten Akts der *Zauberflöte* (*Marcia*, T. 1–28)<sup>920</sup> intoniert, stimmt das Ensemble – durch eine von Schwartz hinzukomponierte Gesangsmelodie – plötzlich voller Ehrfurcht einer Aufführung zu („Ja, diese Musik ist absolut genial – Man wird sie mögen! ...“).<sup>921</sup>

Im direkten szenischen Anschluss an dieses Einvernehmen findet die Generalprobe der *Zauberflöte* statt – als Operausschnitt dient die Anfangsszene des ersten Akts (Tamino: „Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren ...“, T. 17–24).<sup>922</sup> Zunächst beobachtet der Musicalzuschauer, wie der Inspizient hinter der Bühne den Darstellern der Schlange das Zeichen zu ihrem Auftritt gibt. Eine komische Situation entsteht, da die Akteure einzeln nacheinander zur Bühne laufen, einerseits mit dem Kopf, andererseits mit dem Körper des Schlangenkostüms.<sup>923</sup> Unterbrochen wird der darauffolgende Hilferuf von Tamino durch Marinelli, der die Absicht hat, den Theaterbetrieb zu boykottieren.<sup>924</sup> Das Musical endet einige Zeit später mit der erfolgreichen Aufführung der *Zauberflöte*, sodass der musicalimmanente Applaus des Opernpublikums und der Beifall der Musicalgäste zu einer Einheit verschmelzen.<sup>925</sup> Die in der finalen Szene enthaltenen Opernzitate sind in der nachfolgenden Tabelle 13 angegeben.

---

<sup>915</sup> Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 2, Track 8 „Das wird ein Misserfolg!“, 02:39–03:04.

<sup>916</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufzeichnung vom 15.3.2017, Disc 2, 00:41:11–00:41:18.

<sup>917</sup> Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 2, Track 8 „Das wird ein Misserfolg!“, 02:35–02:38.

<sup>918</sup> Vgl. ebd., 02:57–03:06.

<sup>919</sup> Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, vorgel. von Gernot Gruber und Alfred Orel (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Bd. 19), Kassel u. a. 1970, S. 231 (T. 88–92).

<sup>920</sup> Vgl. Mozart, *Die Zauberflöte*, S. 191f. (T. 1–28).

<sup>921</sup> Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 2, Track 8 „Das wird ein Misserfolg!“, 03:46–06:23.

<sup>922</sup> Vgl. Mozart, *Die Zauberflöte*, S. 40f. (T. 17–24).

<sup>923</sup> Vgl. die theaterinterne DVD-Aufzeichnung vom 15.3.2017, Disc 2, 00:45:18–00:45:52.

<sup>924</sup> Vgl. ebd., ab 00:46:40.

<sup>925</sup> Vgl. ebd., ab 01:11:14.

Tabelle 13: Zitate aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* im Finale der Wiener Urfassung von Stephen Schwartz' *Schikaneder* (2016)<sup>926</sup>

<b>Zeitabschnitt auf Cast Recording (Disc 2, Track 12 „Finale zweiter Akt“)</b>	<b>Material der <i>Zauberflöte</i>: Funktion; Modifikation (im Musical)</b>
Teil 1	
01:40–02:11	Ouvertüre, T. 16–38 (ab dem 1. <i>Allegro</i> ): Underscoring; ab T. 27: hinzugefügte Gesangslinie
02:12–02:20	Hinzugefügter Schluss zum Ouvertürenabschnitt
<i>Generalpause</i>	
Teil 2	
02:21–02:35	Abwandlung von Ouvertürenmaterial: Underscoring
02:36–03:03	Nr. 21: Finale, T. 839–845 („Dank! Dank! Dank sei dir Osiris! ...“): Underscoring
<i>Generalpause</i>	
Teil 3	
03:03–03:26	Nr. 21: Finale, T. 854–877 („Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn ...“); ab T. 862: hinzugefügte Gesangslinien
03:27–04:02	Musikalisches Material des Musicals
03:39–04:36	Nr. 21: Finale, T. 892–920 („Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn ...“): Schluss der Oper und des Musicals

Exemplarisch für die Verknüpfung eines diegetischen Mozart-Zitats mit einer nondiegetischen Gesangslinie zeigt das nachfolgende Notenbeispiel 26 einen Abschnitt des Finales, in dem Eleonores Stimme eine Partie der Ouvertüre der *Zauberflöte* ergänzt. Dies erinnert an das im Jahr 2018 am Broadway produzierte *Pretty Woman* mit Musik von Bryan Adams und Jim Vallance: Im zweiten Akt besuchen die Protagonisten Edward Lewis und Vivian Ward eine Vorstellung von *La Traviata* in der San Francisco Opera. Ein diegetischer Ausschnitt des Duettings „Ch’ei qui non mi sorprenda ...“ von Violetta und Alfredo aus dem zweiten Akt der Oper wird mit nondiegetischer Instrumentalmusik des Musicals verknüpft.<sup>927</sup>

<sup>926</sup> Die Angaben der Tabelle beziehen sich auf: Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 2, Track 12 „Finale zweiter Akt“ und Mozart, *Die Zauberflöte*, S. 5–37 (Ouvertüre) und 267–368 (Nr. 21: Finale).

<sup>927</sup> Vgl. Adams und Vallance, CD *Pretty Woman* (Broadway, 2018), Track 15 „You and I“, 01:18–02:09. Ähnliches ist im bereits genannten *School of Rock* zu beobachten: Vgl. Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015), Track 17 „Finale“, 02:05–03:26.

ELEONORE:

Gesang

Jetzt kommt's 'drauf an. Wie geht das Spiel jetzt aus? Steigt

Violoncello u. Kontrabass

VC

5

Ges

un - ser Stern heut' Nacht em-por? Ver - glüht er wie ein Me - te-or? Was

Vc / Kb

VC / KB

9

Ges

hat das Schick - sal mit uns vor? Heut' Nacht stellt es sich her -

Vc / Kb

13

Ges

aus.

Vc / Kb (Oper)

Vc / Kb (Musical)

Notenbeispiel 26: Verknüpfung von diegetischem Mozart-Zitat und nondiegetischem „Musicalgesang“ im Finale des zweiten Akts der Wiener Urfassung von Stephen Schwartz' *Schikaneder* (2016)<sup>928</sup>

<sup>928</sup> Systeme „Violoncello / Kontrabass“ und „Vc / Kb (Oper)“ entnommen aus: Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, vorgel. von Gernot Gruber und Alfred Orel (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Bd. 19), Kassel u. a. 1970, S. 7f. (T.27–44); Systeme „Eleonore“ und „Vc / Kb (Musical)“ transkribiert von Sarah Baumhof: Stephen Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder. Das neue Musical. Original Cast Album Wien*, HitSquad Records 2016, Disc 2, Track 12 „Finale zweiter Akt“, 01:54–02:21.

## 4 Formen der Publikumsunterhaltung und -interaktion

### 4.1 Terminologien und Umsetzungen

In der Zeitschrift *Der Spiegel* vom 30.5.1994 ist ein Interview mit Andrew Lloyd Webber enthalten, aus dem folgender Ausschnitt stammt:

„SPIEGEL: Sir Andrew, Ihre Musicals ‚Cats‘ und ‚Aspects of Love‘ werden demnächst verfilmt. Müssen Sie nicht befürchten, daß Sie damit den Bühnensversionen unnötig Konkurrenz machen?

LLOYD WEBBER: Manche warnen mich, meine Pläne seien Selbstmord. [...] Bei einer Verfilmung des ‚Phantoms‘ [...] würde sich das Publikum mit vollem Recht fragen: ‚Warum soll ich denn noch ins Theater gehen?‘ [...].

SPIEGEL: Bei ‚Cats‘ denken Sie offenbar anders.

LLOYD WEBBER: Ja. ‚Cats‘ läuft seit 13 Jahren und ist eigentlich überhaupt kein Musical im klassischen Sinne, sondern eine magisch-szenische Unterhaltung.“<sup>1</sup>

Mit dem Begriff „magisch-szenische Unterhaltung“ bezieht sich Lloyd Webber u. a. auf das grundlegende Element seines Bühnenwerks, dass sich die Katzendarsteller in der Regel wiederholt durch den Zuschauersaal bewegen, das Publikum adressieren und berühren. Seine frühere Aussage zu *The Phantom of the Opera* relativiert Lloyd Webber zudem im Programm zur New Yorker Inszenierung von August 2015:

„I remember one potential director said to Cameron [Mackintosh] and me that opening ‚chandelier moment‘ could never work. I believe that is the most theatrical moment that I have ever conceived, a moment that can only be achieved in live theatre.“<sup>2</sup>

Terminologien, die Ähnliches ausdrücken wie Lloyd Webbers „magisch-szenische Unterhaltung“, finden sich etwa im Programm zur Wiener Inszenierung von *Hair* 2001/2002, in dem das entsprechende Musical als „ein ‚heidnisches Ritual‘, ein ‚theatralisches Gemeinschaftstreffen‘, eine ‚Demo‘, ein orgiastischer Krawall – ein ‚Happening‘“<sup>3</sup> bezeichnet wird. Set Designer Christopher Barreca wiederum beschreibt *Rocky* im Hamburger Operettenhaus im Jahr 2012 als „Event“, da es Besuchern ermöglicht wurde, den finalen Boxkampf von der Bühne aus bzw. in einer plotinternen VIP-Lounge anzuschauen;<sup>4</sup> und im Bochumer *Starlight Express*-Programm des Jahres 2017 ist angegeben: „Wenn das Ensemble auf Rollschuhen [...] direkt am Publikum vorbeisaust, [...] dann ist es *Starlight Express*. Hier lässt sich Musical erleben – nicht einfach als Zuschauer, sondern als Teil des Geschehens.“<sup>5</sup>

Alle genannten Begriffe verweisen auf das Phänomen, dass der Besuch eines Musicals verstärkt seit den 1960er Jahren über den starren Konsum einer Aufführung mit festgelegter Dauer hinausgeht, und für das Publikum zu einem zeitlich erweiterten, physischen und interaktiven Erlebnis wird.<sup>6</sup> Zu unterscheiden ist hierbei zwischen Musicals, die das Publikum als

---

<sup>1</sup> Rudolf Augstein (Hrsg.), Art. „Kunst kommt von Klotzen“, in: *Der Spiegel*, 30.5.1994, S. 183.

<sup>2</sup> Großes Programm zu *The Phantom of the Opera* (Broadway, 2015), S. [5].

<sup>3</sup> Programm zu *Hair* (Wien, 2001/2002), S. [11].

<sup>4</sup> Ernst Hofacker, *Rocky. Vom Mythos zum Musical*, Hamburg 2012, S. 138.

<sup>5</sup> Programm zu *Starlight Express* (Bochum, 2017), Besetzungs-Beiheft, S. 1.

<sup>6</sup> Dass dieser Trend zur Partizipation nicht nur auf das Musical beschränkt ist, zeigt beispielsweise der Bericht von Mark Lawson in *The Guardian* über die Londoner Sprechtheaterstücke im Jahr 2014: Mark Lawson, „Paying to

grundlegendes Element im Libretto miteinschließen, wie Holmes' *The Mystery of Edwin Drood* oder Lukas Nimschecks und Franziska Huropkas *Jana & Janis*,<sup>7</sup> und jenen, die durch eine bestimmte Inszenierung die Zuschauer einbinden, etwa die im Jahr 2018 produzierten Stücke *Jekyll & Hyde* in Schwerin, *Catch Me if You Can* in Hamburg und *Jesus Christ Superstar* in Brooklyn. Bei der Schweriner Aufführung von *Jekyll & Hyde* am 24.2.2018 legte Mr. Hyde (Marc Clear) beispielsweise seine Kleidung auf einen leeren Stuhl im Parkett ab, durchlief den Zuschauersaal und adressierte die Gäste der ersten Reihe; dies steht etwa im Gegensatz zu der Broadway-Produktion ab 1997 und der Greifswalder Fassung von 2016, die ohne jegliche Interaktionen präsentiert wurden.<sup>8</sup> Bei *Catch Me if You Can* im Hamburger Altonaer Theater lief der Hauptdarsteller Philipp Moschitz wiederholt durch den Zuschauerbereich, verteilte zu Beginn des zweiten Akts Süßigkeiten an die Zuschauer – sofern diese auf die Frage „Wie hat es Ihnen bisher gefallen?“ mit „Gut“ antworteten – und berührte vier Personen der ersten Reihe während der Nummer „Good Bye“; ebenso reichte Philip Spreen alias Mitch Miller bei der Nummer „Familienclan“ Zuschauern spaßhaft die Hand.<sup>9</sup> John Legend, Jesus-Darsteller in *Jesus Christ Superstar* im New York State Armory in Brooklyn, lief wiederum durchs Publikum und berührte die Hände der Musicalgäste.<sup>10</sup> Kontrastierend dazu, verließen die Ensemblemitglieder der *Jesus Christ Superstar*- Fassungen in Hamburg der Jahre 2015 (Staatsoper) und 2017 (First Stage Theater) weder die Bühne noch interagierten sie mit dem Publikum.<sup>11</sup>

Demnach kann Siedhoffs Aussage im *Handbuch des Musicals* (2007), „Allein der Zusammenführung aller künstlerischen Potenziale [des Musicals] wohnt ein Kompromiss inne, in dem Improvisation oder Interaktionen mit dem Publikum keinen Platz haben“,<sup>12</sup> relativiert werden.

---

Play: the Rise and Risks of Audience Participation“, in: *The Guardian*, 12.5.2014, <https://www.theguardian.com/stage/2014/may/12/rise-and-risks-of-audience-participation> (29.4.2019).

<sup>7</sup> Vgl. Rupert Holmes, *Das Geheimnis des Edwin Drood*, Strichfassung für das Theater für Niedersachsen 2016/2017 (Inspizientenbuch; bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen); Lukas Nimscheck und Franziska Huropka, *Jana & Janis – Sag einfach Jein!*, Textfassung vom 6.4.2018 (bereitgestellt von der Schmidts Tivoli GmbH).

<sup>8</sup> Vgl. Wildhorn, DVD *Jekyll & Hyde* (Broadway, 2001); ich besuchte *Jekyll & Hyde* (Musik: Wildhorn; Lyrics: Wildhorn, Bricusse, Cuden; Buch: Bricusse) im Museumshafen Greifswald am 18.6.2016 ab 19 Uhr und im Mecklenburgischen Staatstheater (Schwerin) am 24.2.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>9</sup> Ich besuchte *Catch Me if You Can* (Musik: Shaiman; Lyrics: Shaiman, Wittman; Buch: McNally) im Hamburger Altonaer Theater am 27.8.2018 ab 20 Uhr. Vgl. zu den genannten Nummern: Shaiman, Doppel-CD *Catch Me if You Can* (Dresden, 2015), Disc 2, Track 8 „Familienclan“ und 10 „Good Bye“.

<sup>10</sup> Vgl. Lloyd Webber, DVD *Jesus Christ Superstar* (New York, 2018).

<sup>11</sup> Ich besuchte *Jesus Christ Superstar* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Rice) in der Hamburger Staatsoper am 21.8.2015 ab 20 Uhr und im Hamburger First Stage Theater am 19.3.2017 ab 19 Uhr.

<sup>12</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 17.

## 4.2 Physisches Erleben

Zunächst verdeutlichten Aussagen von Produktionsbeteiligten seit den 1980er Jahren, dass eine physische Nähe zum Publikum – trotz verschiedener Grundvoraussetzungen der Theaterhäuser – angestrebt wird.<sup>13</sup> Im Programm zur ersten Wiener *Cats*-Fassung ab 1983 erläutert die Choreographin Gillian Lynne:

„Wirkung und Erfolg des Musicals in den ersten beiden Aufführungen wurden zu einem Großteil durch die Aufführungsorte – das New London Theatre verfügt über eine Arena, das Winter Garden Theatre über eine große Schiebebühne – mitbestimmt. Die durch die Bühne des Theater an der Wien erforderlich gewordene Änderung der dramatischen Ablaufpunkte, der Tanzschritte und der gesamten Dynamik, nun, das war meine Aufgabe und zugleich mein Vergnügen.“<sup>14</sup>

Auch die Regisseurin Anna Vaughan beschreibt die Produktionen der *Rocky Horror Show* in den 1990er Jahren wie folgt: „In Hamburg hatten wir eine winzige Bühne und waren gezwungen, mitten im Publikum zu spielen. Aber auch in Berlin war die Bühne längst nicht so groß wie hier in St. Gallen.“<sup>15</sup> Die darstellerische Herausforderung, resultierend aus der physischen Nähe zum Publikum, beschreiben die Akteure der Broadway-Produktion von *Fun Home* im Circle in the Square Theatre 2015/2016 – Beth Malone, Emily Skeggs und Sydney Lucas – in einem Interview im Rahmen der „BUILD Series NYC“ der AOL Corporation im Jahr 2015:

„EMILY SKEGGS: You know, we, I think, because they’re [das Publikum] so close, everyone’s so close to us, and we can really hear everything and they can really hear us, it really feels very immediate and like more than any show I’ve ever done, we really have to take the time to make sure, like you [Beth Malone] were saying, that it’s happening for the first time, every time it’s happening, because people can see if you’re phonin’ it in, you know, versus like being all the way in the balcony. So it’s, I mean, it, it does become a meditation.

BETH MELONE: It is very, ... and it keeps you honest like people breathing right next to you. It’s like ... and peers, if you’re listening to this and you’re coming, we can hear you. Please, you know, so open your candy wrappers before and turn off your cellphones.

SYDNEY LUCAS: And we can see you. So don’t check your watch. We’ve had people that have done that.

BETH MELONE: Or fall asleep in the front row.“<sup>16</sup>

Neben oben genannten Anpassungen der Inszenierungen an die Theater, werden ebenso bestehende Häuser und Bühnen umgebaut, um die physische Nähe zum Publikum zu garantieren. Für die Broadway-Fassung von *Natasha, Pierre & the Great Comet of 1812* von 2016/2017 renovierte man das Imperial Theatre, sodass der gesamte Innenraum – wie auch bei *Starlight Express* in New York und London<sup>17</sup> – von den Darstellern genutzt werden konnte.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Vgl. Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 382.

<sup>14</sup> Programm zu *Cats* (Wien, 1983–88), S. [6].

<sup>15</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [8].

<sup>16</sup> Oath Inc. (Hrsg.), Video „Beth Malone, Emily Skeggs and Sydney Lucas on ‚Fun Home‘“, auf: *YouTube*, veröffentlicht von BUILD Series am 13.7.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=v-PgmNpuE2A> (29.4.2019), 24:07–25:07.

<sup>17</sup> Vgl. Bering, *Musical*, S. 157.

<sup>18</sup> Vgl. The Broadway League (Hrsg.), „*Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/natasha-pierre--the-great-comet-of-1812-506425> (29.4.2019); Broadway.com & Theatre Direct International (Hrsg.), „*Natasha, Pierre & the Great Comet of 1812*“, <https://www.broadway.com/shows/natasha-pierre-and-the-great-comet-1812/> (23.6.2019), 00:26–00:40.

Oder neue Theater, die speziell für das jeweilige Musical architektonisch konzipiert sind, werden entwickelt: In Deutschland wurde beispielsweise im Jahr 1988 das erste Theater für eine einzige Produktion (*Starlight Express*) errichtet.<sup>19</sup> Mit einer Fläche von 1.100 m<sup>2</sup> verläuft die Bühne auf zwei Ebenen ringförmig durch den Aufführungssaal, wodurch das Zentrum des Musicalgeschehens changiert und wechselnde Zuschauerblocks die Nähe zu den Darstellern erleben.<sup>20</sup>

Damit die Darsteller in geringer räumlicher Distanz zum Publikum agieren, werden in traditionellen Theaterhäusern vor allem der eigentliche Zuschauerbereich und der Orchestergraben als Spielfläche genutzt. Diesbezüglich ist zwischen einer physischen Nähe zu den Musicalzuschauern inklusive und exklusive der Interaktion mit den Akteuren zu unterscheiden. Zum Beispiel zeichnen sich deutsche Produktionen von Steinmans *Tanz der Vampire* spätestens seit dem Jahr 2008 in der Regel dadurch aus, dass die Ensemblemitglieder in einzelnen Szenen durch den Saal laufen, die Musicalzuschauer jedoch größtenteils „ignorieren“ – eine Ausnahme bildet zumeist die Nummer „Ewigkeit“, nach der eine Gruppe von Vampiren das Publikum durch Laute und Berührungen erschreckt. Ohne die Musicalgäste zu adressieren, schreitet Graf von Krolock normalerweise im ersten Akt während des Sextetts „Nie gesch’n“ langsam durch den Saal zur Bühne – für seine darauffolgende Solonummer „Gott ist tot“ – und Alfred flüchtet im zweiten Akt vor Herbert als Teil der Szene „Wenn Liebe in dir ist“ durch die Gänge des Zuschauerraums.<sup>21</sup> Dass dies nicht immer der Fall ist, zeigt die St. Galler Inszenierung des Jahres 2017: So durchliefen die Schauspieler in der Vorstellung am 26.5.2017 zwar den Orchestergraben, aber nicht den Publikumsbereich.<sup>22</sup>

Bei der Schweizer Eigen-Produktion *Matterhorn* im Jahr 2018 konzentrierte man sich vor allem während der Auf- und Abgänge von den Darstellern auf die körperliche Nähe zum Publikum. Über zwei seitliche Treppen konnten die Akteure aus dem Orchestergraben heraus die Bühne

---

<sup>19</sup> Vgl. das Programm zu *Starlight Express* (Bochum, 2017), S. [12].

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. [44]; ich besuchte *Starlight Express* (Musik: Andrew/Alistair Lloyd Webber; Lyrics: Stilgoe, Black, Yazbek, Coler, Aquilina; Buch: Stilgoe) im Starlight Express Theater Bochum am 26.8.2017 ab 15 Uhr. (Beispielweise bewirbt die Produktionsfirma Mehr! Entertainment das Musical wie folgt: „Erleben auch Sie die Show hautnah! Mit einer Geschwindigkeit von bis zu 60 km/h skaten die Darsteller durch das Parkett und Publikumsränge.“ Siehe Mehr! Entertainment GmbH [Hrsg.], „Unser Starlight Express Theater“, <http://www.starlight-express.de/theater.html#go> [29.4.2019]. Zusätzlich zu Publikumsplätzen in den Rängen umfasst der Saal das sogenannte „Panorama-Parkett“ als Einlassung in die untere Ebene des Bühnenbodens. Vermarktungsstrategisch erweiterte Mehr! Entertainment das Buchungsangebot ab 2017 durch um 360 Grad schwenkbare Drehsessel. Vgl. Mehr! Entertainment GmbH [Hrsg.], „Premium-Sessel – Nehmen Sie Platz und erleben Sie Luxus pur!“, <http://www.starlight-express.de/premium-sessel.html#go> [29.4.2019].)

<sup>21</sup> Ich besuchte *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) u. a. im Berliner Stage Theater des Westens am 23.3.2008 ab 14:30 Uhr und 29.3.2012 ab 18:30 Uhr, im Stuttgarter Stage Palladium Theater am 5.6.2011 ab 14 Uhr sowie im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 18.9.2017 ab 18:30 Uhr und 25.1.2018 ab 14:30 Uhr.

<sup>22</sup> Ich besuchte *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) im Theater St. Gallen am 26.5.2017 ab 19:30 Uhr.

erreichen.<sup>23</sup> Beispielsweise verließ die Musicialdarstellerin Sabrina Weckerlin als Orka im ersten Akt nach ihrer Solonummer „Warum sind sie blind?“ die Bühne über den rechten Treppenabgang; ebenso wie Luc Meynet als Luigi Schifano im zweiten Akt nach „Kalt ist die Nacht“.<sup>24</sup> Umgekehrt liefen die italienischen Bergsteiger unter Leitung von Jean-Antoine Carrel (gespielt von Benjamin Oeser) über die linke Treppe zur Bühne und Edward Whimper (Rune Høck Møller) kletterte mit Peter Taugwalder senior und junior (Martin Kiuntke und Claudio Gottschalk-Schmitt) das Matterhorn wieder hinab, nachdem Douglas Robert Hadow (Marco Toth), Michel Croz (Michael Souschek), Father Charles Hudson (Samuel Tobias Klauser) und Lord Francis Douglas (Timo Verse) wegen eines gerissenen Seils abgestürzt waren.<sup>25</sup> Zu Beginn des zweiten Akts fand nicht nur Geschehen auf der Bühne statt, Darsteller betraten auch durch die Seiteneingänge des Parketts und agierten neben den Zuschauern; außerdem bewegte sich Orka mit ihren Anhängerinnen in der linken Loge;<sup>26</sup> ähnlich verhielt es sich bei *Charlie and the Chocolate Factory* in London im Jahr 2016: im Finale des zweiten Akts betrat Protagonist Willy Wonka eine der Logen.<sup>27</sup>

An dieser Stelle sei am Rande auf Musicals verwiesen, die einmalig in der Aufführung einen bestimmten Auf- oder Abgang der Darsteller durch den Saal beinhalten, um eine besondere Szenenatmosphäre zu erzeugen: In der Hamburger *Tina*-Produktion des Jahres 2019 wanderte das Ensemble etwa – in der Szene „We Don’t Need Another Hero“ bzw. inhaltlich nach dem Tod von Tina Turners Mutter – mit kleinen Laternen durch das Parkett auf die Bühne.<sup>28</sup> Dies kann natürlich, wie oben beschrieben, auch mit einer Inszenierung zusammenhängen, wie die Hildesheimer *Into the Woods*-Fassung des Jahres 2018 verdeutlicht, bei dem die Hexe im zweiten Akt während „Last Midnight“ durch das Parkett lief, im Gegensatz etwa zur Linzer Version von 2016.<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> Ich besuchte *Matterhorn* (Musik: Albert Hammond; Lyrics/Buch: Michael Kunze) im Theater St. Gallen am 28.11.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>24</sup> Vgl. Hammond, CD *Matterhorn* (St. Gallen, 2018), Disc 1, Track 12 „Warum sind sie blind?“ und Disc 2, Track 12 „Kalt ist die Nacht“; Cast-List von *Matterhorn* (Musik: Albert Hammond; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Theater St. Gallen, 28.11.2018, 19:30 Uhr.

<sup>25</sup> Vgl. Hammond, CD *Matterhorn* (St. Gallen, 2018), Disc 2, Track 1 „Edward Whimper / Unberührt (Reprise)“, 2 „Reicht die Flasche herum“, 6 „Der Absturz“ und 7 „Das Ganze ist mehr“; Cast-List von *Matterhorn* (Musik: Hammond; Lyrics/Buch: Kunze), Theater St. Gallen, 28.11.2018, 19:30 Uhr.

<sup>26</sup> Vgl. Hammond, CD *Matterhorn* (St. Gallen, 2018), Disc 2, Track 1 „Edward Whimper / Unberührt (Reprise)“.  
<sup>27</sup> Ich besuchte *Charlie and the Chocolate Factory* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman; Buch: David Greig) im Londoner Theatre Royal Drury Lane am 26.11.2016 ab 19:30 Uhr.

<sup>28</sup> Ich besuchte *Tina* (Musik/Lyrics: Turner; Buch: Hall, Ketelaar, Prins) im Hamburger Operettenhaus u. a. am 12.3.2019 ab 18:30 Uhr und 7.6.2019 ab 19:30 Uhr. Vgl. zur genannten Nummer: Turner, CD *Tina* (London, 2019), Track 22 „We Don’t Need Another Hero“.

<sup>29</sup> Ich besuchte *Into the Woods* (Musik/Lyrics: Sondheim; Buch: Lapine) im Landestheater Linz am 22.6.2016 ab 19:30 Uhr und im Stadttheater Hildesheim am 30.5.2018 ab 19:30 Uhr. Vgl. zur genannten Nummer: Sondheim, CD *Into the Woods* (Broadway, 1988), Track 16 „Your Fault / Last Midnight“.

Noch ausgeprägter findet sich die Einbindung körperlicher Nähe in der Hamburger Produktion des amerikanischen *The Lion King*: Im November 2018 verließen Ensemblemitglieder viermal die Bühne, um sich im Parkett zu bewegen, ohne jedoch mit den Zuschauern zu interagieren.<sup>30</sup> Zu Beginn des Musicals bzw. während „Der ewige Kreis“<sup>31</sup> liefen die Darsteller als Tiere der afrikanischen Savanne in zwei Parallelgängen, welche den Zuschauermittelblock von den Seitenblöcken trennen, aus Richtung des Foyers auf die Bühne. Der Effekt der physischen Nähe verstärkte sich durch die lebensecht großen Kostüme: So bildeten etwa zwei Akteure ein Nashorn und vier einen Elefanten. In gleicher Weise fanden bei der späteren Nummer „Seid Bereit“ im ersten Akt mehrere Hyänen ihren Weg durch den Saal, um mit dem Antagonisten Scar (Bernd Lambrecht) den „teuflischsten Pakt“<sup>32</sup> einzugehen. Nachdem Simbas Vater Mufasa (Masixole Jack) in einer Schlucht ums Leben kam und Scar dem jungen Löwen befahl, zu fliehen, lief der Kinderdarsteller (Hope Maine) den rechten Gang des Parketts hinauf.<sup>33</sup> Der zweite Akt begann, ähnlich wie der erste, damit, dass die Akteure bei „One by One“<sup>34</sup> als Vögel kostümiert durch den Zuschauerbereich wanderten. Diese Ausdehnung der Bühne in den Saal bzw. „Füllung“ des gesamten Innenraums des Theaters wurde – im Gegensatz zu *Tanz der Vampire* – bei genannter Nummer musikalisch verstärkt: Die Ensemblemitglieder, die in Gängen zwischen dem Publikum zur Bühne wanderten, wiederholten zweistimmig ein viertaktiges Thema (Thema A; vgl. Notenbeispiel 27). Zwei Darsteller auf der Bühne ergänzten diesen ostinaten Chorgesang mit unterschiedlichen Stimmen. Diese Solopartien beginnen auf der Hamburger Cast Recording von 2002 ihre viertaktigen Phrasen meist mit Abwandlungen zweier Motive des Ensemblethemas (Motive a und b; vgl. T. 1f., 5f. und 9f.), sodass der Zuschauer den jeweiligen Beginn von Thema A deutlich wahrnehmen kann; danach folgen verstärkte gesangliche Verzierungen, etwa Vorschlagsnoten (T. 8 und 11), Vorwegnahmen (T. 3f., 7f. und 11f.), schnelle Durchgangsnoten und Umspielungen (T. 3f., 7f. und 11) sowie komplexere Rhythmen, u. a. durch Synkopen (T. 4, 7 und 11f.). Zusammenfassend hört der Musicalgast also eine eingängige, rhythmisch klare wiederholte Phrase aus nächster Nähe, die von der Bühne aus von weiteren Stimmen ausgeschmückt wird, sodass er nicht nur physisch, sondern auch akustisch „umhüllt“ wird.

---

<sup>30</sup> Ich besuchte *Der König der Löwen* (Musik: John; Lyrics: Rice; Buch: Allers, Mecchi) im Hamburger Stage Theater im Hafen am 13.11.2018 ab 18:30 Uhr.

<sup>31</sup> Vgl. John, CD *Der König der Löwen* (Hamburg, 2002), Track 1 „Der ewige Kreis“.

<sup>32</sup> Ebd., Track 8 „Seid bereit“, 03:57–03:50.

<sup>33</sup> Vgl. die Cast-List von *Der König der Löwen* (Musik: John; Lyrics: Rice; Buch: Allers, Mecchi), Hamburger Stage Theater im Hafen, 13.11.2018, 18:30 Uhr

<sup>34</sup> Vgl. John, CD *Der König der Löwen* (Hamburg, 2002), Track 12 „One by One“.

Solostimme 1

Solostimme 2

Ensemble

Thema A

Motiv a

Motiv b

5

Solo 1

Solo 2

Ensemble

A

9

Solo 1

Solo 2

Ensemble

A

Notenbeispiel 27: Beginn des zweiten Akts („One by One“) auf der Hamburger Cast Recording von Elton Johns *Der König der Löwen* (2002): Wiederholtes viertaktiges Thema des durch den Zuschauerraum wandernden Ensembles, ergänzt durch zwei solistische Stimmen von Darstellern auf der Bühne<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Elton John, CD *Der König der Löwen*. *Das Broadway Musical im Hamburger Hafen*, RCA Records 2002, Track 12 „One by One“, 01:26–01:59.

Als markantes Bühnenwerk, dass die physische Nähe zum Publikum mit durchgehender Interaktion verbindet, ist MacDermots *Hair* zu benennen, zu dem Wollman (2006) im Allgemeinen formuliert:

„One of the most notable aspects of *Hair* [...] was the relationship cultivated between cast and audience from the moment that spectators walked into the theater to encounter members of the cast wandering around the stage, through aisles, and into the rows of seats. Breaks to the fourth wall to the audience before and during the show and, after the final curtain, invited spectators up onto the stage to mingle and dance.“<sup>36</sup>

Spezifischer berichten Everett und Laird im *Historical Dictionary of the Broadway Musical* (2016) über die erstmalige Broadway-Produktion im Biltmore Theatre ab 1968:

„O’Horgan’s [Regisseur Tom O’Horgan] production was innovative and at times chaotic, with cast members moving freely throughout the audience and among the onstage rock band. At one point, cast members disguised as policemen burst into the back of the theater and announced they were raiding the show.“<sup>37</sup>

Eine ähnliche Beschreibung zur Londoner Premiere desselben Jahres findet sich im Programm der Europatournee 1988/89:

„Die Bühne war von Anfang an offen, die in allen Haut- und Haarfarben schillernde Schauspieler-Clique, der ‚tribe‘, auf der Bühne und im Zuschauerraum verstreut. Das Stück begann sozusagen bereits, während das Publikum noch seine Plätze suchte und plauderte. [...] Das war ein heidnisches Ritual und turbulentes Happening, Publikumsbeschimpfung und jauchzendes Gaudium [...]. Als nach dem Finale das junge Ensemble dazu aufforderte, zum Happening mit auf die Bühne zu kommen, da kletterte nicht nur Zsa-Zsa Gabor über die Rampe, sondern auch der Herzog von Bedford, und ihrem Beispiel folgten viele. Der stürmische Beifall wurde also außer mit den Händen auch mit den Tanzbeinen demonstriert.“<sup>38</sup>

Dass die physischen und interaktiven Elemente zum Grundkonzept von *Hair* gehören, zeigt das Textbuch zur ersten deutschsprachigen Version in München mit einer Premiere am 24.10.1968; in diesem lauten die Anweisungen zum Musicalbeginn:

„Zehn Minuten vor Vorstellungsbeginn betritt Claude die Bühne, schaut sich um und setzt sich in der Mitter der Bühne auf den Boden. Zur gleichen Zeit erscheinen die Stammesmitglieder der Horde (Tribe) von allen Seiten, auf dem Turm, auf dem Gerüst und im Zuschauerraum. Sie verteilen Blumen und Räucherstäbchen an die Zuschauer.“<sup>39</sup>

Durch diese Interaktion entsteht für das gesamte Publikum die Illusion, es befände sich Ende der 1960er Jahre in New York und sei Teil des „tribes“ rund um George Berger. Um diese Illusion zu verstärken, bezog man in der Inszenierung der Broadway Musical Company im Jahr 2016 das Programm in Form einer fiktiven New Yorker Zeitung mit ein. In dieser findet sich eine Ankündigung zum „Be-in“, zu welchem die Zuschauer gegen Ende des ersten Akts eingeladen wurden, um Einberufungsbefehle zu verbrennen.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Wollman, *The Theater Will Rock*, S. 70.

<sup>37</sup> Everett und Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, S. 143.

<sup>38</sup> Programm zu *Hair*, Europatournee 1988/89, hrsg. von der Broadway Musical Company New York, S. 3. In einer weiteren Beschreibung des Musicals heißt es: „The entire opening of the show, from the moment the audience enters the theatre, is *the Tribe* preparing for the ceremony; the ritual, the war dance (the peace dance), the play-*Hair*.“ (S. 9.)

<sup>39</sup> Gerome Ragni und James Rado, *Haare. Das vollständige Textbuch mit einer Gebrauchsanleitung für das Musical „Hair“*, München 1969, S. 8.

<sup>40</sup> Ich besuchte *Hair* (Musik: MacDermot; Lyrics/Buch: Ragni, Rado) im Rahmen der Europatournee 2016 im Congress Center Hamburg am 4.4.2016 ab 20 Uhr; Programm zu *Singin’ in the Rain* (Musik: Nacio Herb Brown;

Aufgrund oben ausgeführter Bestandteile von *Hair*, benennt Geraths einen Bruch mit Theaterkonventionen: Der Beginn des Musicals führe durch seine lose Form, die Interaktion mit dem Publikum und die Verschmelzung von Bühne und Zuschauerraum zu „Überraschung und Verwirrung“.<sup>41</sup> Weiterhin erläutert er:

„Durch die Grenzverwischung zwischen Bühne und Zuschauerraum, Vorspiel und Spiel, Chor-Finale und gemeinsamem Tanz von Darstellern und Publikum auf der Bühne vermittelt sich selbst demjenigen ein neuartiges Theatererlebnis, der auch im Fehlen eines festgefügtten Arrangements nach alter Theaterregel wieder Theaterarrangement erkennt. Gleich zu Anfang wird die Einstellung des Zuschauers auf etwas Neues unmißverständlich gelenkt und auf die bereitwillige Suspendierung weiterer Konventionen hingearbeitet. [...]

Es bedarf einer erheblichen intellektuellen Anstrengung, das betont antirationale Geschehen dennoch auf den Begriff zu bringen. Am leichtesten findet die emotional gesteuerte Partizipation statt. Hinter diesem Konzept steht eine unverkennbar romantisierende Hippie-Ideologie.“<sup>42</sup>

Neben *Hair* ist insbesondere Lloyd Webbers *Cats* in Bezug auf die physische Nähe zum Publikum inklusive der Interaktion mit den Darstellern zu benennen: Spätestens seit Produktionen ab dem Jahr 2011 – etwa beim Londoner Revival ab 2014, der Tecklenburger Inszenierung im Jahr 2015 und der internationalen Tournee 2017 – bewegen sich die Katzensänger in der Regel während der Ouvertüre durch den Zuschauerraum auf die Bühne, verlassen diese wiederholt während der Aufführung und interagieren mit dem Publikum, vor allem in den Nummern „The Naming of Cats“, „The Rum Tum Tugger“, „The Jellicle Ball“ und im Finale des zweiten Akts.<sup>43</sup> Beispielsweise umarmte der Rum Tum Tugger im Musical Theater Bremen am 9.9.2017 während seiner Solonummer im ersten Akt einen Zuschauer und Gus reichte im Finale des zweiten Akts einem Besucher die Hand.<sup>44</sup> Beim Broadway-Revival ab 2016 wurde während „The Rum Tum Tugger“ sogar ein Foto mit einem Zuschauer aufgenommen, wie Darsteller Tyler Hanes in einem Interview erklärt.<sup>45</sup>

Die Tendenz zur physischen Nähe und Interaktion im Musical spiegelt sich vermarktungsstrategisch oftmals durch buchbare Sonderbereiche wider. In *Evil Dead* beispielsweise, das erstmals 2003 in Toronto inszeniert wurde und auf den drei Horrorfilmen

---

Lyrics: Arthur Freed; Buch: Betty Comden, Adolph Green), Theater Lüneburg, Spielzeit 2018/2019, hrsg. von der Theater Lüneburg GmbH, Ausgabe von Dezember 2019, S. 16.

<sup>41</sup> Geraths, „*Hair* (1967)“, S. 68.

<sup>42</sup> Ebd., S. 68f.

<sup>43</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) u. a. im London Palladium am 9.1.2015 ab 19:30 Uhr, bei den Freilichtspielen Tecklenburg am 8.8.2015 ab 20 Uhr und im Rahmen der internationalen Tournee 2017 im Berliner Admiralspalast am 12.8.2017 ab 20 Uhr. Vgl. zu den genannten Nummern: Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 1, Track 1 „Overture“, 2 „The Naming of Cats“, 6 „The Rum Tum Tugger“ und 11 „The Jellicle Ball“. Das Finale des zweiten Akts, in dem oftmals Interaktion stattfindet, ist nicht auf den Tonaufnahmen aus London (1981), New York (1983) und Wien (1983) zu finden. Daher ist auf die Hamburger Live-Cast Recording von 1986 zu verweisen: Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (Hamburg, 1986), Disc 2, Track 10 „Finale“.

<sup>44</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee 2017 im Musical Theater Bremen am 9.9.2017 ab 20 Uhr.

<sup>45</sup> Broadway.com & Theatre Direct International (Hrsg.), „Think You Know Cats?“, in: *The Broadway.com Show*, 14.7.2017, <https://www.broadway.com/videos/157915/the-broadwaycom-show-think-you-know-cats/#play> (24.6.2019), 01:27–02:05.

*The Evil Dead* (1981), *Evil Dead 2* (1987) und *Army of Darkness* (1992) basiert, erhält der Zuschauer in der Regel die Möglichkeit, in der sogenannten „Splatter Zone“ Platz zu nehmen. In diesem Bereich – ursprünglich den ersten drei Reihen – ist es garantiert, mit Kunstblut überhäuft zu werden, während zahlreiche Dämonen auf der Bühne mit Kettensäge und Schusswaffe ums Leben gebracht werden.<sup>46</sup> In bestimmten Produktionen erhielt der Zuschauer einen schützenden Regenponcho, wobei Fans der Show, die sogenannten „Dead-ites“, mit einem weißen T-Shirt bekleidet sind.<sup>47</sup> Die größten Blutbäder verursachen dabei jene Szenen, in denen der Protagonist Ash seine eigene Hand amputiert, seiner Freundin Linda den Kopf abschlägt und im zweiten Akt in der Nummer „It’s Time“ den finalen Dämonenkampf ausfechtet.<sup>48</sup> Den technischen Ablauf erklärt der Darsteller Andrew Di Rosa zu den Aufführungen im Ohio Theatre 2014:

„Lasting a gore-ious two minutes, the bloody battle royal between Ash and his possessed attackers showers the first four rows of the audience, thanks to little ‚blood boxes‘ situated along the foot of the stage. Whenever a demon is shot, beheaded or otherwise sliced, diced, chopped or amputated near one of these boxes, that’s the cue for a technician watching on a monitor backstage to trigger the box. Just in case the spray doesn’t reach everyone, actors have personal, portable blood packs [...] that they can use to nail drier members of the crowd.“<sup>49</sup>

Eine andere Art der Spezialzone beschreibt Mordden in seiner Monographie *History of American Musical Theatre* von 2013 in Hinblick auf ein jüngeres Bühnenwerk: Bei der ersten Broadway-Produktion von Sheiks *Spring Awakening* der Jahre 2006 bis 2008 war es für eine Gruppe von Zuschauern möglich, während des gesamten Musicals auf der Bühne Platz zu nehmen: „To depict a world hemmed in by regulations set down by clueless grownups, Mayer

---

<sup>46</sup> Vgl. *Evil Dead The Musical* (Hrsg.), „What the F@#k was that?“, <http://evildeadthemusical.com/history-of-show/>; „History of the *Evil Dead* Franchise“, <http://evildeadthemusical.com/history-of-evil-dead/> (25.6.2019). Zur Splatterzone siehe die Fotos von Ryan Garza zur Produktion in Detroit am 22.10.2015 und von Chris Young zum Toronto-Revival im Jahr 2013: Julie Hinds, „Fans keep ‚Evil Dead‘ Franchise Alive and Bleeding“, in: *Detroit Free Press*, 24.10.2015, <https://www.freep.com/story/entertainment/movies/julie-hinds/2015/10/25/evil-dead-fans-detroit-ash-sam-raimi-bruce-campbell-starz/74458190/>; Chris Young, „In PictureS. Once More, with Bleeding: *Evil Dead* the Musical Returns to Toronto“, in: *The Globe and Mail*, 29.10.2013, <https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/in-pictures-once-more-with-bleeding-evil-dead-the-musical-returns-to-toronto/article15152450/> (25.6.2019). So gab Trent Mills, Hauptdarsteller der Nordamerika-Tour 2017, den kommenden Zuschauern in Schenectady den Rat: „If you’re gonna sit in the splatter zone I highly suggest you bring something you are ready to get bloody.“ Siehe David Howard King, „A conversation with Ash from *Evil Dead* the Musical“, in: *The Alt*, 24.10.2017, <http://thealt.com/2017/10/24/7987/> (29.4.2019).

<sup>47</sup> Vgl. Janet Smith, „*Evil Dead*: The Musical Welcomes You to the Splatter Zone“, in: *The Georgia Straight*, 14.10.2009, <https://www.straight.com/article-262686/welcome-splatter-zone>; Pittsburgh Cultural Trust (Hrsg.), „*Evil Dead* ‚Splatter Zone‘ Experience“, [https://trustarts.org/pct\\_home/ticketpages/evil-dead-splatter-zone](https://trustarts.org/pct_home/ticketpages/evil-dead-splatter-zone) (29.4.2019).

<sup>48</sup> Vgl. Andrew Simakis, „Get Set to Get Wet as ‚Evil Dead The Musical‘ Readies its Famous ‚Splatter Zone‘ for a Short Run in Playhouse Square“, in: *Cleveland.com*, 16.10.2014, [http://www.cleveland.com/onstage/index.ssf/2014/10/get\\_set\\_to\\_get\\_wet\\_as\\_evil\\_dea.html](http://www.cleveland.com/onstage/index.ssf/2014/10/get_set_to_get_wet_as_evil_dea.html) (29.4.2019).

<sup>49</sup> Ebd. Die Menge des verwendeten Kunstblutes hängt dabei von der Größe des Theaters ab: So erklärt der Special Effects-Desinger Leo Weiser: „I’m on a budget. In Calgary [Vertigo Theatre, 2009] we were doing around five to eight gallons a night [~19–30 Liter]; the Vogue [Vancouver, 2009] is bigger, so I’ve upped the pump size here and we’re looking at about 15 gallons a night [~57 Liter].“ (Smith, „*Evil Dead*: The Musical Welcomes You to the Splatter Zone“, in: *The Georgia Straight*, 14.10.2009.)

[Regisseur Michael Mayer] locked the action into a small playing area, with some of the audience (and some of the actors) taking seats on either side.<sup>50</sup> Dieses Buchungsangebot wurde bei der deutschsprachigen Erstproduktionen in Wien 2009 übernommen, wie im entsprechenden Programmheft nachzulesen ist:

„Zuletzt noch eine weitere Besonderheit unserer Inszenierung: Unsere Darsteller bleiben während der gesamten Show präsent und sichtbar. Dies hat das Ein- und Austreten des Chors bei den entsprechenden Songs wesentlich erleichtert. Zuweilen sitzen die Darsteller sogar mitten im Publikum, das auch rechts und links auf der Bühne Platz nehmen kann ...“<sup>51</sup>

Dass in solchen Sonderbereichen auch interaktive Elemente für das Publikum garantiert sein können, verdeutlicht die Stage-Eigenproduktion *Rocky*, uraufgeführt in Hamburg 2012. Diese Musical-Fassung ermöglichte es, Sitzplätze im sogenannten „Golden Circle“ zu erwerben – dieser umfasste im Operettenhaus die ersten sechs Reihen.<sup>52</sup> Die Besucher dieser Zone verließen ihre Sitze im zweiten Akt und nahmen auf der Bühne Platz. Währenddessen wurde ein Boxring von der Decke heruntergelassen und auf Schienen für den Kampf zwischen Rocky und Apollo Creed in den Saal hineingefahren, sodass die Musicalzuschauer zum plotinternen „Golden Circle“-Publikum des Boxkampfes wurden.<sup>53</sup>

Ein weiterer Musicalusus ist das Werfen oder Verteilen von Requisiten im Zuschauerraum. Beispielsweise ist im Programm zur Hamburger *Cats*-Produktion des Jahres 1999 angegeben: „Die weiße Stoffnelke, die Bustopher Mürr allabendlich ins Publikum wirft, wird auch täglich neu hergestellt“;<sup>54</sup> spätestens seit dem Wiener Revival von Levays *Elisabeth* in Wien ab 2012 verschenkt der Charakter Luigi Luccheni zu Beginn des zweiten Akts während der Nummer „Kitsch“ Schokolade an die Musicalgäste;<sup>55</sup> bei Lloyd Webbers *The Woman in White* im Londoner Charing Cross Theatre im Jahr 2017 verteilte Sir Persifal Glyde (Chris Peluso) seine

---

<sup>50</sup> Mordden, *History of American Musical Theatre*, S. 269.

<sup>51</sup> Programm zu *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), S. 6.

<sup>52</sup> Zeitungsgruppe Hamburg GmbH (Hrsg.), „Wladimir Klitschko testet Box-Ring für ‚Rocky‘-Musical“, in: *Hamburger Abendblatt*, 7.3.2012, <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article107753755/Wladimir-Klitschko-testet-Box-Ring-fuer-Rocky-Musical.html> (25.6.2019); Uwe Bogen, „‚Rocky‘ kommt nach Stuttgart. Die Oper zieht wohl nicht ins Musical“, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 17.9.2015, <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.rocky-kommt-nach-stuttgart-die-oper-zieht-wohl-nicht-ins-musical.fcd45738-521f-4702-b5a7-c878b85a0dac.html> (29.4.2019).

<sup>53</sup> Vgl. Sybille Neth, „Bühnentechnik beim Musical *Rocky*. Boxring schwebt in den Saal“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 14.10.2015, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.buehnentechnik-beim-musical-rocky-boxring-schwebt-in-den-saal.ddd6f07e-8def-48f5-a7eb-765b01bc3556.html> (29.4.2019); ich besuchte *Rocky* (Musik: Flaherty; Lyrics: Ahrens; Buch: Meehan, Stallone) im Hamburger Operettenhaus am 5.6.2015 ab 20 Uhr.

<sup>54</sup> Programm zu *Cats* (Hamburg, 1986–2001), S. 38. Gemeint ist folgende Szene: Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 1, Track 8 „Bustopher Jones“ bzw. ders., *Cats* (Hamburg, 1986), Disc 1, Track 7 „Bustopher Mürr“.

<sup>55</sup> Ich besuchte *Elisabeth* (Musik: Levay; Lyrics/Buch: Kunze) u. a. im Wiener Raimund Theater am 13.3.2013 ab 19:30 Uhr, im Colosseum Theater Essen am 7.3.2015 ab 19:30 Uhr und im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt am 18.2.2016 ab 19:30 Uhr. Vgl. zur genannten Nummer: Levay, Doppel-CD *Elisabeth* (Wien, 2012), Disc 2, Track 1 „Kitsch“.

Geldchecks beim Roulettespiel;<sup>56</sup> bei Sheiks *Frühlings Erwachen* in Hildesheim (Spielzeit 2018/2019) warfen die Schüler rund um Melchior Gabor (Tim Müller) in der Szene „Völlig im Arsch“ beschriebene Blätter ins Publikum;<sup>57</sup> im Rahmen der internationalen Tournee von *Evita* warf der Darsteller des Che Guevara sowohl in Hannover 2017 als auch in Berlin 2019 während „And the Money Kept Rolling in (and out)“ eines der Lose ins Publikum, die im Musical von der argentinischen Bevölkerung ausgefüllt werden, um von der Eva Perón Foundation Unterstützung zu erlangen;<sup>58</sup> und bei *Murder Ballad* in Lüneburg 2018 schenkte die Erzählerin (Regina Pätzer) einem Gast ein Getränk und Michael (Kristian Lucas) gab während der Nummer „Sugar Cubes and Rock Salt“, in der er erklärte, wie man Frauen mit Poesie imponieren könne, einen Gedichtband an einen Zuschauer.<sup>59</sup>

In Produktionen spätestens seit 2012 kommen im Zuge der materiellen Komponente des Musicals technische Mittel zum Einsatz, beispielsweise um Luftschlangen auf das Publikum regnen zu lassen, wie beim Auftritt der Akteure im „Coney Island Waltz“ von *Liebe stirbt nie* im Hamburger Operettenhaus (2015/2016),<sup>60</sup> dem Zerplatzen von Violet Beauregarde in der West End-Version von *Charlie and the Chocolate Factory* (2016),<sup>61</sup> dem ersten Auftritt von Mary Poppins innerhalb des gleichnamigen Stücks im Stage Apollo Theater in Stuttgart (2017)<sup>62</sup> oder dem Curtain Call – vor dem „Megamix“ – bei *Joseph and the Amazing*

---

<sup>56</sup> Ich besuchte *The Woman in White* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Zippel; Buch: Jones) im Londoner Charing Cross Theatre am 10.1.2017 ab 14:30. Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Woman in White* (London, 2004), Disc 2, Track 6 „If not for Me for Her“, 02:45–03:42.

<sup>57</sup> Ich besuchte *Frühlings Erwachen* (OT: *Spring Awakening*; Musik: Sheik; Lyrics/Buch: Sater) im Theater Hildesheim am 14.10.2017 ab 19:30 Uhr und 2.4.2018 ab 19 Uhr. Vgl. zur genannten Nummer: Sheik, CD *Spring Awakening* (Broadway, 2006), Track 15 „Totally Fucked“ bzw. ders., CD *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), Track 14 „Völlig im Arsch“.

<sup>58</sup> Ich besuchte *Evita* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Rice) im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tour 2017 bis 2019 im Staatstheater Hannover am 8.7.2017 ab 20 Uhr und im Berliner Admiralspalast am 5.1.2019 ab 15 Uhr. Vgl. zur genannten Nummer: Lloyd Webber, LP *Evita* (Konzeptalbum, 1976), Seite B, Track 6 „And the Money Kept Rolling in (and out)“ oder ders., Doppel-CD *Evita* (Broadway-Revival, 2012), Disc 2, Track 7 „And the Money Kept Rolling in (and out)“.

<sup>59</sup> Ich besuchte *Murder Ballad* (Musik: Nash; Lyrics: Nash, Jordan; Buch: Jordan) im Theater Lüneburg am 16.1.2018 ab 20 Uhr und 4.5.2018 ab 20 Uhr. Vgl. zur genannten Nummer: Juliana Nash, CD *Murder Ballad. A New Musical. World Premiere Cast Recording* (Off-Broadway), Yellow Sound 2013, Track 19 „Sugar Cubes and Rock Salt“.

<sup>60</sup> Ich besuchte *Liebe stirbt nie* (OT: *Love Never Dies*; Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Lloyd Webber, Slater, Elton, Forsyth) im Hamburger Stage Operettenhaus u. a. am 16.10.2015 ab 19:30 Uhr. Vgl. zu genannter Nummer: Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), CD 1, Track 2 „The Coney Island Waltz“.

<sup>61</sup> Ich besuchte *Charlie and the Chocolate Factory* (Musik: Shaiman; Lyrics: Shaiman, Wittman; Buch: Greig) im Londoner Theatre Royal Drury Lane am 26.11.2016 ab 19:30 Uhr. Vgl. zur genannten Szene: Shaiman, CD *Charlie and the Chocolate Factory* (London, 2013), Track 22 „Juicy!“, vor allem 02:12–02:20.

<sup>62</sup> Ich besuchte *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) u. a. im Stuttgarter Stage Apollo Theater Stuttgart am 20.10.2017 ab 19:30 Uhr. Vgl. zur genannten Szene: Sherman und Stiles, Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Disc 1, Track 4 „In Unserem Haus (Teil 2)“: Mary Poppins tritt auf ab 01:04. Als weitere Produktionen, die Konfettiregen miteinschlossen, seien *Bodyguard* in Wien (2018) und *Waitress* in London (2019) genannt: Ich besuchte *Bodyguard* (Musik/Lyrics: Houston; Buch: Dinlaris) im Wiener Ronacher am 23.10.2018 ab 18:30 Uhr und *Waitress* (Musik/Lyrics: Bareilles; Buch: Nelson) im Londoner Adelphi Theatre am 1.5.2019, 14:30 Uhr.

*Technicolor Dreamcoat* in London (2019).<sup>63</sup> Bei *The Band* in Berlin 2019 verwendete man sogar während der diegetischen Prager Konzertszene von Take That im zweiten Akt einen überdimensionalen Ventilator, der Papierschnitzel in Richtung des Publikums blies;<sup>64</sup> und zu Beginn der finalen Reprise von *Together Forever* nach dem Curtain Call von *Pretty Woman* (Hamburg, 2.10.2019) verwendete der Dirigent im Orchestergraben eine Konfettikanone.<sup>65</sup> Außerdem ist auf die Einbindung weiterer Sinne zu verweisen: Bei der Broadway-Produktion ab 2016, der USA-Tour ab 2017 und der Londoner Fassung 2019 von Bareilles' *Waitress*, das sich inhaltlich um die Diner-Bäckerin Jenna Hunterson dreht, wurde der Geruchssinn adressiert.<sup>66</sup> Bei der amerikanischen Tournee war es Aufgabe des Backstage Coordinators Betsy Farrar, den Duft nach frisch gebackenem Kuchen in jedem Theaterfoyer zu erzeugen, wie die Hauptdarstellerin Desi Oakley beschreibt:

„She also is responsible for the smell of pies that the lobby smells like pie, is that there's [sic!] a special concoction that she does that's top-secret where she makes each lobby – theatre magic – [...] that we go to smell like pie. So we're trying to emulate of course the Broadway show does [sic!] that in their lobby [...].“<sup>67</sup>

Für die Broadway- und West End-Produktion verwendete man für den Kuchenduft in der Lobby vier Öfen in den Theatern, wie dem Programm aus dem Adelphi Theatre von 2019 zu entnehmen ist:

„Was your experience entering the Adelphi today a bit different from other trips to the theatre? Did you maybe feel strangely at home, or perhaps have flashbacks to your grandmother's kitchen with that warm, familiar smell of cinnamon, apples and rising pastry? [...] Back in 2014, when producer Barry Weissler and his wife and partner Fran were developing the Broadway run of *Waitress*, he had the extraordinary idea of greeting audiences entering the Brooks Atkinson Theatre lobby with the smell of baking pies. [...] Four small ovens were installed out of sight around the theatre and were set to bake for 90 minutes [...]. [...] the ovens [im Londoner Adelphi Theatre] are set in a fireproof room away from the crowds, connected to fire detection systems and the aroma is fed through a series of ducts and fans. A caterer delivers a week's worth of pies for the delectation of Adelphi audiences [...].“<sup>68</sup>

Die Kuchen aus diesen Öfen, deren Sorten im Musical von Jenna genannt werden, konnten in London an der Theaterbar käuflich erworben werden, wodurch ebenso der Geschmackssinn angesprochen wurde.<sup>69</sup>

<sup>63</sup> Ich besuchte *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Rice) im London Palladium am 28.8.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>64</sup> Ich besuchte *The Band* (Musik/Lyrics: Take That; Buch: Tim Firth) im Berliner Stage Theater des Westens am 5.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>65</sup> Ich besuchte *Pretty Woman* (Musik: Adams, Vallance; Lyrics: Adams, Vallance; Buch: Marshall, Lawton) im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 2.10.2019 ab 19 Uhr.

<sup>66</sup> Ich besuchte *Waitress* (Musik/Lyrics: Bareilles; Buch: Nelson) im Londoner Adelphi Theatre am 1.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>67</sup> Broadway.com & Theatre Direct International (Hrsg.), Video „Backstage at the *Waitress* Tour with Desi Oakley, Episode 1: Welcome to the Pie Shop!“, <https://www.broadway.com/videos/158503/backstage-at-the-waitress-tour-with-desi-oakley-episode-1-welcome-to-the-pie-shop/?page=18&sort=newest#play> (29.4.2019), 10:37–11:00.

<sup>68</sup> Programm zu *Waitress* (London, 2019), S. [9].

<sup>69</sup> Ich besuchte *Waitress* (Musik/Lyrics: Bareilles; Buch: Nelson) im Londoner Adelphi Theatre am 1.5.2019 ab 14:30 Uhr.

Ein weiteres Beispiel für die Einbindung des Geruchssinns während einer Aufführung bilden (meist inszenierungsabhängige) Requisiten wie Theaterzigarren, die etwa bei *Ghost* in Hamburg (2018) – jedoch nicht bei der Erstproduktion am West End im Jahr 2012 – und *West Side Story* in Berlin (2019) zum Einsatz kamen.<sup>70</sup>

### 4.3 Interaktive Elemente

#### 4.3.1 Konzertartige Teilnahme

Das Musical weist deutliche Parallelen zu Pop- bzw. Rockkonzerten auf, die sich seit den 1940er Jahren u. a. in den USA entwickelten.<sup>71</sup> Zunächst sei auf Wollmans *History of the Rock Musical from „Hair“ to „Hedwig“* von 2006 zu verweisen, in der sie den Einfluss des Rockkonzertes auf das Musical untersucht: Im „Rockmusical“ bilde sich die für ein Konzert typische interaktive Gemeinschaft aus Publikum und Performern:

„Rock concerts allow fans to immerse themselves temporarily into a community that has a shared sense of purpose; many musicians play off this sense of community by, for example, engaging in banter with fans; stage-diving into the waiting crowd; leaning down to shake the hands or slap the palms of spectators standing at the edge of the stage; selecting audience members to bring up onto the stage; asking fans to sing, shout, or dance along to songs; or all of the above. It is thus no wonder that the sense of bonding cultivated in rock concerts [...] has been so often attempted in rock musicals.“<sup>72</sup>

Diese Verbindung von Darstellern und Zuschauern zeige sich durch „specific songs or scenes during which performers work to engage with the audience“,<sup>73</sup> insbesondere eine „rousing, anthemic number“ mit wiederholten „strongly upbeat refrains“<sup>74</sup> im Finale des zweiten Akts. Diese „anthems“ seien inhaltlich vor allem durch das Zelebrieren von Toleranz und Authentizität geprägt. Als Beispiele nennt sie „The Flesh Failures (Let the Sunshine In)“ aus *Hair*, „Day by Day“ aus *Godspell*, „No Day but Today“ aus *Rent* und „Midnight Radio“ aus

---

<sup>70</sup> Ich besuchte *Ghost* (Musik: Stewart, Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Rubin; Buch: Rubin) im Londoner Piccadilly Theatre am 15.9.2012 ab 19:30 Uhr und im Hamburger Operettenhaus am 20.11.2018 ab 18:30 Uhr sowie *West Side Story* (Musik: Bernstein; Lyrics: Sondheim; Buch: Laurents) in der Komischen Oper Berlin am 18.5.2019 ab 19:30 Uhr.

<sup>71</sup> Vgl. Hanns-Werner Heister, Art. „Konzertwesen“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 702f. Diese Parallelen von Musical und Pop- bzw. Rockkonzert führen bei starker Ausprägung auch zu terminologischer Ungewissheit in der Pressekritik: So rezensiert der Journalist Stefan Krulle in der Zeitung *Die Welt* eine Hamburger Aufführung von Stephen Trasks *Hedwig and the Angry Inch* aus dem Jahr 2016 und konstatiert: „Hedwig and the Angry Inch‘ ist kein Musical.“ Ohne weitere Erläuterung verwendet er stattdessen den Begriff „Konzertabend“. Jedoch ist anhand seiner Einleitung zu vermuten, welches Bild ihm beim Wort „Musical“ vor Augen schwebt: „War die Musik mal wieder kitschig und pathetisch oder ausnahmsweise irgendetwas zwischen akzeptabel und vielleicht ja sogar gut? Agieren die Protagonisten professionell oder doch eher provinziell? Und war das Bühnenbild ein Hingucker oder schnöde Pappkulissee?“ Krulles zu erahnender Auffassung – ein Bühnenwerk mit großer Nähe zum Konzert sei kein Musical – ist jedoch zu widersprechen. (Vgl. Stefan Krulle, „Hedwig and the Angry Inch‘ ist kein Musical“, in: *Die Welt*, 30.10.2016, <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article159008988/Hedwig-and-the-Angry-Inch-ist-kein-Musical.html> [29.4.2019].)

<sup>72</sup> Wollman, *The Theater Will Rock*, S. 70.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Ebd., S. 72.

*Hedwig and the Angry Inch*.<sup>75</sup> Einerseits ist Wollmans Aussage zweifelsohne zuzustimmen, andererseits können die von ihr beschriebenen Charakteristika ebenso in Bühnenwerken außerhalb des „Rockmusicals“ bzw. generell im Musical gefunden werden: Der Liste hinzuzufügen ist etwa die finale Nummer „Raise You Up / Just Be“ der New Yorker (ab 2013), Londoner (ab 2015) und Hamburger (ab 2017) Inszenierung von Laupers *Kinky Boots*,<sup>76</sup> in der u. a. mit folgenden Textzeilen für einen selbstbestimmten Lebensstil plädiert wird:

„ENSEMBLE:  
Just be who you wanna be.  
Never let 'em tell you who you ought to be.  
Just be with dignity.  
Celebrate yourself triumphantly.“<sup>77</sup>

Inhaltlich vergleichbar ist der Curtain Call „Out of the Darkness (A Place Where We Belong)“ aus der West End-Produktion (ab 2017) von *Everybody's Talking About Jamie*, in dem der als Drag Queen „Mimi Me“ erfolgreich gewordene Jamie New verkündet:

„JAMIE:  
Every day's a chance.  
Every day's a choice.  
Even losers sometimes end up winning.  
So go and find your dance.  
Go and find your voice.  
'Cause the party's only just beginning.“<sup>78</sup>

Als erstes grundlegendes Element von konzertartiger Teilnahme im Musical sind Aufforderungen zu Rufen und Bewegungen zu nennen. Bei der Broadway-Fassung des Musicals *Peter Pan* im Jahr 2000 trieb Hauptdarstellerin Cathy Rigby das Publikum zum Klatschen an, um die Fee Tinkerbell zu retten.<sup>79</sup> In *Rent* (New York, 2008) bat Maureen Johnson die Zuschauer in der Nummer „Over the Moon“ um das stimmliche Nachahmen einer Kuh;<sup>80</sup> Wollman nennt dies „a nod both to 1960s happenings and to audience participation segments at live rock shows“.<sup>81</sup> Wiederum in der Tecklenburger Produktion von *Shrek* (2017) hielten die Darsteller Schilder mit Aufschriften wie „Nach hinten zeigen“ (bezüglich des Esels) oder „Lachen“ (bezüglich Lord Faquaard) in die Höhe<sup>82</sup> und das Bochumer *Starlight Express*

---

<sup>75</sup> Vgl. Wollman, *The Theater Will Rock*, S. 72.

<sup>76</sup> Ich besuchte *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein) im Londoner Adelphi Theatre am 13.8.2016 ab 14:30 Uhr und im Hamburger Stage Operettenhaus u. a. am 20.12.2017 ab 19 Uhr.

<sup>77</sup> Lauper, CD *Kinky Boots* (Broadway, 2013), Track 15 „Raise You Up / Just Be“, 04:16–04:31; dies., CD *Kinky Boots* (London, 2016), Booklet, S. 29.

<sup>78</sup> Sells, CD *Everybody's Talking About Jamie* (London, 2018), Track 18 „Out of the Darkness (A Place Where We Belong)“, 02:08–02:27.

<sup>79</sup> Vgl. Jule Styne, Mark Charlap und Trude Rittmann, DVD *Peter Pan. The Smash Hit Broadway Musical!*, aufgez. im Marquis Theatre, A&E Home Video 2000, 01:19:49–01:20:58.

<sup>80</sup> Vgl. Larson, DVD *Rent* (Broadway, 2008), 01:01:55–01:02:27.

<sup>81</sup> Wollman, *The Theater Will Rock*, S. 71.

<sup>82</sup> Ich besuchte *Shrek* (Musik: Tesori; Lyrics/Buch: Lindsay-Abaire) bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 15.7.2017 ab 20 Uhr.

umfasst spätestens seit 2017 die Konvention, dass das Publikum zur Unterstützung der alten Lock Rusty bei den Wettrennen wiederholt das Wort „Dampf“ ruft.<sup>83</sup>

Weiterhin spielen das Mitklatschen, Mitsingen und generelle Jubeln, etwa durch Auftrittsapplaus und das Aufstampfen mit den Füßen, im Musical eine entscheidende Rolle. So berichtet Georg Mittendrein, ehemaliger Intendant des Landestheaters Altenburg, über die *Buddy*-Produktion in den 1990er Jahren: „Ich musste Hinweistafeln anfertigen lassen, um das Trampeln beim Applaus zu unterbinden, damit das altehrwürdige Gemäuer nicht zu sehr erschüttert würde.“<sup>84</sup> Im Gegensatz dazu werden Musicals gar mit der Möglichkeit zum Mitsingen beworben, etwa das schwedische *Så som i himmelen* im Jahr 2019.<sup>85</sup>

Erstens enthalten Musicals oftmals „klassische Mitsing-Szenen“, bei denen Darsteller zur stimmlichen Beteiligung des Publikums animieren. Beispiele für Nummern inmitten eines Aktes sind „Mr. Mistoffelees“ aus dem ersten Akt von *Cats*, etwa beim Londoner Revival ab 2014 (Animateur: The Rum Tum Tugger) und „Cello“ aus dem zweiten Akt von *Hinterm Horizont*, etwa in Hamburg 2018 (Animateur: Udo Lindenberg). Exemplarisch für Finali des zweiten Aktes seien die Reprise von „Stick it to the Man“ aus *School of Rock*, etwa in London 2016 (Animateur: Dewey Finn) und die Reprise von „Rolling on the River“ aus *Tina*, etwa in Hamburg 2019 (Animateur: Tina Turner), zu nennen.<sup>86</sup> Bei der Amsterdamer Produktion von *Pippin* im Rahmen der internationalen Tour 2014 bis 2016 blendete man sogar während „No Time at all“ die Gesangstexte für das Publikum ein.<sup>87</sup> Dass auf die Einbindung des Publikums bei dieser Nummer bereits früher Wert gelegt wurde, zeigt die Aufnahme der Broadway Revival-Cast Recording von 2013, bei der Musicalsfans im Studio mitsingen konnten.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> Ich besuchte *Starlight Express* (Musik: Andrew/Alistair Lloyd Webber; Lyrics: Stilgoe, Black, Yazbek, Coler, Aquilina; Buch: Stilgoe) im Starlight Express Theater Bochum am 26.8.2017 ab 15 Uhr.

<sup>84</sup> Gauert (Hrsg.), *Perspektiven des Musicals*, S. 59.

<sup>85</sup> Vgl. Moment Group AB (Hrsg.), „Så som i Himmelen – Musikalen“, <https://showtic.se/forestallningar/himmelen/> (24.6.2019).

<sup>86</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) im London Palladium u. a. am 9.1.2015 ab 19:30 Uhr, *Hinterm Horizont* (Musik/Lyrics: Lindenberg; Buch: Lindenberg, Brussig, Waller) im Hamburger Stage Operettenhaus am 22.2.2017 ab 18:30 Uhr, *School of Rock* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Fellowes) im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) am 6.11.2016 ab 14:30 Uhr und *Tina* (Musik/Lyrics: Turner; Buch: Hall, Ketelaar, Prins) im Hamburger Stage Operettenhaus u. a. 12.3.2019 ab 18:30 Uhr. Vgl. zu den genannten Nummern / Szenen: Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 2, Track 6 „Mr. Mistoffelees“; ders., CD *School of Rock* (Broadway, 2015), Track 17 „Finale“, 00:00–02:05; Turner, CD *Tina* (London, 2019), Track 24 „Finale: Nutbush City Limits / Proud Mary“, 01:04–03:27. (Auf der einzigen Cast Recording von *Hinterm Horizont* ist „Cello“ nicht enthalten: Vgl. Lindenberg, CD *Hinterm Horizont* [Berlin, 2011].)

<sup>87</sup> Ich besuchte *Pippin* (Musik/Lyrics: Schwartz; Buch: Hirson, Fosse) im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tour 2014–2016 im Koninklijk Theater Carré (Amsterdam) am 27.3.2016 ab 13 Uhr.

<sup>88</sup> Vgl. Schwartz, CD *Pippin* (Broadway-Revival, 2013), Booklet, S. [10].

Das aufgeförderte oder unaufgeförderte Mitklatschen findet ebenso in spezifischen Nummern statt, zum Beispiel „The Sex is in the Heel“ aus dem Londoner *Kinky Boots* ab 2015, „Supercalifragilisticexpialigetisch“ aus der Stuttgarter *Mary Poppins* ab 2016<sup>89</sup> und „Nur weg von hier“ aus dem Berliner *Ghost* ab 2017<sup>90</sup> – anzumerken ist an dieser Stelle, dass Schornsteinfeger Bert in der Hamburger Version von *Mary Poppins* spätestens ab dem 21.4.2018 zum Mitklatschen animierte, im Gegensatz zu Vorstellungen vor dem 8.4.2018.<sup>91</sup> Bei der deutschen *Pretty Woman*-Produktion im Oktober 2019 klatschten die Zuschauer sogar während des – auf der einzigen Cast Recording vom Broadway (2018) nicht enthaltenen<sup>92</sup> – Entr’actes, der potpourriartig Roy Orbisons „Pretty Woman“ miteinband.<sup>93</sup> Insbesondere in Jukebox-Musicals lässt sich die Animation zum Mitklatschen beobachten: Man denke etwa an „Aber bitte mit Sahne“ aus *Ich war noch niemals in New York* (Hamburg, 2017), „Dancing Queen“ aus dem Finale von *Mamma Mia!* (London, 2017) und „(Simply) The Best“ sowie „Nutbush City Limits“ aus *Tina* (Hamburg, 2019).<sup>94</sup> Auf der deutschen *Dirty Dancing*-Cast Recording (2006) ist sogar das Mitklatschen des Publikums während der letzten Nummer „I’ve Had the Time of My Life“ zu hören, genauso wie bei „Mit ’nem Teelöffel Zucker“ von der Wiener *Mary Poppins*-Cast Recording.<sup>95</sup> An dieser Stelle sei ebenso auf das Jubeln beim Auftritt eines Hauptdarstellers zu verweisen: Zu hören ist dies etwa auf der New Yorker CD (2010) vom schwedischen *Kristina från Duvemåla* mit Musik von Benny Andersson; beispielsweise erhält die Akteurin Helen Sjöholm als Kristina in ihrer ersten Szene „Path of

<sup>89</sup> Vgl. Sherman und Stiles, Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Booklet, S. [12]f.

<sup>90</sup> Ich besuchte *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein) u. a. im Londoner Adelphi Theatre am 13.8.2016 ab 14:30 Uhr, *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) u. a. im Stuttgarter Stage Apollo Theater am 20.10.2017 ab 19:30 Uhr und *Ghost* (Musik: Stewart, Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Rubin; Buch: Rubin) u. a. im Stage Berliner Theater des Westens am 17.2.2018 ab 19:30 Uhr. Vgl. zu den genannten Nummern: Lauper, CD *Kinky Boots* (London, 2016), Track 6 „The Sex is in the Heel“; Sherman und Stiles, Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Disc 1, Track 11 „Supercalifragilisticexpialigetisch“; Stewart und Ballard, CD *Ghost* (Linz, 2017), Track 16 „Nur weg von hier“.

<sup>91</sup> Ich besuchte *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) im Hamburger Stage Theater an der Elbe u. a. am 5.3.2018 ab 18:30 Uhr, 8.4.2018 ab 19 Uhr, 21.4.2018 ab 19:30 Uhr und 17.6.2018 ab 14 Uhr.

<sup>92</sup> Vgl. Adams und Vallance, CD *Pretty Woman* (Broadway, 2018).

<sup>93</sup> Ich besuchte *Pretty Woman* (Musik: Adams, Vallance; Lyrics: Adams, Vallance; Buch: Marshall, Lawton) im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 2.10.2019 ab 19 Uhr; vgl. zusätzlich die Cast-List zur entsprechenden Vorstellung.

<sup>94</sup> Ich besuchte *Ich war noch niemals in New York* (Musik/Lyrics: Udo Jürgens; Buch: Gabriel Barylli, Christian Struppeck) im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 30.1.2017 ab 18:30 Uhr, *Mamma Mia!* (Musik/Lyrics: Andersson, Ulvaeus; Buch: Johnson) im Londoner Novello Theatre am 18.8.2017 ab 19:45 Uhr und *Tina* (Musik/Lyrics: Turner; Buch: Hall, Ketelaar, Prins) im Hamburger Operettenhaus am 12.3.2019 ab 18:30 Uhr, 7.6.2019 ab 19:30 Uhr und 4.8.2019 ab 14:30 Uhr. Vgl. zu den genannten Nummern / Szenen: Jürgens, CD *Ich war noch niemals in New York* (Hamburg, 2007), Track 21 „Aber bitte mit Sahne“; Benny Andersson und Björn Ulvaeus, CD *Mamma Mia! 5th Anniversary Year. Special Edition. 3 Bonustracks* (London, 2000), Decca 2006, Track 26 „Dancing Queen“; Turner, CD *Tina* (London, 2019), Track 23 „(Simply) The Best“ und 24 „Finale: Nutbush City Limits / Proud Mary“, 00:00–01:03.

<sup>95</sup> Morris und Bulling, CD *Dirty Dancing* (Hamburg, 2006), Track 15 „I’ve Had the Time of My Life“, 00:36–01:29; Sherman und Stiles, Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Disc 1, Track 8 „Mit ’nem Teelöffel Zucker“, 03:08–03:27.

Leaves and Needles“ Applaus.<sup>96</sup> Diese Art der Wertschätzung seitens des Publikums war auch Teil der konzertanten Aufführung von *Les Misérables* im Londoner Gielgud Theatre am 28.8.2019; sie betraf vornehmlich Alfie Boe (als Jean Valjean) und Michael Ball (als Javert).<sup>97</sup> Musicaltypisch ist insbesondere das Mitklatschen während des Curtain Calls, etwa bei *Elisabeth* (Wien, 2013), *Les Bal des Vampires* (Paris, 2014) und *The Rocky Horror Show* (Hamburg, 2015)<sup>98</sup> – auf der Wiener Revival-Cast Recording von *Elisabeth* ist dieses Mitklatschen nach „Der Schleier fällt“ sogar zu hören, ebenso wie bei der Hamburger *Cats*-Aufnahme (1986) sowie den österreichischen Doppel-CDs zu *Mary Poppins* und *I Am from Austria*.<sup>99</sup>

Diese Beteiligung des Publikums wird oftmals durch entsprechende musikalische Arrangements begünstigt. Als Beispiel kann Martins und Brickells *Bright Star* mit einer Broadway-Produktion im Jahr 2016 angeführt werden: Die Musik des Curtain Calls besteht aus einer – vom Ensemble dargebotenen – modifizierten Reprise der Nummer „Bright Star“ des ersten Aktes, die ursprünglich vom dem Charakter Billy Cane gesungen wird (vgl. Notenbeispiel 28).<sup>100</sup> Die Beteiligung der Zuschauer wird insbesondere durch eine konzertartige Atmosphäre und klare rhythmisch-harmonische Strukturen hervorgerufen: Zunächst ist eine Steigerung des Tempos im Gegensatz zur ursprünglichen Nummer im ersten Akt zu beobachten, von circa 124 bpm zu 130 bpm, die den Musicalgast zur Bewegung bzw. zum Aufstehen animiert. Das Banjo, welches bereits in der Nummer „Bright Star“ als Melodieinstrument zum Einsatz kommt, wird beim Curtain Call verstärkt als solistische Stimme hervorgehoben, etwa durch das zu Beginn gespielte Arpeggio des Dominantakkords (vgl. T. 1f.). Dieses virtuose Spiel eines Instruments, das eine konzertartige Atmosphäre verstärkt, erinnert an die bereits ausgeführten Beispiele zu *Hinterm Horizont* oder *School of Rock* – vor allem, da die Band in der Broadway-Fassung in *Bright Star* mindestens beim Curtain Call auf der Bühne spielte, wie die *Dernière* vom 26.6.2016 zeigt.<sup>101</sup> Die Möglichkeit zum

---

<sup>96</sup> Andersson, Doppel-CD *Kristina* (New York, 2010), Disc 1, Track 2 „Path of Leaves and Needles“, 00:04–0:22.

<sup>97</sup> Ich besuchte *Les Misérables* (Musik: Schönberg; Lyrics: Boubil, Natel; Buch: Schönberg, Boubil) im Londoner Gielgud Theatre am 28.8.2019 ab 19:30 Uhr.

<sup>98</sup> Ich besuchte *Elisabeth* (Musik: Levay; Lyrics/Buch: Kunze) im Wiener Raimund Theater u. a. am 13.3.2013 ab 19:30 Uhr, *Les Bal des Vampires* (OT: *Tanz der Vampire*; Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) im Pariser Théâtre Mogador am 15.11.2014 ab 20 Uhr und *The Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: O'Brien) im Congress Center Hamburg am 23.1.2015 ab 20 Uhr.

<sup>99</sup> Vgl. Levay, Doppel-CD *Elisabeth* (Wien, 2012), Disc 2, Track 26 „Der Schleier fällt“, 04:19–04:47; Lloyd Webber, Doppel-CD *Cats* (Hamburg, 1986), Disc 2, Track 10 „Finale“, 00:03–00:34, 01:16–01:39 und 02:00–02:12; Sherman und Stiles, Doppel-CD *Mary Poppins* (Wien, 2014), Disc 2, Track 11 „Applausmusik / Supercalifragilisticexpialidetic“, 00:04–00:47, 01:22–01:30 und 02:17–03:09; Fendrich, Doppel-CD *I Am from Austria* (Wien, 2017), Disc 2, Track 15 „Bows“, 00:02–01:08.

<sup>100</sup> Vgl. Martin und Brickell, CD *Bright Star* (Broadway, 2016), Track 3 „Bright Star“.

<sup>101</sup> Vgl. Wisdom Digital Media (Hrsg.), „BWW TV: It's Banjo Time – Watch Steve Martin & Edie Brickell Perform at the *Bright Star* Curtain Call!“, auf: *Broadwayworld*,

Mitklatschen wird für das Publikum vor allem durch den (ab T. 3) alle Zählzeiten betonenden Kontrabass erleichtert, der – mit Ausnahme eines Taktes in diesem Beispiel – zu Taktbeginn stets den Tonikagrundton spielt (vgl. T. 3–5 und 7–10). Zusätzlich sind die Gesangsphrasen mit zwei bis vier Takten kurz und rhythmisch bzw. harmonisch weniger komplex, da sie stets auf der ersten Zählzeit eines Taktes bzw. auf dem Grundton der jeweiligen Harmonie enden (vgl. T. 4, 6 und 10). So bieten mindestens zwei Stimmen in diesem Curtain Call für den Zuhörer eine klar erkennbare Rhythmik bzw. Harmonik, die durch eine virtuose, konzertartig technische Können zur Schau stellende Stimme ergänzt werden.

**Hb7 11**

Gesang

Banjo

Kontrabass

D

You

**E9 13**

Ges

Bj

Kb

T S D T

nev-er know what life will bring,

**H9 13**

Ges

Bj

Kb

T S D

on - ly what you bring to life.

**E9 13**

Ges

Bj

Kb

T Tp T Tp T S D T

Hopes and dreams and fine im-ag-in-ings, they hap-pen in their own good time.

Notenbeispiel 28: Zum Mitklatschen animierendes Arrangement der Reprise von „Bright Star“ während des Curtain Calls der Broadway-Produktion von Steve Martins und Edie Brickells *Bright Star* (2016)<sup>102</sup>

<sup>102</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Steve Martin und Edie Brickell, CD *Bright Star. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Sun Is Gonna Shine LLC und Ghostlight Records 2016, Track 22 „Bright Star (Reprise)“, 00:00–00:18.

Nach der eigentlichen Performance findet im Musical oftmals eine musikalische Zugabe mit oder nach dem Curtain Call statt, zum Beispiel „I Wanna Dance With Somebody“ in *Bodyguard* (Wien, 2018), oder „Dancing Queen“ in *Mamma Mia* (London, 2017).<sup>103</sup> Zu letzterem Musical berichtet Hurwitz über die Broadway-Produktion ab 2001:

„It [*Mamma Mia!*] gave people a chance to sing along with their favorite ABBA songs from the 1970s; singing along was encouraged during the show’s ‚mega-mix‘ finale. The show’s television commercial advertised that people couldn’t stay in their seats and got up to dance in the aisles.“<sup>104</sup>

Wie im obigen Zitat bereits ausgeführt, stellt die Zugabe im Musical oftmals einen sogenannten „Megamix“ dar, also ein Medley aus verschiedenen Nummern. Beispielsweise enthält die Wiener Aufnahme von *I Am from Austria* (2017) einen Megamix aus „Helikopterflug“, „Macho Macho“ und „Es lebe der Sport“.<sup>105</sup> Eine längere Zusammenstellung ist bei Lloyd Webbers *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* bereits auf der Londoner Cast Recording von 1991 zu hören, die in dieser Form beim West End-Revival 2019 vorgetragen wurde; die Nummern lauten „Jacob & Sons / Joseph’s Coat“, „One More Angel in Heaven“, „Go, Go, Go, Joseph“, „Pharao Story“, „Song of the King“ und „Benjamin Calypso“.<sup>106</sup> Dass die Beteiligung des Publikums ebenfalls bei diesen Zugaben von zentraler Bedeutung ist, zeigt beispielhaft die Hamburger Produktion von *Pretty Woman* im Stage Theater an der Elbe ab September 2019: Am 2.10.2019 animierte die Darstellerin Maricel Wölk (als Kit De Luca) während Roy Orbisons „Pretty Woman“ – mit einem im restlichen Musical nicht verwendeten Handmikrofon – zum Mitklatschen und Mitsingen des Refrains.<sup>107</sup>

Dabei wird das Publikum in Produktionen der letzten Jahre zum Ende des zweiten Akts oftmals auch dazu animiert, Fotos und Videoaufnahmen mit seinen Mobiltelefonen zu machen. So wurden bei der Londoner Fassung von *Waitress* 2019 von Mitarbeitern des Adelphi Theatre entsprechende Schilder hochgehalten.<sup>108</sup> Auch Darsteller fordern explizit zu Handyaufnahmen auf, etwa Benjamin Eberlin (als Don) in *Kinky Boots* in Hamburg am 11.9.2018, Kristina Love (als Tina) in *Tina* am 12.3.2019 in Hamburg, Craig Gallivan (als Dewey Finn) in *School of Rock* am 2.5.2019 in London und Daniel Rossmeisl (als Dave) in *The Band* am 5.5.2019 in Berlin.<sup>109</sup>

---

<sup>103</sup> Ich besuchte *Bodyguard* (Musik/Lyrics: Houston; Buch: Dinelaris) im Wiener Ronacher am 23.10.2018 ab 18:30 Uhr und *Mamma Mia!* (Musik/Lyrics: Andersson, Ulvaeus; Buch: Johnson) im Londoner Novello Theatre am 18.8.2017 ab 19:45 Uhr.

<sup>104</sup> Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre*, S. 237.

<sup>105</sup> Vgl. Fendrich, Doppel-CD *I Am from Austria* (Wien, 2017), Disc 2, Track 16 „Megamix“.

<sup>106</sup> Ich besuchte *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Rice) im London Palladium am 28.8.2019 ab 14:30 Uhr; vgl. Lloyd Webber, CD *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (London, 1991), Track 22 „Joseph Megamix“.

<sup>107</sup> Ich besuchte *Pretty Woman* (Musik: Adams, Vallance; Lyrics: Adams, Vallance; Buch: Marshall, Lawton) im Hamburger Stage Theater an der Elbe am 2.10.2019 ab 19 Uhr; vgl. zusätzlich die Cast-List zur entsprechenden Vorstellung.

<sup>108</sup> Ich besuchte *Waitress* (Musik/Lyrics: Bareilles; Buch: Nelson) im Londoner Adelphi Theatre am 1.5.2019 ab 14:30 Uhr

<sup>109</sup> Ich besuchte *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein) am Hamburger Stage Operettenhaus u. a. am 11.9.2018 ab 19 Uhr, *School of Rock* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Fellowes) im Gillian Lynne

Im Programm der Bochumer Version von *Starlight Express* von 2017 wird sogar explizit für das Fotografieren während der Zugabe nach dem zweiten Akt geworben.<sup>110</sup>

Die konzertartige Atmosphäre im Musical wird darüber hinaus oftmals durch bestimmte visuelle Mittel der Inszenierung verstärkt. *Hair* aus den 1960er Jahren gilt als „first rock musical seen on Broadway“,<sup>111</sup> da die Inszenierung u. a. erstmals eine Verstärkung der Band und die Ausstattung von Darstellern mit Mikrofonen umfasste.<sup>112</sup> Everett und Laird ergänzen: „Solo singers used handheld microphones, giving the show an atypical visual look and linking it to the realm of the rock concert.“<sup>113</sup> Diese Effekte finden sich selbstverständlich oftmals in Jukebox-Musicals, wenn Konzerte der Hauptfiguren dargestellt werden, etwa in *Tina* (Hamburg 2019) mit einem Finale aus den Nummern „Rolling“, „Nutmash City Limits“ und „(Simply) The Best“ und einem Bühnenbild u. a. mit einer zentralen, beleuchteten Showtreppe.<sup>114</sup>

Ein Jukebox-Musical, das eine derartige Konzertatmosphäre beinahe durchgängig durch visuelle Mittel und die musikalischen Veränderungen des Ursprungsmaterials aufrecht erhält, ist *Hinterm Horizont* (Berlin, 2011; Hamburg, 2017), welches das Leben des Musikers Udo Lindenberg, seine Liebesbeziehung zu Jessy Schmidt, einem Mitglied der „Freien Deutschen Jugend“, und die deutsche Wiedervereinigung thematisiert. Da Lindenberg als Protagonist fungiert, werden Konzertauftritte innerhalb des Musicals szenisch dargestellt. Somit kann *Hinterm Horizont* mit den Musicals *Buddy Holly* (1989), *Jersey Boys* (2004), *Beautiful, Motown* (2013) und *Tina* (2018) verglichen werden und steht im Gegensatz zu nicht-biographischen Jukebox-Musicals wie *Saturday Night Fever* (1998), *Mamma Mia!* (1999), *We Will Rock You* (2002) und *Ich war noch niemals in New York* (2007).<sup>115</sup> So ist Lindenberg

---

Theatre (vormals New London Theatre) im Londoner Gillian Lynne Theatre am 2.5.2019 ab 14:30 Uhr, *The Band* (Musik/Lyrics: Take That; Buch: Firth) im Berliner Stage Theater des Westens am 6.5.2019 ab 14:30 Uhr und *Tina* (Musik/Lyrics: Turner; Buch: Hall, Ketelaar, Prins) im Hamburger Operettenhaus u. a. am 12.3.2019 ab 18:30 Uhr.

<sup>110</sup> Programm zu *Starlight Express* (Bochum, 2017), S. 39.

<sup>111</sup> Hischak, *The Oxford Companion to the American Musical*, S. 314. Thomas Hischak betont, dass *Hair* „rock music and a counterculture sensibility“ am Broadway etablierte und durch „anti-patriotic stance, advocacy of drugs, and brief nudity“ Kontroversen hervorrief. (Everett und Laird beurteilen die Bezeichnung „rock musical“ als ungenau und beschreiben den Musikstil als „pop-rock“. Siehe Everett und Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, S. 143.)

<sup>112</sup> Hischak, *The Oxford Companion to the American Musical*, S. 314.

<sup>113</sup> Everett und Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, S. 143.

<sup>114</sup> Ich besuchte *Tina* (Musik/Lyrics: Turner; Buch: Hall, Ketelaar, Prins) im Hamburger Stage Operettenhaus u. a. am 12.3.2019 ab 18:30 Uhr u. 7.6.2019 ab 19:30 Uhr.

<sup>115</sup> Vgl. etwa Holly, CD *Buddy* (London, 1990); Bob Gaudio, CD *Jersey Boys*. *Original Broadway Cast Recording*, Rhino Records 2005; King, CD *Beautiful* (Broadway, 2014); Gordy Jr., CD *Motown* (Broadway, 2013); vgl. folgende Szenenfotos: Programm zu *Tina* (Musik/Lyrics: Tina Turner; Buch: Katori Hall, Frank Ketelaar, Kees Prins), Stage Operettenhaus Hamburg, Produktion ab März 2019, hrsg. von der Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus GmbH (Stage Entertainment), Ausgabe von Juni 2019, S. [3–6, 9, 12f., 15, 17, 20f., 26f., 30f., 36]; Bee Gees, CD *Saturday Night Fever* (London, 1999); Benny Andersson und Björn Ulvaeus,

persönlicher Aussage im Hamburger Programm (2016/2017), die „Fusion aus Musical, Theater und Rock-Show“ sei ein „Novum in der Musical-Geschichte“, zu widersprechen.<sup>116</sup>

Gleich zu Beginn des Musicals tritt der Charakter Udo Lindenberg auf – ohne Band wie in späteren Szenen, jedoch mit Kabelmikrofon – und singt auf einem überdimensionalen Hut mit neun Metern Durchmesser stehend „Mädchen aus Ostberlin“<sup>117</sup> – dieser Song stammt ursprünglich von dem Studioalbum *Alles Klar auf der Andrea Doria* von 1973.<sup>118</sup> Während dieses Auftrittes wurden in der Hamburger Fassung 2017 Originalfilmaufnahmen aus der DDR auf Leinwänden eingespielt, etwa Fluchtversuche über die Grenzmauer.<sup>119</sup> Einerseits wird der Plot eingeleitet, da die Liebesgeschichte zwischen Udo und Jessy, dem „Mädchen aus Ostberlin“, in den 1980er Jahren in Berlin im Vordergrund steht. Andererseits entsteht für den Zuschauer die Illusion, ein Udo Lindenberg-Konzert zu besuchen, da der Musicaldarsteller Aussehen, Stimme und Bewegungen des Musikers imitiert.

Etwas später wird Lindenberg's Friedenskonzert im Ost-Berliner Palast der Republik am 25.10.1983 im Musical dargestellt.<sup>120</sup> Mit seinem Panikorchester, einer live auf der Bühne performenden Band, singt Lindenberg „Odyssee“,<sup>121</sup> eigentlich vom gleichnamigen Studioalbum von 1983.<sup>122</sup> Durch die Orchestermusiker, die vom Graben auf die Bühne wechseln, wird eine authentische Konzertatmosphäre für den Zuschauer erschaffen. Dies steht beispielsweise im Gegensatz zu Musicals wie *An American in Paris*, in welchem Musicaldarsteller – mindestens bei der Londoner Produktion 2017 – auf der Bühne das Instrumentenspiel vortäuschen und die Musik weiterhin aus dem Graben erklingt.<sup>123</sup>

Diese Nachahmung eines Populärmusikkonzerts wird szenisch mit dem Plot des Musicals verknüpft. So äußert sich Lindenberg zu Beginn des Songs politisch: „Und deshalb fordern wir, über alle Grenzen hinweg, Schluss mit der Kamikazerüstung! Weg mit allem Raketenschrott in

---

CD *Mamma Mia! Original Cast Recording* (London), Polydor 2000; Queen, CD *We Will Rock You* (London 2003); Jürgens, CD *Ich war noch niemals in New York* (Hamburg, 2007).

<sup>116</sup> Programm zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [33]. Das Musical war vom 10.11.2016 (Premiere) bis zum 29.10.2017 im Stage Operettenhaus in Hamburg zu sehen. Vgl. Norddeutscher Rundfunk (Hrsg.), „Udo-Lindenberg-Musical ‚Hinterm Horizont‘“, 1.2.2017, <http://www.ndr.de/unterhaltung/Musical-Hinterm-Horizont-feiert-Premiere,hintermhorizont126.html> (6.6.2017).

<sup>117</sup> Vgl. folgendes Szenenfoto: Programm zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [26]; Lindenberg, CD *Hinterm Horizont* (Berlin, 2011), Track 1 „Mädchen aus Ostberlin“.

<sup>118</sup> Vgl. Udo Lindenberg, CD *Alles Klar auf der Andrea Doria* (1973), Eastwest Records 2002.

<sup>119</sup> Ich besuchte *Hinterm Horizont* (Musik/Lyrics: Lindenberg; Buch: Lindenberg, Brussig, Waller) im Hamburger Stage Operettenhaus am 22.2.2017 ab 18:30 Uhr.

<sup>120</sup> Vgl. das Programm zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [3, 6 und 14].

<sup>121</sup> Vgl. Lindenberg, CD *Hinterm Horizont* (Berlin, 2011), Track 4 „Odyssee“.

<sup>122</sup> Vgl. Udo Lindenberg, CD *Odyssee*, Polydor 1983.

<sup>123</sup> Vgl. etwa die Eingangsszene, bei dem der Darsteller von Adam Hochberg das Klavierspiel vortäuscht: Gershwin, CD *An American in Paris* (Broadway, 2015), Track 1 „Concerto in F“; ich besuchte *An American in Paris* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Lucas) im Londoner Dominion Theatre am 19.8.2017 ab 14 Uhr.

der Bundesrepublik und in der DDR!“<sup>124</sup> Die Szene enthält weiterhin eine humoristische Komponente, da Mitarbeiter des Staatssicherheitsdienstes das Konzert beobachten und sich folgender Dialog zwischen ihnen abspielt:

„STASI PATSCHINSKY: Kann doch nicht wahr sein, Krause, gucken Sie mal, da wippen welche mit dem Oberkörper.

STASI KRAUSE: Das darf doch nicht wahr sein, in Reihe acht stehen Sie auf und singen mit. Das halten wir gleich mal fest. Ist alles Beweisführung.

STASI PATSCHINSKY: Genosse Krause, sagen Sie, ist das nur ein Zucken im Fuß, oder gefällt Ihnen das etwa auch?

STASI KRAUSE: Das ist bloß eine natürliche Abwehrreaktion meines sozialistischen Organismus.

STASI PATSCHINSKY: Achso. Dachte schon.“<sup>125</sup>

Im zweiten Akt tritt Lindenberg erneut mit seinem Panikorchester und dem Song „Seid Willkommen in Berlin“ (vom Album *Der Exzessor* von 2000) in West-Berlin auf.<sup>126</sup> Wie bereits zu Beginn des Musicals wurden in Hamburg Original-Filmaufnahmen des Mauerfalls auf Leinwänden eingespielt; symbolisch stellten Ensemblemitglieder die Wiedervereinigung dar, in dem sie sich umarmten oder mit besonderen Kostümen auftraten, beispielsweise als Ampelmännchen oder West- und Ost-Sandmännchen. Um die Illusion eines Populärmusikkonzerts zu verstärken, fügte man im Musical ein Gitarrensolo hinzu, das auf der einzig vorhandenen Live-Aufnahme des Albums *Ich schwöre – Das volle Programm* von 2000 nicht enthalten ist und die Synthesizer-Melodie der Originalversion des Studioalbums *Der Exzessor* virtuos erweitert. Dieses – improvisiert wirkende – Gitarrensolo verstärkt den Eindruck eines Live-Konzertes, vergleicht man den – vermutlich spontan – von Lindenberg hinzugefügten Gesang im Intro der Live-Aufnahme. Die nachfolgende Transkription zeigt daher einen Melodie-Vergleich der Studio- und Musicalversion von „Seid Willkommen in Berlin“ sowie den improvisierten Gesang Lindenbergs von der Live-Aufnahme (vgl. Notenbeispiel 29).

Das populäre Konzert im Musical *Hinterm Horizont* imitiert einerseits real stattgefundene Konzerte von Lindenberg, sodass für den Zuschauer die Illusion eines Live-Auftritts entsteht. In Claus G. Budelmanns Monographie *Broadway auf dem Kiez* (2016) heißt es daher, der Besuch des Musicals sei vergleichbar mit dem Besuch eines Rockkonzertes.<sup>127</sup> Gleichzeitig sind diese immanenten Konzerte mit szenischen Elementen des Theaters verknüpft, die symbolisch oder humoristisch den Plot weiterführen. Durch die biographische Anlage des Musicals erscheinen die Konzerte als Wiederaufleben der Vergangenheit bzw. historische Rekonstruktion. Dies wird durch die wiederkehrenden Original-Filmaufnahmen aus dem Berlin der 1980er Jahre verstärkt. Vermutet werden kann, dass diese Verknüpfung von

---

<sup>124</sup> Lindenberg, CD *Hinterm Horizont* (Berlin, 2011), Track 4 „Odyssee“, 00:41–00:54.

<sup>125</sup> Ebd., 02:42–03:05.

<sup>126</sup> Vgl. ebd., Track 14 „Seid Willkommen in Berlin“; Udo Lindenberg, CD *Der Exzessor*, Berlin Records 2000.

<sup>127</sup> Budelmann, *Broadway auf dem Kiez*, S. 130.

musicalimmanentem Live-Konzert mit wahren Begebenheiten als Teil deutscher Geschichte einen entscheidenden Erfolgsfaktor des Musicals darstellt. So äußerte sich Lindenberg selbst: „Wir wollten ein Musical schaffen, das Millionen Rock-Experten besuchen, aber auch viele, die sich erinnern an ihre Biografie in der damaligen DDR oder auch im Westen an die Zeit des Kalten Krieges. [...] Ein Stück Zeitgeschichte eben, auch für junge Leute.“<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Vgl. das Programm zu *Hinterm Horizont* (Hamburg, 2016/2017), S. [34].

1. *Hinterm Horizont*, 2. Akt (2011) / *Der Exzessor* (2000)

E-Gitarre („Hinterm Horizont“)

Synthesizer („Der Exzessor“)

Legende:

- ⌋ = Bending
- p = Pull-off
- H = Hammer-on
- ↘ = Glissando

2. *Ich schwöre - Das volle Programm* (2000)

UDO LINDENBERG:

Ges

Und dann krieg'n wir das gut hin. De de de de de

Notenbeispiel 29: Melodischer Vergleich von Udo Lindenberg's „Seid Willkommen in Berlin“ in Bezug auf das Studioalbum *Der Exzessor* (2000) und die Berliner Cast Recording des Musicals (2011); improvisierter Gesang von Lindenberg auf der Live-Aufnahme *Ich schwöre – Das volle Programm* (2000)<sup>129</sup>

<sup>129</sup> 1. Transkription von Sarah Baumhof: Oberes System: Udo Lindenberg, CD *Hinterm Horizont. Das Musical* (Berlin), Stage Entertainment Studios und Warner Music 2011, Track 14 „Seid Willkommen in Berlin“, 01:46–02:16; unteres System: Udo Lindenberg, CD *Der Exzessor*, Berlin Records 2000, Track 1 „Seid Willkommen in Berlin“, 01:53–02:21; 2. Transkription von Sarah Baumhof: Udo Lindenberg, Doppel-CD *Ich schwöre. Das volle Programm*, Berlin Records 2000, Disc 1, Track 1 „Seid Willkommen in Berlin (Instrumental)“, 00:41–00:49.

*Hinterm Horizont* ist vergleichbar mit *Bodyguard*, das Musik von Whitney Houston verbindet, jedoch von der fiktiven Popsängerin bzw. „Soul-Diva“<sup>130</sup> Rachel Marron handelt: *Bodyguard* enthält diverse Konzertauftritte im Musical („Queen of the Night“, „Million Dollar Bill“, „I Wanna Dance With Somebody“, „So Emotional“, „I’m Every Woman“, „One Moment in Time“ und „I Will Always Love You“), Proben bzw. das Erarbeiten neuer Songs („How Will I Know“, „Greatest Love of All“, „All the Man That I Need“), Auftritte in Clubs („Saving All My Love for You“ – gesungen von Rachels Schwester Nicki in der Edison Bar; „I Have Nothing“ – anonym von Rachel performt in einer Karaokebar) und das gemeinsame Singen von Rachel, Nickie und Rachels Sohn Fletcher („Jesus Loves Me“).<sup>131</sup> Die einzigen Songs, die demnach nondiegetisch aufgeführt werden, sind „Run to You“ (Rachel / Nickie) und „All at Once“ (Nickie) von Whitney Houston sowie die Reprise des christlichen Liedes „Jesus Loves Me“ von Anna Bartlett Warner.<sup>132</sup> *Bodyguard* ähnelt wiederum stark *Tina*, dem biographisch konzipierten Jukebox-Musical über Tina Turner, das u. a. eine diegetische Studioaufnahme mit Produzent Phil Spector sowie Konzertauftritte in Las Vegas und Brasilien enthält.<sup>133</sup>

Ein ähnliches Konzept wie *Hinterm Horizont* und *Bodyguard* verfolgt Lloyd Webbers *School of Rock* (Broadway, 2015; London, 2016–2019), das kein Jukebox-Musical darstellt, jedoch Musiker als Protagonisten umfasst;<sup>134</sup> hier stehen jedoch die virtuosen musikalischen Fähigkeiten im Vordergrund, die – ähnlich zur Opernaufführung in *Schikaneder*<sup>135</sup> – erst im Finale präsentiert werden, wie die nachfolgende Analyse verdeutlicht: Das Musical beginnt mit einem Auftritt der fiktiven Rockband „No Vacancy“, die ihren Song „I’m Too Hot for You“

<sup>130</sup> Programm zu *Bodyguard* (Musik/Lyrics: Whitney Houston; Buch: Alexander Dinclaris), Ronacher (Wien), 2018/2019, hrsg. von der Vereinigten Bühnen Wien GmbH, 1. Auflage von Oktober 2018, S. [4].

<sup>131</sup> Vgl. Houston, CD *Bodyguard* (London, 2015), Track 2 „Queen of the Night“, 3 „How Will I Know“, 4 „Greatest Love of All“, 5 „Saving All My Love for You“, 6 „Mayan Medley: Million Dollar Bill, I Wanna Dance with Somebody, So Emotional“, 8 „I Have Nothing / End of Act One“, 9 „All the Man That I Need“, 10 „I’m Every Woman“, 17 „One Moment in Time“ und 19 „I Will Always Love You“. Vgl. außerdem zur visuellen Performance das Programm zu *Bodyguard* (Wien, 2018/2019), S. [16–19] („Queen of the Night“), S. [20] (unteres Bild: „How Will I Know“), S. [21] (oberes Bild: „Greatest Love of All“), S. [28]f. („Mayan Medley“), S. [37] (oberes Bild: „Jesus Loves Me“), S. [40]f. („One Moment in Time“), S. [44]f. („I Will Always Love You“).

<sup>132</sup> Vgl. Houston, CD *Bodyguard* (London, 2015), Track 7 „Run to You“, 12 „All at Once“, 13 „Run to You (Reprise) / Going Home“ und 16 „Jesus Loves Me (Reprise)“. Verstärkt wird die Wirkung dieses Jukebox-Musicals um eine Künstlerin wie Whitney Houston durch die Tatsache, dass – bis auf Fletcher – nur Frauenstimmen im Musical zu hören sind. Rachels *Bodyguard* Frank Farmer versucht zwar, im Finale des ersten Akts zu singen, scheitert jedoch zur Belustigung des Musicalpublikums. In der Wiener Produktion im Jahr 2018 ließ man daher aus humoristischen Gründen alle männlichen Hauptrollen kurze Gesangszeilen während der Zugabe „I Wanna Dance With Somebody“ übernehmen. (Ich besuchte *Bodyguard* [Musik/Lyrics: Houston; Buch: Dinclaris] im Wiener Ronacher am 23.10.2018.)

<sup>133</sup> Vgl. Turner, CD *Tina* (London, 2019), Track 12 „River Deep – Mountain High“, 17 „Disco Inferno“ und 23 „(Simply) The Best“; Programm zu *Bodyguard* (Wien, 2018/2019), S. [16f.]. (Ich besuchte *Tina* [Musik/Lyrics: Turner; Buch: Hall, Ketelaar, Prins] im Hamburger Operettenhaus am 12.3.2019 ab 18:30 Uhr, 7.6.2019 ab 19:30 Uhr und 4.8.2019 ab 14:30 Uhr.)

<sup>134</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015); ich besuchte *School of Rock* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Fellowes) im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) am 6.11.2016 ab 14:30 Uhr und 2.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>135</sup> Vgl. Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 2, Track 12 „Finale zweiter Akt“.

präsentiert – dieser Auftritt wird im zweiten Akt während des „Battle of the Bands“ wiederholt.<sup>136</sup> Die Band von Dewey Finn und den Schulkindern, „School of Rock“, probt in jedem Akt einmal, spielt im ersten Akt auf der Audition des Wettbewerbs und hat im Finale des zweiten Akts ihren Auftritt beim „Battle of the Bands“. Einerseits sind diesbezüglich humoristische Elemente zu beobachten: So präsentiert Dewey den Kindern in der Bandprobe im ersten Akt einen eigens komponierten Song, namens „In the End of Time“, in einer a cappella-Version, indem er diverse Instrumente, wie etwa das Schlagzeug, vokal nachahmt.<sup>137</sup> Doch das Kernelement in *School of Rock* ist die Darstellung von bemerkenswerten musikalischen Fähigkeiten der Kinderdarsteller. Beispielsweise spielt Freddy, Gitarrist der Band School of Rock, im Finale des zweiten Akts während des Auftritts beim „Battle of the Bands“ ein anspruchsvolles, knapp fünfzig-sekündiges Gitarrensolo in G-Dur, das bei hohem Tempo (circa 134 bpm) diverse Techniken kombiniert, zum Beispiel Bending, Pull-offs und Glissandi (vgl. Notenbeispiel 30).

♩ = 134

E-Gitarre  
(verzerrt)

Legende:

- ♯ = Bending
- P = Pull-off
- ↘ = Glissando

Notenbeispiel 30: Virtuoses E-Gitarrensolo der Figur Freddy in „School of Rock (Teacher’s Pet)“ aus dem zweiten Akt der Broadway-Version von Andrew Lloyd Webbers *School of Rock* (2015)<sup>138</sup>

Diese Einbindung von „Wunderkindern“, das Außergewöhnliche auf der Bühne leisten, ist ein weiterer Musical-Usus, der etwa ab den 1950er Jahren zu beobachten ist, u. a. anhand der Musicals *Gypsy* (1959), *The Sound of Music* (1959), *Oliver!* (1969), *Annie* (1976),

<sup>136</sup> Programm zu *School of Rock* (London, ab 2016), S. 27. Humoristische Elemente der Nummer sind beispielsweise der leicht bekleidete Frontsänger und die Textzeilen „I’m too hot for you – Too hot to be your friend – What we had was great – Now go and lose some weight“; siehe Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015), Booklet, S. 11; Programm zu *School of Rock* (London, ab 2016), S. 7.

<sup>137</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *School of Rock* (Broadway, 2015), Track 9 „In the End of Time (A Cappella Version)“.

<sup>138</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Andrew Lloyd Webber, CD *School of Rock. The Musical. Original Cast Recording* (Broadway), Warner Bros. Records Inc. 2015, Track 23 „School of Rock (Teacher’s Pet)“, 03:22–03:36.

*Les Misérables* (1980), *Elisabeth* (1992), *Whistle Down the Wind* (1996), *The Lion King* (1997), *Billy Elliot* (2005), *Ich war noch niemals in New York* (2007), *Love Never Dies* (2010), *Matilda* (2010), *Charlie and the Chocolate Factory* (2013), *Finding Neverland* (2015) und *Das Wunder von Bern* (2015).<sup>139</sup> Daneben sind Musicals zu nennen, bei denen Kinderdarsteller auftreten, die eher kleine Rollen einnehmen, zum Beispiel *Miss Saigon* (1989), *Jane Eyre* (1996), *Shrek* (2008), *Bonnie & Clyde* (2009), *Kinky Boots* (2012) und *Waitress* (2015).<sup>140</sup>

Doch auch außerhalb von Jukebox-Musicals und Bühnenwerken, die Künstler thematisieren, finden sich inszenierungstechnische Anklänge an Populärmusikkonzerte: Als Beispiele sind die amerikanische und österreichische Fassung von Sheiks *Spring Awakening* in den Jahren 2006 bis 2009, die Broadway-Produktion von Wayne und Karey Kirkpatrick's *Something Rotten!* (2015–2017), Levays *Mozart-Revival* in Wien 2015/2016 und Menkens *Aladdin* ab 2015 in Hamburg zu benennen. In *Spring Awakening* (New York; Wien) verwenden die Darsteller Handmikrofone und Mikrofonständer;<sup>141</sup> dass diese Requisiten jedoch nicht in jeder Inszenierung Verwendung finden, zeigt die Hildesheimer Fassung aus der Spielzeit 2017/2018.<sup>142</sup> Im Wiener Programm aus dem Jahr 2009 findet sich zum Einfluss des Konzertes folgende Erklärung:

„Die Handlung spielt auch in unserem Musical Ende des 19. Jahrhunderts in einer deutschen Provinzstadt. Sobald jedoch gesungen wird, übernehmen die Jungen und Mädchen das Verhalten von heutigen Jugendlichen. Seit Beginn des Projektes planten Duncan [Sheik], Michael [Mayer] und ich [Steven Sater], dass die Charaktere – wenn sie aus ihrer Rolle des 19. Jahrhunderts ausbrechen – Handmikrophone aus ihren Taschen ziehen und losrocken. [...]

<sup>139</sup> Vgl. Styne, CD *Gypsy* (Broadway, 1959), Track 5 „Baby June and Her Newsboys“ und 9 „Dainty June and Her Farmboys“; Rodgers, CD *The Sound of Music* (Broadway, 1959), Track 5 „Do-Re-Mi“ und 11 „So Long, Farewell“; Lionel Bart, CD *Oliver! The Original Broadway Cast Recording* (1962), in: *Broadway in a Box*, Track 4 „Boy for Sale; Where Is Love?“; Strouse, CD *Annie* (Broadway, 1972), Track 2 „Maybe“ und 4 „Tomorrow“; Schönberg, Doppel-CD *Les Misérables* (London, 1985), Disc 1, Track 14 „Look Down“ und 15 „Little People“; Levay, CD *Elisabeth* (Wien, 1992), Track 16 „Mama, wo bist du“; Lloyd Webber, Doppel-CD *Whistle Down the Wind* (London, 1999), Disc 1, Track 3 „I Never Get What I Pray For“ und 14 „When Children Rule the World“; John, CD *The Lion King* (Broadway, 1997), Track 5 „I Just Can't Wait to Be King“; ders., CD *Billy Elliot* (London, 2005), Track 5 „Expressing Yourself“ und 12 „Electricity“; Jürgens, CD *Ich war noch niemals in New York* (Hamburg, 2007), Track 21 „Aber bitte mit Sahne“; Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Disc 2, Track 12 „Look With Your Heart“ und 18 „The Beauty Underneath“; Tim Minchin, CD *Matilda. Original Broadway Cast Recording*, Broadway Records 2013, Track 5 „Naughty“ und 17 „Quiet“; Shaiman, CD *Charlie and the Chocolate Factory* (London, 2013), Track 2 „Almost Nearly Perfect“; Barlow, CD *Finding Neverland* (Broadway, 2015), Track 5 „Believe“, 16 „We're all Made of Stars“ und 17 „When Your Feet Don't Touch the Ground“; Lingau, CD *Das Wunder von Bern* (Hamburg, 2015), Track 3 „Wir beide werden groß sein“.

<sup>140</sup> Vgl. Schönberg, Doppel-CD *Miss Saigon* (London, 1990), „This Is the Hour“; Gordon, CD *Jane Eyre* (Broadway, 2000), Track 2 „Children of God“; Tesori, CD *Shrek* (Broadway, 2010), Track 4 „I Know It's Today“; Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012), Track 2 „Picture Show“; Lauper, CD *Kinky Boots* (Broadway, 2013), Track 1 „Price and Son Theme / The Most Beautiful Thing in the World“, Bareilles, CD *Waitress* (Broadway, 2015), Track „Opening Up (Finale)“.

<sup>141</sup> Programm zu *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), S. [17]. Vgl. zudem folgende Szenenfotos: Programm zu *Spring Awakening* (Musik: Sheik; Lyrics/Buch: Sater), Eugene O'Neill Theatre (Broadway), 2006–2009, hrsg. von Max Merchandising LLC, S. [2–5].

<sup>142</sup> Vgl. folgende Bilder: Theater für Niedersachsen GmbH (Hrsg.), „*Frühlings Erwachen (Spring Awakening)*“, <http://www.tfn-online.de/spielplan/musical/fruehlings-erwachen/> (29.4.2019); ich besuchte *Frühlings Erwachen* (OT: *Spring Awakening*; Musik: Sheik; Lyrics/Buch: Sater) im Theater Hildesheim am 14.10.2017 ab 19:30 Uhr und 2.4.2018 ab 19 Uhr.

Die Charaktere in ihren zeitgenössischen Original-Kostümen mit dem Mikro in der Hand oder mit einem Mikrofonständer ins Spotlight treten zu sehen, ist wirklich dynamisch. Es ist für uns eine visuelle Gestaltungsmöglichkeit, ein klares Signal für den Bruch zwischen der bürgerlichen deutschen Provinz und unserem Rockkonzert.“<sup>143</sup>

Auch Hischak (2008) und Kenrick (2010) erklären:

„[Hischak:] Steven Sater’s libretto closely followed Frank Wedekind’s 1891 expressionistic drama, and the musical retained a period look and feel in the book scenes but burst into rock and hand held microphones for the musical numbers by Duncan Sheik (music) and Sater (lyrics).“<sup>144</sup>

„[Kenrick:] Pop composer Duncan Sheik’s songs were staged in contemporary rock concert style, with the cast stepping out of character and picking up microphones.“<sup>145</sup>

Ebenso ergriff der Dschinni in Hamburgs *Aladdin* am 31.12.2015 ein Mikrofon bei der Nummer „So ’nen Kumpel hattest du noch nie“ bzw. während seines Disney-Medleys.<sup>146</sup> In *Something Rotten!* tritt die Figur William Shakespeare in „Will Power“ auf einer erhöhten Konzertbühne vor einem plotinternen Publikum bzw. dem Musicalensemble auf;<sup>147</sup> auf der entsprechenden Cast Recording sind zusätzlich Zwischenrufe und das Mitsingen der „Konzertzuschauer“ im Musical zu hören bzw. die Interaktion zwischen Shakespeare und seinen „Fans“.<sup>148</sup> Und *Mozart!* wiederum enthält die Szene „Ich bin extraordinär“, in welcher der Protagonist Wolfgang eine E-Gitarre zur Hand nimmt.<sup>149</sup>

Darüber hinaus sind Orchestermusiker zu benennen, welche auf der Bühne oder im Aufführungssaal für einen bestimmten Zeitabschnitt oder die gesamte Vorstellung ihre Instrumente für die Zuschauer sichtbar spielen. Jansen schreibt etwa über das Berliner *Chicago*-Revival 1999/2000 im Theater des Westens, dass das Orchester die Vorstellung über auf der Bühne saß.<sup>150</sup> Bei *Catch Me if You Can* spielte bei den Burgfestspielen Jagsthausen im Jahr 2017 einer der Darsteller zusätzlich Saxophon auf der Bühne, wie der Hauptdarsteller Philipp Moschitz im offiziellen Trailer mitteilt.<sup>151</sup> Spätestens seit 2018 ist es Teil von *Der König der Löwen* im Hamburger Theater im Hafen, dass zwei Perkussionisten auf Erhöhungen rechts und links von der Bühne die ganze Vorstellung über spielen.<sup>152</sup> Bei der Londoner Produktion von

---

<sup>143</sup> Programm zu *Frühlings Erwachen* (Wien, 2009), S. [6].

<sup>144</sup> Hischak, *The Oxford Companion to the American Musical*, S. 702.

<sup>145</sup> Kenrick, *Musical Theatre*, S. 377.

<sup>146</sup> Ich besuchte *Aladdin* (Musik: Menken; Lyrics: Ashman, Rice, Beguelin; Buch: Beguelin) im Hamburger Stage Theater Neue Flora u. a. am 31.12.2015 ab 17 Uhr; Programm zu *Aladdin* (Hamburg, 2015–2019), S. [24]f. Vgl. zum entsprechenden Abschnitt: Menken, CD *Aladdin* (Hamburg, 2016), Track 9 „So ’nen Kumpel hattest du noch nie“, 05:18–06:27.

<sup>147</sup> Vgl. Kirkpatrick, CD *Something Rotten!* (Broadway, 2015), Booklet, S [16]f.

<sup>148</sup> Vgl. ebd., Track 8 „Will Power“, u. a. 0:22–00:38.

<sup>149</sup> Levay, Doppel-CD *Mozart!* (Wien-Revival, 2015), Booklet, Rückseite.

<sup>150</sup> Vgl. Jansen, *Cats & Co*, S. 246.

<sup>151</sup> Burgfestspiele Jagsthausen gGmbH (Hrsg.), Video „*Catch Me if You Can* – The Musical 2017 – Trailer“, <https://burgfestspiele-jagsthausen.de/burgfestspiele/galerien-und-videos/> (24.6.2019), 00:41–00:47. (Auch im Finale von *Tina* im Hamburger Operettenhaus spielte eine Saxophonistin beim Finale des zweiten Akts ein kurzes Solo auf der Bühne. Ich besuchte *Tina* (Musik/Lyrics: Turner; Buch: Hall, Ketelaar, Prins) im Hamburger Operettenhaus u. a. am 12.3.2019 ab 18:30 Uhr.)

<sup>152</sup> Ich besuchte *Der König der Löwen* (Musik: John; Lyrics: Rice; Buch: Allers, Mecchi) im Stage Theater am Hafen in Hamburg am 14.11.2018 ab 18:30 Uhr.

*Waitress* im Jahr 2019 – und vermutlich auch bei der vorherig gestarteten Broadway-Produktion ab 2016<sup>153</sup> – befand sich die Band beinahe die gesamte Zeit auf dem rechten Abschnitt der Bühne. Einzelne Musiker wurden bei bestimmten Nummern in den Vordergrund gerückt, in dem sie kurzzeitig allein auf der linken Seite standen: Dies gilt für den Kontrabassisten während „It Only Takes a Taste“ und den Akustikgitaristen während „A Soft Place to Land“.<sup>154</sup> Ähnliches gilt für die West End-Version von *Come from Away* desselben Jahres.<sup>155</sup> Das Orchester befand sich an der rechten und linken Seite der Bühne; die Instrumentalisten wurden in einer Barszene („In The Bar / Heave Away“<sup>156</sup>) diegetisch eingebunden – besondere Aufmerksamkeit erhielt dabei der Perkussionist, der eine irische Bodhrán spielte.<sup>157</sup> Wiederum bei *School of Rock* im Gillian Lynne Theatre des gleichen Jahres spielte die Band ganzzzeitig auf einer Erhöhung rechts neben der Bühne,<sup>158</sup> wohingegen die Musiker bei *The Band* im Stage Theater des Westens Berlin im Jahr 2019 nur während der musicalinternen Konzertausschnitte von *Take That* sichtbar waren.<sup>159</sup>

Eine Besonderheit der konzertartigen Teilnahme im Musical stellt ferner die Interaktion anhand von konkreten Regeln dar: Seit der Veröffentlichung des Musicalfilms im Jahr 1975, vor allem durch die Mitternachtsvorstellungen von US-amerikanischen Programmkinos, folgt die Beteiligung der Zuschauer in der Bühnen- und Kino-Fassung von Richard O’Briens *The Rocky Horror Show*, das nach Angabe des Komponisten „keine Botschaft“ beinhalte, sondern „nur Unterhaltung“ sei<sup>160</sup> – einem präzisen Regelwerk.<sup>161</sup> Zu den traditionellen Kinoausstrahlungen in New York heißt es im Wiener Programm der *Rocky Horror Show* im Jahr 1993:

„Hier [in New York] ist auch der bestorganisierte Fan-Club zu finden. Jeden Freitag und Samstag, wenn der Film zur Geisterstunde über die Bühne flimmert, versammelt Präsident Sal Piro, seines Zeichens Religionslehrer, eine Horde verrückter Schäfchen um sich. ‚Virgins‘, so die Bezeichnung für Fans, die den Film das erste Mal sehen, bekommen genaue Anleitungen, wie sie sich während der Show zu verhalten haben. Sie werden ermahnt, die Etikette zu wahren, so dürfen fremde Masken und Kostüme nicht beschädigt werden, genau wie das Kino. Das Lachen über andere Personen und ihr Outfit und allzu laute Zwischenrufe, die die Verständlichkeit der Show beeinträchtigen, sind ebenfalls verboten.“<sup>162</sup>

<sup>153</sup> Bareilles, CD *Waitress* (Broadway, 2015), Booklet, S. 26.

<sup>154</sup> Ich besuchte *Waitress* (Musik/Lyrics: Bareilles; Buch: Nelson) im Londoner Adelphi Theatre am 1.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>155</sup> Ich besuchte *Come from Away* (Musik/Lyrics/Buch: Irene Sankoff, David Hein) im Londoner Phoenix Theatre am 1.5.2019 ab 19:30 Uhr.

<sup>156</sup> Vgl. Sankoff und Hein, CD *Come from Away* (Broadway, 2017), Track 14 „In the Bar / Heave Away“.

<sup>157</sup> Vgl. auch folgende Szenenfotos: Sankoff und Hein, CD *Come from Away* (Broadway, 2017), Booklet, S. [5 und 7]; Programm zu *Come from Away* (London, 2019), S. [9 und 15].

<sup>158</sup> Ich besuchte *School of Rock* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Fellowes) im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) am 6.11.2016 ab 14:30 Uhr und 2.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>159</sup> Ich besuchte *The Band* (Musik/Lyrics: Take That; Buch: Firth) im Berliner Stage Theater des Westens am 5.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>160</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [6].

<sup>161</sup> Vgl. Gordon und Jubin (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the British Musical*, S. 8f.; Programm zu *The Rocky Horror Show* (Deutschland-Österreich-Tournee, 2017/2018, S. 10; TimeWarp fan club 2018 (Hrsg.), „The Virgins Guide to Rocky Horror“, <http://www.timewarp.org.uk/1virgins.htm> (29.4.2019).

<sup>162</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (Wien, 1993), S. 10f.

Und Körner formuliert in seinem *Opernführer* (1999) ironisch:

„The Rocky Horror Picture Show‘ gilt als Kultfilm, während dessen Aufführung Fans im Kino mit Wasserpistolen für Regen sorgen, Wunderkerzen entzünden sowie Reis in die Gegend werfen. Hinweis: Der Reis sollte vorher von der Verpackung befreit werden. Nicht das ganze Paket werfen! Verletzungsgefahr!“<sup>163</sup>

Die Interaktion während der Bühnenvorstellung umfasst in der Regel die Verwendung von Requisiten, Zwischenrufe und das Mitsingen des „Time Warp“, wie beispielsweise dem Programm zur Deutschland-Österreich-Tournee 2017/2018 zu entnehmen ist:

„Der Mitmachkult um die *Rocky Horror Show* ist einzigartig. Keine Vorstellung ohne Zwischenrufe aus dem Publikum oder schützend über die Köpfe gehaltene Zeitungen. Die Zuschauer verkleiden sich, sprechen Dialoge mit, lachen wohlwissend und tanzen den ‚Time Warp‘. Konfetti fliegt in die Luft, wenn die Hochzeitsglocken läuten. Regen spritzt aus Wasserpistolen und Klopapier gleitet über die Köpfe, wenn Rocky sich aus seinen Bandagen schält.“<sup>164</sup>

Die benötigten Gegenstände werden traditionellerweise von Zuschauern selbst ins Kino und Theater mitgebracht; bei einigen Live-Produktionen können diese auch in einem „Fanbag“ käuflich erworben werden: Die Requisiteentasche bei der Tournee durch Deutschland, Österreich und die Schweiz der Jahre 2014/2015 enthielt beispielsweise einen Partyhut, Konfetti, eine Wasserpistole, Zeitungspapier, einen Gummihandschuh, eine Ratsche, Toilettenpapier, eine Spielkarte und eine entsprechende Anleitung.<sup>165</sup> Bis in die 1990er Jahre warfen Zuschauer außerdem Reis und Toastscheiben während der Film- und Bühnen-Fassung. Beispielsweise las der Zuschauer zur Inszenierung von Anna Vaughan in St. Gallen während der Spielzeit 1993/94 folgenden Hinweis:

„An Alle Zuschauer ein großes Anliegen. Solltet ihr Reis werfen oder Wasser spritzen, dann bitte nicht auf den Laufsteg und auf die Bühne, denn der Bühnenboden wird dadurch so glatt, daß wir nicht darauf tanzen und spielen können. Wir bitten Euch auch, während der Vorstellung keine Wunderkerzen anzuzünden. Wir hoffen auf Euer Verständnis und wünschen Euch viel Spaß.“<sup>166</sup>

Im bereits erwähnten Wiener Programm aus den 1990er Jahren ist sogar folgende Begründung zu verbotenen Gegenständen aufgeführt:

„Reis, Konfetti, Kekse und Zünder gehören noch zu den dezenteren Wurfgeschossen [...]. Zu den schweren Geschützen zählt man Golfbälle, Orangen, mit Nägeln gespickt, und Seifenstücke. [...] Der Erzähler wurde sogar einmal mit einem Kilo Mehl außer Gefecht gesetzt. Ein andermal mit einer Riesenkerze. Den bösesten Effekt erzielte ein Ballon voll Wasser, mit Reinsnägeln angereichert, dem man eines schönen Abends vom Balkon auf die Bühne geworfen hat. Die Vorstellung wurde abgebrochen.“<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> Körner, *Der einzig wahre Opernführer*, S. 263.

<sup>164</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show*, Deutschland- und Österreich-Tournee 2017/2018, hrsg. von Rocky Horror Company Ltd. und BB Promotion GmbH, Ausgabe aus dem Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt von November 2017, S. 10.

<sup>165</sup> Vgl. S. Gerdemesmeier, „*The Rocky Horror Show* – die Tournee 2014/2015“, in: *Musical1*, 8.6.2014, hrsg. von der Haselböck & Mast GbR, <http://www.musical1.de/news/rocky-horror-show-die-tournee-20142015/>; Guido Kaminiarz (Hrsg.), „*Rocky Horror Show* ab Ende 2017 wieder auf Tour“, in: *musicalradio*, 2.11.2017, <https://musicalradio.de/musicals/news/rocky-horror-show-ab-ende-2017-wieder-auf-tour> (29.4.2019).

Ich besuchte *The Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: O’Brien) u. a. im Congress Center Hamburg am 23.1.2015 ab 20 Uhr und im Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg) am 25.11.2017 ab 20 Uhr. Ein Regelblatt war Teil des erwerbzbaren „Fanbags“ bei der Vorstellung am 23.1.2015 ab 20 Uhr im Congress Center Hamburg. Vgl. das Programm zu *The Rocky Horror Show* (Deutschland-Österreich-Tournee 2017/2018), S. 11.

<sup>166</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [50].

<sup>167</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (Wien, 1993), S. 11.

Zusätzlich zu der festgelegten Verwendung von Requisiten sind Zwischenrufe des Publikums bzw. „streng ritualisierte Dialoge zwischen Publikum und Figuren“<sup>168</sup> als Konvention zu betrachten, vor allem die Provokation des Erzählers, insbesondere durch den „Boring“-Schrei, und Beleidigungen, immer wenn die Namen der Protagonisten Brad Majors und Janet Weiss genannt werden. Seit 2008 werden in Deutschland Prominente als Erzähler gecastet, etwa Annette Frier, Ralph Morgenstern oder Sky du Mont.<sup>169</sup> Im Programm zur Deutschland-Österreich-Tournee 2017/2018 wird die Rolle des Erzählers erläutert:

„Doch Text lernen ist hier Fehlanzeige: Schlagfertigkeit und Humor sind gefragt, wenn man binnen Sekunden auf die Zwischenrufe reagieren muss.

Der Erzähler ist Bindeglied zwischen Bühne und Saal, zwischen Fiktion und Realität und bringt in immer neuer Besetzung auch mal lokales Kolorit mit in die Show. [...]

Und Neutralität, die gibt es auch auf der Bühne nicht: Hier wird der Erzähler immer wieder von der Anarchie des Publikums auf die Probe gestellt. Das ist befreiend. War ‚langweilig‘ nicht das Wort, das uns bei der einen oder anderen Analyse schon immer auf der Zunge lag? [...] Er ist dabei und nicht dabei, mitten in der Geschichte und doch nie wirklich ein Teil davon.“<sup>170</sup>

Außerdem wird vom Publikum eine Choreographie während der Nummer „Time Warp“ im ersten Akt mitgetanzt, die auch in Programmheften zur Hilfe abgedruckt ist.<sup>171</sup> Diese „klassische Mittanz-Nummer“ wird in *Evil Dead* von 2007 parodiert, wenn die Untoten im zweiten Akt den „Necronomicon“ mit simpler Schrittfolge tanzen; u. a. heißt es dort: „It’s just like the ‚Time Warp‘ – only better!“<sup>172</sup>

Die Popularität der *Rocky Horror Show* und ihrer Publikumsinteraktion zeigt sich auch anhand der Parodie *Rocky over the Rainbow*: Bei der Hildesheimer Produktion der Spielzeit 2012/2013 war es für das Publikum möglich, sich mit vier verschiedenen Requisiten – einem Partyhut, einer Dragéedose, einem Leuchtstab und einer Kazoo –, die in einer „Publikums-Beteiligungstasche“ beim Einlasspersonal erworben werden konnte, während der Show zu beteiligen. Im Gegensatz zur *Rocky Horror Show*, bei welcher das Publikum unausgesprochenen Regeln folgt, wies in Hildesheim eine Erzählerin die Zuschauer an, wann welche Requisiten zu nutzen seien.<sup>173</sup>

---

<sup>168</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (Wien, 1993), S. 10.

<sup>169</sup> Vgl. ebd.

<sup>170</sup> Ebd., S. 9.

<sup>171</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (Regensburg, 1989/90), S. 4; vgl. zusätzlich das Programm zu *The Rocky Horror Show* (St. Gallen, 1993/94), S. [5]; Programm zu *The Rocky Horror Show* (Wien, 1993), S. 12; Programm zu *The Rocky Horror Show* (Deutschland-Österreich-Tournee 2017/2018), S. 13.

<sup>172</sup> Vgl. Bond u. a., CD *Evil Dead* (Off-Broadway, 2007), Track 21 „Do the Necronomicon“, 01:13–01:21.

<sup>173</sup> Programm zu *Rocky over the Rainbow* (Hildesheim, 2012/2013), S. 2.

### 4.3.2 Einflussnahme auf den Plot

Seit den 1980er Jahren gibt es Musicals, deren Handlungsverläufe vom Publikum beeinflusst werden. Zunächst ist Holmes' *The Mystery of Edwin Drood* – von Gänzl (1997) als „merry bit of burlesque-comical musical theater“<sup>174</sup> bezeichnet – mit einer erstmaligen Broadway-Produktion ab 1985 und einem Revival ab 2012 zu nennen.<sup>175</sup> In diesem Musical, welches auf dem gleichnamigen unvollendeten Kriminalroman von Charles Dickens basiert, wählt das Publikum am Ende des Stücks den Mörder, den aufdeckenden Detektiv sowie ein Liebespaar. Entsprechend finden sich auf den amerikanischen Cast Recordings diverse mögliche Enden.<sup>176</sup> Dieses Konzept des Publikumsentscheids resultiert aus der Tatsache, dass im Musical ein Theaterstück in der Londoner Music Hall Royale im Jahr 1895 aufgeführt wird. Das Musicalpublikum stellt hierbei die plotinternen Mäzene der Music Hall dar und darf als Geldgeber das Finale bestimmen.<sup>177</sup> Bei der deutschsprachigen Erstaufführung in Hildesheim in der Spielzeit 2016/2017 wurden, wie dem Textbuch zu entnehmen ist, der Detektiv Dick Datchery und das Liebespaar anhand der Lautstärke des Publikumsapplauses, und der Mörder durch Handzeichen ermittelt:

„PRINZIPAL: Und so bleiben uns nur folgende Kandidaten für die Rolle des Detektivs Dick Datchery.

(*Die Kandidaten treten vor und bilden eine Reihe.*)

Ich möchte vorschlagen, dass wir per Applaus abstimmen, wie es bei Amateurtheaterfestivals üblich ist! [...] Frau Kleine, – wenn ich bitten darf!

(*Die Souffleuse hält das Taschentuch über den Kopf jedes einzelnen Kandidaten und nennt deren Namen [...].*)

[...] Wer soll heute unser Liebespaar sein? [...] Bitte, wählen Sie durch ihren Applaus! [...]

Es ist Zeit, meine Damen und Herren, für die letzte Entscheidung [bzgl. des Mörders]! Darf ich vorschlagen, dass wir mit Handzeichen abstimmen? Also, machen wir die Saalbeleuchtung an. Und eine oder einen von Ihnen aus dem Publikum möchte ich jetzt zu uns hinter die Bühne bitten? Wir brauchen einen unabhängigen Kronzeugen, damit jemand bestätigen kann, dass bei dieser Auszählung alles mit rechten Dingen zugegangen ist. [...]

Und jetzt beginnen wir mit der Abstimmung. Unsere Kolleginnen und Kollegen kommen gleich zu Ihnen, um Ihre entscheidende Stimme zu zählen!

(*Jeder Wahlhelfer beginnt mit der Stimmenauszählung in seiner Wahlsektion im Zuschauerraum. Das Orchester spielt als Untermalung, und wenn die Verdächtigen zu singen anfangen, kehrt die Truppe zur Bühne zurück und geht mit dem Wahlergebnis in die Gasse – wenn alle Stimmenzähler zurück sind, geht die Souffleuse zum Prinzipal.*)<sup>178</sup>

Als Finale, dessen Struktur mit Hilfe der Broadway-Revival-Cast Recording von 2012 nachzuvollziehen ist, werden je nach Wahlergebnis drei verschiedene Nummern präsentiert. Die Szenen des Detektivs, „Out on a Limerick“, und des Liebespaars, „Perfect Strangers“,

<sup>174</sup> Gänzl, *The Musical. A Concise History*, S. 402.

<sup>175</sup> The Broadway League (Hrsg.), „The Mystery of Edwin Drood“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-show/the-mystery-of-edwin-drood-6413> (25.6.2019).

<sup>176</sup> Vgl. Holmes, CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway, 1985); Tracks 16–27; ders., Doppel-CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway, 2012), Disc 2, Tracks 8–18.

<sup>177</sup> Vgl. Holmes, CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway, 2012), Booklet, S. 2f.

<sup>178</sup> Vgl. Rupert Holmes, *Das Geheimnis des Edwin Drood*, 2. Akt, Strichfassung für das Tfn 2016/2017 (Inspizientenbuch), S. 56ff.

variieren nur hinsichtlich des Textes. Die unterschiedlichen Geständnisse der Mörder jedoch weisen musikalische Unterschiede auf: Beispielsweise werden in „Jasper’s Confession“ des Kapellmeisters John Jasper die Nummern „A Man Could Go Quite Mad“ und „Moonfall“ des ersten Aktes aufgegriffen, in „Bazzard’s Confession“ des Assistenten von Reverend Crisparkle jedoch „A Man Could Go Quite Mad“ und „Never the Luck“ des ersten Akts.<sup>179</sup>

Dieses Konzept der Einflussnahme auf den Plot ist in den letzten Jahren auch in genuin deutschen Musicals zu beobachten: So ist beispielsweise das Zweipersonenstück *Jana & Janis* von Constanze Behrends, Lukas Nimscheck und Franziska Huropka zu nennen, das seine Uraufführung am 22.3.2018 im Hamburger Schmidtchen erlebte.<sup>180</sup> Als Quellen dienen im Folgenden die Textfassung vom 6.4.2018 sowie eine Videogesamtaufzeichnung vom 21.3.2018.<sup>181</sup>

In *Jana & Janis* entscheidet das Publikum im Finale über das Fortbestehen der Liebesbeziehung zwischen den Protagonisten. Neben dieser Wahl sind die Publikumsbefragung, Illusionsbrechung und die allgemeine Adressierung des Publikums als stummer Dialogpartner von entscheidender Bedeutung. Das physische Erlebnis spielt eine untergeordnete Rolle: Am Rande zu vergleichen mit dem Beginn von Lloyd Webbers *Cats*, findet Jana zur ersten Szene ihren Weg durch den Zuschauersaal zur Bühne – dies ist jedoch der einzige Moment, in dem sich die Darstellerin abseits der Bühne bewegt.<sup>182</sup>

Das Musical setzt sich aus zwei Szenentypen zusammen, den „Stand-up-Situationen im Jetzt“ und Rückblicken aus den Jahren 2006 bis 2015.<sup>183</sup> In den Flashbacks ist an verschiedenen Stellen die Illusionsbrechung als humoristische Komponente zu beobachten. Parodiert werden hierbei Theater- bzw. Musickonventionen. In der ersten Szene „Reeperbahn. Abends. Sommer 2018“ heißt es:

„JANIS: Jana!

JANA: Janis!

JANIS: Warum sagen wir unsere Namen?

JANA: Damit das Publikum weiß, warum das Stück so heißt!“<sup>184</sup>

Weiterhin findet sich in der Szene „2010: Hochzeitsfeier von Tanja & Tom“ folgender Dialog:

„JANIS: Und du bist jetzt echt mit dieser Christina zusammen. Also so richtig?

---

<sup>179</sup> Vgl. Holmes, CD *The Mystery of Edwin Drood* (Broadway-Revival, 2012), Disc 1, Track 2 „A Man Could Go Quite Mad“, 4 „Moonfall“ und 12 „Never the Luck“ sowie Disc 2, Track 8 „Out on a Limerick – Bazzard“, 9 „Out on a Limerick – Helena“, 10 „Jasper’s Confession“, 16 „Bazzard’s Confession“ und 18 „Perfect Strangers – Lovers’ Reprise“.

<sup>180</sup> Lukas Nimscheck und Franziska Huropka, *Jana & Janis – Sag einfach Jein!*, Textfassung vom 6.4.2018 (bereitgestellt vom Schmidtchen Hamburg), Deckblatt.

<sup>181</sup> Nimscheck und Huropka, *Jana & Janis – Sag einfach Jein!*, Textfassung vom 6.4.2018, DVD-Aufnahme der Voraufführung am 21.3.2018 (bereitgestellt vom Schmidtchen Theater Hamburg).

<sup>182</sup> Nimscheck und Huropka, *Jana & Janis – Sag einfach Jein!*, Textfassung vom 6.4.2018, S. 5.

<sup>183</sup> Ebd., S. 2ff.

<sup>184</sup> Ebd., S. 6.

JANA: Jap. Ich glaube, das haben wir in der letzten Szene ausgiebig geklärt. Soll ich noch 'n Lied drüber singen oder was?<sup>185</sup>

Innerhalb des Stücks adressieren die Protagonisten als Erzähler wiederholt das Publikum und sprechen dabei oftmals – mit Einwüfen wie „Wie bitte? Glauben Sie ihm kein Wort!“<sup>186</sup> – über den jeweils anderen Hauptcharakter in der dritten Person. Einerseits finden sich allgemeine Aussagen, die ans Publikum gerichtet sind, wie folgende Ausschnitte zeigen:

„JANA: Jaaa! (*zum Publikum*) Hat mir voll nett auf den Hintern gestarrt ...“<sup>187</sup>

„JANIS: Ihr dachtet, ihr kommt hier her und habt 'nen entspannten abend [sic!] und dann wird's so kompliziert.“<sup>188</sup>

„JANA: Ich hab' meistens in der Ecke gehockt und 'ne Cola getrunken, wenn ich mit meinen schwulen Freunden ins *Kitkat* oder *Berghain* musste. *Berghain*, kennt ihr nicht? Das müsst ihr euch vorstellen wie eine Tropfsteinhöhle. Nur was da tropft ist [sic!] kein Wasser.“<sup>189</sup>

„JANA: Das hat euch gefallen, ihr Spackos!? [...] Der Penis ist das Machtinstrument der herrschenden Klasse. [...] Denken Sie mal drübernach! [sic!]“<sup>190</sup>

Andererseits werden dem Publikum als stummem Dialogpartner rhetorische Fragen gestellt, beispielsweise „Wo waren wir stehengeblieben?“<sup>191</sup> „Komisch oder? [sic!]“<sup>192</sup> und „Wisst ihr noch?“<sup>193</sup>

Die Befragung des Publikums ist als Kern des Musicals zu betrachten. Bereits zu Beginn kündigen die Hauptdarsteller in der Szene „Kurz danach im Hotelzimmer“ des ersten Teils an:

„JANIS: (*sieht sie an*) Denkst du, wir haben noch 'ne Chance?

JANA: Ich weiß es nicht. Warum fragen wir nicht die?

JANIS: (*kommt neben sie*) Du siehst die [die Zuschauer] auch?

JANA: Ja.

JANIS: Bloß gut, ich dachte schon, ich wäre wieder zu bekifft.

BEIDE: Hi. (*wink*)

*Saallicht*

JANA: Na, unangenehm, wenn man so im Licht ist, ne? Also, wie wäre das? Wir erzählen euch unsere Geschichte und ihr helft uns, hm? Habt ihr 2 Stunden Zeit?

JANIS: Ihr habt eh keine Wahl ... die Türen sind verschlossen.“<sup>194</sup>

Im ersten Teil des Musicals fragt Janis das Publikum nach seiner Meinung, erhält jedoch bei der Vorstellung am 21.3.2018 keine Antwort:

„JANIS: Na, du standest doch volle Kanne auf mich. Gib's doch zu!

JANA: Äh ... – nein!

JANIS: Die Pause war ein bisschen zu lang! (*zum Publikum*) Oder, was meint ihr?“<sup>195</sup>

Eine Zwischenbefragung findet zudem in der ersten „Stand-up-Situation im Jetzt“ statt, die im Textbuch wie folgt ausformuliert ist:

„JANIS: So Leute, wie sieht's aus?

---

<sup>185</sup> Nimscheck und Huropka, *Jana & Janis – Sag einfach Jein!*, Textfassung vom 6.4.2018, S. 40.

<sup>186</sup> Ebd., S. 13.

<sup>187</sup> Ebd., S. 20.

<sup>188</sup> Ebd., S. 59.

<sup>189</sup> Ebd., S. 25.

<sup>190</sup> Ebd., S. 32.

<sup>191</sup> Ebd., S. 36.

<sup>192</sup> Ebd., S. 41.

<sup>193</sup> Ebd., S. 54.

<sup>194</sup> Ebd., S. 12f.

<sup>195</sup> Ebd., S. 17; DVD-Aufnahme der Voraufführung am 21.3.2018, 00:28:39–00:28:46.

JANA: Wir wollten mal den Zwischenstand abfragen ...  
JANIS: Also ... Wer ist für mich?  
JANA: Hä? Das ist doch gar nicht die Frage!  
JANIS: Doch, na klar! Ich hab' alles richtig gemacht! [...] Also, wer ist für mich?  
JANA: Du spinnst ja wohl! Okay, Mädels, kommt, wer ist Team Jana?<sup>196</sup>

Auf der DVD-Aufzeichnung von März 2018 wurde zusätzlich an dieser Stelle jeweils von beiden Protagonisten um Applaus für Zustimmung gebeten.<sup>197</sup>

Im Textbuch vom 6.4.2018 fehlt weiterhin eine Befragung, die in der Live-Version auf Janas Aussage „Du sollst nicht immer Knutschen bei jedem Streit! Das macht mich wahnsinnig“ in der dritten „Stand-up-Situation“ des zweiten Teils folgt. Nach der allgemeinen Frage „Wer von euch hat auch so einen Knutscher zuhause?“ wenden sich Jana und Janis mit „Was macht euch wahnsinnig an euren Partnern?“ an drei einzelne Zuschauer.<sup>198</sup>

Der Schluss des Musicals bildet den dramaturgischen Höhepunkt – die Zuschauer entscheiden, ob das „Ja-Finale“ oder „Nein-Finale“ gespielt wird.<sup>199</sup> Der Vorgang dieses Entscheids wird von den Darstellern in der Szene „Hotelzimmer vom Anfang im Jetzt“ erläutert:

„JANIS: Also? Was sollen wir tun? Jetzt liegt's an euch.  
(*Sie fragen ein paar Leute an der Rampe oder vorne runter*)  
*Beide wieder auf Bühne*  
JANA: Ok, gehen wir das Ganze mal wissenschaftlich an.  
JANIS: Genau, wir stellen euch gleich genau eine Frage. Sollen wir wieder zusammen sein?  
JANA: Und ihr applaudiert dann für *Ja* oder *Nein*.  
JANIS: Angelo, unser Techniker, misst die Lautstärke eures Applauses.  
JANA: ... und Henning wird uns das Ergebnis verkünden.  
[...]  
HENNING: (*mit Handfunke*) Meine Damen und Herren, Sie haben entschieden ... Unser Notar hat das Ergebnis nun auch bestätigt mit 85 zu 15 Dezibel lautet das Ergebnis: Ja! Ihr sollt wieder zusammen sein (*oder nein*).“<sup>200</sup>

Nach dem Schlussapplaus verweisen die Darsteller zusätzlich vermarktungsstrategisch darauf, dass ein erneutes Anschauen des Musicals eventuell einen anderen Schluss beinhalte.<sup>201</sup> Zusätzlich wird – wie beim Broadway-Revival von *Cats* und der Tecklenburger *Spamalot*-Inszenierung von 2018<sup>202</sup> – eine Fotografie mit dem Publikum für die Veröffentlichung auf der Internetseite des Schmidts Tivoli aufgenommen.<sup>203</sup>

Ohne derartige Entscheidungsmöglichkeiten, binden insbesondere amerikanische und britische Musicals des 21. Jahrhunderts Zuschauer als Elemente des Plots mit ein. In *Du Prez'* und *Idles*

<sup>196</sup> Nimscheck und Huropka, *Jana & Janis – Sag einfach Jein!*, Textfassung vom 6.4.2018, S. 36.

<sup>197</sup> Vgl. DVD-Aufnahme der Voraufführung am 21.3.2018, 01:32:55–01:33:14.

<sup>198</sup> Vgl. Nimscheck und Huropka, *Jana & Janis – Sag einfach Jein!*, Textfassung vom 6.4.2018, S. 50; DVD-Aufnahme der Voraufführung, 02:03:05–02:06:15.

<sup>199</sup> Vgl. Nimscheck und Huropka, *Jana & Janis – Sag einfach Jein!*, Textfassung vom 6.4.2018, S. 61.

<sup>200</sup> Ebd., S. 60f.

<sup>201</sup> Ebd., S. 62f.

<sup>202</sup> Vgl. Broadway.com & Theatre Direct International (Hrsg.), „Think You Know *Cats*?“, in: *The Broadway.com Show*, 14.7.2017, <https://www.broadway.com/videos/157915/the-broadwaycom-show-think-you-know-cats/#play> (24.6.2019), 01:27–02:05; ich besuchte *Spamalot* (Musik: Du Prez, Idle; Lyrics/Buch: Idle) bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 11.8.2018 ab 20 Uhr.

<sup>203</sup> Nimscheck und Huropka, *Jana & Janis – Sag einfach Jein!*, Textfassung vom 6.4.2018, S. 62f.

*Spamalot* ist ein Besucher etwa für den dramaturgischen Höhepunkt des Musicals notwendig: So fand König Artus in der Broadway-Produktion ab 2005 zusammen mit den Rittern der Tafelrunde im zweiten Akt den heiligen Gral unter einem Sitz im Zuschauerraum.<sup>204</sup> Dabei variierte die Platznummer bei jeder Vorstellung, vermutlich, damit dieser Sitz nicht im Vorhinein gebucht werden konnte.<sup>205</sup> Nachdem der Gral von König Artus und seinen Gefolgsleuten gefunden wurde, baten die Darsteller die entsprechende Zuschauerin in der Tecklenburger Inszenierung im Jahr 2018 auf die Bühne, setzten ihren Namen in eine Gesangsnummer ein und stellten ihr humorvolle Fragen.<sup>206</sup> Beispielsweise verkündete Darsteller Frank Winkels als König Artus: „Möchten Sie noch jemanden grüßen? – Zu spät, dafür haben wir keine Zeit.“<sup>207</sup> Danach nahm man zusammen mit dem Musicalgast ein benanntes „Selbstie“ für das „Gesichtsbuch“ auf, um den „besten Pöbel Tecklenburgs“ zu ehren, und stellte dieses mit Einverständnis der entsprechenden Person auf die offizielle Facebookseite der Inszenierung.<sup>208</sup>

Eine andere Einbindung von Zuschauern in den Plot findet sich in William Finns *The 25th Annual Putnam County Spelling Bee*, das auf dem Improvisationsstück *Spelling Bee* basiert.<sup>209</sup> Im Musical nehmen in der Regel vier Zuschauer am plotinternen Buchstabierwettbewerb teil; bei der Broadway-Produktion ab 2005 war es Aufgabe des Regieassistenten Darren Katz, die Kandidaten eine halbe Stunde vor Beginn der Show auszuwählen.<sup>210</sup> Alle Gäste scheiden jedoch zwangsläufig im ersten Akt beim Buchstabierwettbewerb aus – begleitet von zwei bis drei unterschiedlichen musikalischen Nummern.<sup>211</sup> Durch dieses dramaturgische Konzept wird *The 25th Annual Putnam County Spelling Bee* bzw. *Der 25. Pattenser Buchstabierwettbewerb*

<sup>204</sup> Vgl. Condé Nast (Hrsg.), „March Madness. Monty Python Takes on Broadway“, in: *The New Yorker*, 28.3.2005, <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/28/march-madness> (25.6.2019).

<sup>205</sup> Vgl. Wisdom Digital Media (Hrsg.), Forumdiskussion „Is the Holy Grail in *Spamalot* Always Located Under Seat D101?“, auf: *Broadwayworld*, <https://www.broadwayworld.com/board/readmessage.php?thread=929566> (29.4.2019).

<sup>206</sup> Zudem musste sich das Publikum im zweiten Akt für kurze Zeit erheben, während Gerben Grimmius alias Sie Bedevere die Instruktionen zur „heiligen Handgranate“ verlas. Ähnliches fand sich auch in der Schweriner Inszenierung von *Im Weißen Rössl* im Jahr 2018: Im zweiten Akt trat Kaiser Franz Joseph in der linken Loge neben Zuschauern der Operette auf und bat das Publikum, ihm zu Ehren aufzustehen. Im weiteren Verlauf wurde im dritten Akt schließlich darauf Bezug genommen, als der Kaiser nach seinem Gespräch mit Josepha Vogelhuber („s ist einmal im Leben so / allen geht es ebenso / was man möcht' so gern / ist so fern“) ging und dabei zum Publikum sagte: „Sie können sitzen bleiben.“ (Ich besuchte die „Operette“ *Im Weißen Rössl* [Musik: Benatzky; Texte: Benatzky, Müller-Einigen, Charell, Gilbert] im Mecklenburgischen Staatstheater [Schwerin] am 9.12.2018 ab 18 Uhr.)

<sup>207</sup> Ich besuchte *Spamalot* (Musik: Du Prez, Idle; Lyrics/Buch: Idle) bei den Tecklenburger Freilichtspielen am 11.8.2018 ab 20 Uhr.

<sup>208</sup> Freilichtspiele Tecklenburg e. V. (Hrsg.), Facebookbeitrag vom 12.8.2018, veröffentlicht von „Spamalot Tecklenburg 2018“, <https://www.facebook.com/spamalottecklenburg2018/> (13.8.2018).

<sup>209</sup> Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre*, S. 239.

<sup>210</sup> Vgl. Jeff Lunden, „Audience Participates in ‚Putnam County Spelling Bee‘“, 4.5.2005, <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4630010> (25.6.2019).

<sup>211</sup> Vgl. Music Theatre International (Hrsg.), „*The 25th Annual Putnam County Spelling Bee*. Original Broadway Version (2005)“, <https://www.mtishows.com/the-25th-annual-putnam-county-spelling-bee> (25.6.2019).

im Hildesheimer Programm der Spielzeit 2008/2009 als „originelle Mischung aus Musical, Theatersport und Game Show“<sup>212</sup> bezeichnet.

## 4.4 Dramaturgische Konzepte

### 4.4.1 Unterhaltung außerhalb der Aktgrenzen

Ein wesentliches Merkmal des Musicals ist die Unterhaltung des Publikums außerhalb der eigentlichen Aktgrenzen, zum Beispiel durch den Aufbau einer stückbezogenen Atmosphäre. Bei der Tournee von *The Rocky Horror Show* durch Deutschland und Österreich 2017/2018 wurden vor dem ersten Akt Projektionen von Stummfilmausschnitten (u. a. aus *Village of the Damned* und *Tarantula*<sup>213</sup>) und Kinowerbung der 1970er Jahre präsentiert, damit der Zuschauer das Gefühl erhielt, ein B-Movie-Kino aus vergangenen Zeiten zu besuchen.<sup>214</sup> Wiederum beim Take That-Jukebox-Musical *The Band* im Stage Theater des Westens in Berlin 2019 projizierte man vor Beginn des ersten Akts einen (wechselnden) Teletext des englischen Senders BBC World von 1993 auf eine Leinwand – dieser beinhaltete Chartlisten, Nachrichten aus den 1990er Jahren, eine Wettervorhersage und ein Buchstabenrätsel mit Songtiteln von Take That.<sup>215</sup> Auch Tontechnik dient dazu, das Erlebnis Musical für den Zuschauer bereits vor der Show beginnen zu lassen. Bei der Stuttgarter Inszenierung von *Der Glöckner von Notre Dame* ab Februar 2018 wurde das Ambiente der Kathedrale Notre Dame im Zuschauersaal bereits beim Einlass technisch imitiert.<sup>216</sup> Dies erklärt der Technikbeauftragte Rainer Frenkel in der *Landesschau Baden-Württemberg* vom 16.2.2018:

„Im Saal haben wir quasi den Klang von Notre Dame imitiert mit ’ner sehr großen Anzahl an Lautsprechern. Es werden über Mikrofone beim Einlass die Zuschauer aufgenommen und über die Lautsprecher übertragen mit einem Hall-, mit einem Effektgerät, dass man das Gefühl hat, man steht in dieser Kathedrale und man hört das Raunen der Leute.“<sup>217</sup>

Auf ähnliche Weise wurden bei *Der König der Löwen* im Hamburger Theater im Hafen im November 2018 vor dem ersten Akt und in der Pause im Aufführungssaal Geräusche einer afrikanischen Savanne über Lautsprecher eingespielt.<sup>218</sup> Im gleichen Jahr hörte der Zuschauer

---

<sup>212</sup> Programm zu *Der 25. Pattenser Buchstabierwettbewerb* (OT: *The 25th Annual Putnam County Spelling Bee*; Musik/Lyrics: William Finn; Buch: Rachel Sheinkin), Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2008/2009, linke Innenseite vor S. [1].

<sup>213</sup> Programm zu *The Rocky Horror Show* (Deutschland-Österreich-Tournee, 2017/2018), S. [19].

<sup>214</sup> Ich besuchte *The Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: O’Brien) im Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt am 25.11.2017.

<sup>215</sup> Ich besuchte *The Band* (Musik/Lyrics: Take That; Buch: Firth) im Berliner Stage Theater des Westens am 5.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>216</sup> Ich besuchte *Der Glöckner von Notre Dame* (OT: *The Hunchback of Notre Dame*; Musik: Menken; Lyrics: Schwartz; Buch: Lapine) im Stuttgarter Stage Apollo Theater am 1.3.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>217</sup> Südwestrundfunk (Hrsg.), TV-Beitrag „Musical in Stuttgart. Backstage beim ‚Glöckner von Notre Dame‘“, ausgestrahlt in: *Landesschau Baden-Württemberg*, 16.2.2018, 18:45 Uhr, <https://www.swr.de/landesschau-bw/musical-in-stuttgart-backstage-beim-gloeckner-von-notre-dame/-/id=122182/did=21183568/nid=122182/1vg2ioi/index.html> (29.4.2019), 01:37–02:03.

<sup>218</sup> Ich besuchte *Der König der Löwen* (Musik: John; Lyrics: Rice; Buch: Allers, Mecchi) im Theater am Hafen in Hamburg am 14.11.2018 ab 18:30 Uhr.

bei *Matterhorn* in St. Gallen während des Eintritts in den Saal Windgestöber, das partiell auch auf der entsprechenden Cast Recording zu hören ist.<sup>219</sup>

Auch eine musikalische Einstimmung auf den Abend ist in den letzten Jahren häufig im Musical zu beobachten, etwa bei der *Grease*-Deutschlandtournee 2017/2018 (Rock'n'Roll-Songs der 1950er Jahre) und der deutschsprachigen Erstaufführung von *[titel der show]* 2018 („Musical-Klassiker“, u. a. aus *How to Succeed in Business Without Really Trying*).<sup>220</sup>

Auch interaktive Elemente werden dem Musicalzuschauer – spätestens seit dem Jahr 2015 – vor dem ersten Akt zur Verfügung gestellt. Genannt sei insbesondere die Möglichkeit des Fotografierens vor einer Leinwand mit Szenenmotiven des entsprechenden Musicals, etwa bei *Aladdin* (Hamburg, 2015), *Kinky Boots* (London, 2016), *Billy Elliot* (Hamburg, 2017), *Matterhorn* (St. Gallen, 2018) und *Tina* (Hamburg, 2019).<sup>221</sup> Oftmals werden für entsprechende Fotos zusätzlich Requisiten der Show angeboten, etwa eine Wassermelone bei *Dirty Dancing* (Bremen, 2014), E-Gitarren, E-Bässe und ein E-Schlagzeug bei *School of Rock* (London, 2016), der Hut von Mary Poppins und Berts Schornsteinfegerbesen bei *Mary Poppins* (Stuttgart, 2017), eine Töpferscheibe bei *Ghost* (Berlin, 2018) und Knoblauchketten bei *Tanz der Vampire* (Hamburg, 2018).<sup>222</sup> Bei der Produktion von *Doktor Schiwago* in der Musikalischen Komödie Leipzig war es für den Zuschauer außerdem vor der Vorstellung und in der Pause möglich, mit dem Smartphone interaktiv Bilder im Programmheft anzusehen.<sup>223</sup>

Eine Besonderheit in Bezug auf die Unterhaltung vor dem ersten Akt stellt die deutschsprachige Erstaufführung von Nashs *Murder Ballad* im Theater Lüneburg 2018 dar, bei der es am 16.1.2018 und 4.5.2018 möglich war, an einer Bartheke – an welcher die Band vor der Show

---

<sup>219</sup> Ich besuchte *Matterhorn* (Musik: Hammond; Lyrics/Buch: Kunze) im Theater St. Gallen am 28.11.2018 ab 19:30 Uhr.

<sup>220</sup> Ich besuchte *Grease* (Musik/Lyrics/Buch: Jacobs, Casey) im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt am 4.10.2017 ab 20 Uhr und *[titel der show]* (OT: *[title of show]*; Musik/Lyrics: Jeff Bowen; Buch: Hunter Bell) im Schmidtchen Hamburg am 28.4.2018 ab 20 Uhr.

<sup>221</sup> Ich besuchte *Aladdin* (Musik: Menken; Lyrics: Ashman, Rice, Beguelin; Buch: Beguelin) im Hamburger Stage Theater Neue Flora Hamburg am 31.12.2015 ab 17 Uhr, *Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Lauper; Buch: Fierstein) im Londoner Adelphi Theatre am 13.8.2016 ab 14:30 Uhr, *Billy Elliot* (Musik: John; Lyrics/Buch: Hall) im Hamburger Mehr! Theater am Großmarkt u. a. am 2.7.2017 ab 14 Uhr, *Matterhorn* (Musik: Hammond; Lyrics/Buch: Kunze) im Theater St. Gallen am 28.11.2018 ab 19:30 Uhr und *Tina* (Musik/Lyrics: Turner; Buch: Hall, Ketelaar, Prins) im Hamburger Stage Operettenhaus u. a. am 12.3.2019 ab 18:30 Uhr.

<sup>222</sup> Ich besuchte *Dirty Dancing* (Adaption des Films von 1987; Musik: Morris, Drehbuch: Bergstein) im Musical Theater Bremen am 31.10.2014 ab 20 Uhr, *School of Rock* im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) u. a. am 6.11.2016 ab 14:30 Uhr, *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) im Stuttgarter Stage Apollo Theater am 20.10.2017 um 19:30 Uhr, *Ghost* (Musik: Stewart, Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Rubin; Buch: Rubin) im Berliner Stage Theater des Westens am 17.2.2018 ab 19:30 Uhr und *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) im Hamburger Stage Theater an der Elbe u. a. am 25.1.2018 ab 14:30 Uhr.

<sup>223</sup> Programm zu *Doktor Schiwago* (Musik: Lucy Simon; Lyrics: Michael Korie, Amy Powers; Buch: Michael Weller), Musikalische Komödie Leipzig, Spielzeit 2017/2018, hrsg. von der Oper Leipzig, Ausgabe von Mai 2018, Einlegeblatt.

Platz nahm – bei einer Darstellerin des Stücks Getränke zu bestellen.<sup>224</sup> Pressestimmen kritisieren entsprechend die fehlende Einbindung des Publikums in der West End-Produktion im Arts Theatre 2016 mit konventioneller Trennung der Bühne.<sup>225</sup> Andererseits war es in London am 25.11.2016 Bestandteil des Musicals, dass sich die Erzählerin bereits vor der eigentlichen Show auf der Bühne befand und eine Zigarette rauchte.<sup>226</sup>

Auch musicalseparate Unterhaltung vor Beginn der Aufführung ist zu beobachten: Jansen schreibt in seiner Monographie *Cats & Co* von 2008 über den Umbau des Theaters im Hamburger Hafen im Jahr 2001, das 2000 vom niederländischen Unternehmen Stage Holding erworben wurde:

„Moderne Kunst fand Eingang in die Foyers, Gänge und Cateringbereiche und ließ manche Besucher staunen, über die Kunstobjekte selbst, die den Rahmen des ausschließlich Dekorativen durchweg überstiegen, und die scheinbare Selbstverständlichkeit, mit der ausgewählte und wertvolle Exponate ohne Bewachung gehängt und aufgestellt waren.“<sup>227</sup>

Auch innerhalb des Theaters an der Elbe von Stage Entertainment befindet sich heutzutage eine „Werkschau zeitgenössischer Kunst“ für „anregenden Gesprächsstoff“<sup>228</sup> mit circa 50 Gemälden (von Lita Cabellut, Anke Doberauer, Mr. Brainwash und Werner Büttner), Skulpturen (von Niki de Saint Phalle, Richard Deacon, Fernand Léger und Salvador Dalí), Lichtinstallationen (von Hugo Timmerman) und Auftragsarbeiten des Fotografen Erwin Olaf, „passend zur Architektur des Gebäudes“, zusammengestellt von Janine van den Ende, Aufsichtsratsmitglied von Stage Entertainment.<sup>229</sup> Die Kuratorin beschreibt:

„Es dürfte kaum ein Privat-Theater geben, das seinen Besuchern neben dem Genuss von Theater-Aufführungen auf höchstem Niveau zusätzlich – im Wortsinne ‚en passant‘ – eine Sammlung moderner Kunst so hohen Ranges bietet. Alle Werke sind in einem aufwendig gestalteten Bildband festgehalten, den die Theaterbesucher und alle Kunstinteressierten im Theater käuflich erwerben können.“<sup>230</sup>

Und in Bezug auf die Arbeiten von Olaf verweist sie auf die Verbindung zum Musical:

„Darin stellt er fünf symbolische Werke deutscher Kultur fünf Musicals an fünf für Hamburg charakteristischen Orten gegenüber. [...] Wer die Fotos lange genug betrachtet, erkennt, wie zum Beispiel eine Szene aus der ‚Blechtrummel‘ von einem Jungen aus ‚Das Wunder von Bern‘ mit ‚99 Luftballons‘ im Alten Elbtunnel zusammentrifft – und dass so ein ganz neues Märchen entstanden ist.“<sup>231</sup>

---

<sup>224</sup> Ich besuchte *Murder Ballad* (Musik: Nash; Lyrics: Nash, Jordan; Buch: Jordan) im Theater Lüneburg am 16.1.2018 ab 20 Uhr und 4.5.2018 ab 20 Uhr.

<sup>225</sup> Vgl. Lyn Gardner, „*Murder Ballad* Review – Chamber Musical with the Force of a Film Noir“, in: *The Guardian*, 6.10.2016,

<https://www.theguardian.com/stage/2016/oct/06/play-murder-ballad-review-arts-theatre-london> (25.6.2019).

<sup>226</sup> Ich besuchte *Murder Ballad* (Musik: Nash; Lyrics: Nash, Jordan; Buch: Jordan) im Londoner Arts Theatre am 25.11.2016, ab 20 Uhr. Vgl. zudem Franz Heger, „Review: ‚Murder Ballad‘ in London – There’s Always a Killer ...“, in: *Kulturpoebel*, 14.10.2016, <http://kulturpoebel.de/2016/10/review-murder-ballad-in-london-theres-always-a-killer/> (25.6.2019).

<sup>227</sup> Jansen, *Cats & Co*, S. 245.

<sup>228</sup> Kleines Programm zu *Das Wunder von Bern* (Musik: Martin Lingau; Lyrics: Frank Ramond; Buch: Gil Mehmert), Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 2014–2017, hrsg. von der Theater an der Elbe Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment), Ausgabe von November 2014, S. 12.

<sup>229</sup> Vgl. das kleine Programm zu *Das Wunder von Bern* (Hamburg, 2014–2017), S. 12f.

<sup>230</sup> Ebd., S. 13.

<sup>231</sup> Ebd.

Daneben biete Stage Entertainment vor den Theatern am Hamburger Hafen den sogenannten „Musicalboulevard“ mit Statuen von Niki de Saint Phalle, Salvador Dalí und Fernand Léger.<sup>232</sup>

Dass präsentierte Kunst im Theaterfoyer Bezug auf das entsprechende Stück nehmen kann, zeigt die Wiener *Hair*-Produktion der Jahre 2001/2002, bei der im Foyer des ersten Ranges die Ausstellung „*Hair* 1968 mit den Augen von Dagmar“ integriert wurde.<sup>233</sup>

Besonders seit 2013 ist zu beobachten, dass vor dem ersten Akt Hinweise zur Aufführung unterhaltsam aufbereitet werden. In Stage-Produktionen ist es heutzutage üblich, als Willkommensgruß eine Lautsprecherdurchsage eines beteiligten Musicaldarstellers vor der Show mit Bezug zum jeweiligen Stück abzuspielen, beispielsweise von Ethan Freeman in *Aladdin* (Hamburg, 2015–2018) und David Boyd in *Mary Poppins* (Stuttgart, 2017; Hamburg, 2018–2019).<sup>234</sup> Oftmals sind diese Durchsagen humoristisch geprägt – so hieß es bei *Tanz der Vampire* im Berliner Stage Theater des Westens im Jahr 2016: „Vampire reagieren äußerst empfindlich auf Mobiltelefone. [...] Tauchen Sie mit uns in die Finsternis ein [Zitat aus der Nummer „Totale Finsternis“ des zweiten Akts].“<sup>235</sup> Solche Begrüßungen werden auch persönlich durchgeführt, zum Beispiel in den Hamburger Spielbudenplatz-Theatern Schmidtchen und Schmidts Tivoli, etwa vor den Stücken [*titel der show*] und *Heiße Ecke* im Jahr 2018.<sup>236</sup> Vereinzelt sind auch am West End entsprechende Ansagen zu finden: Die Londoner Produktion von *School of Rock* begann am 6.11.2016 etwa mit einer persönlichen Botschaft von Lloyd Webber, in der er betonte, dass die Kinderdarsteller im Musical ihre Instrumente live spielen.<sup>237</sup>

In amerikanischen Musicals haben sich zudem kurze Szenen oder Nummern vor der Show etabliert. *Kinky Boots* enthält spätestens seit der Broadway-Produktion ab 2013 einen „Prolog“ vor dem ersten Akt, der vom Lizenzgeber wie folgt beschrieben wird:

„Don enters talking on his cell phone. He notices the audience; he tells his friend on the phone that he has to go to work, so he has to turn off his phone, no texting, no vibrating, nothing. He looks pointedly at the audience, then enters the factory.“<sup>238</sup>

---

<sup>232</sup> Vgl. das kleine Programm zu *Das Wunder von Bern* (Hamburg, 2014–2017), S. 11.

<sup>233</sup> Programm zu *Hair* (Wien, 2001/2002), rechte Innenseite nach der letzten Seite.

<sup>234</sup> Ich besuchte *Aladdin* (Musik: Menken; Lyrics: Ashman, Rice, Beguelin; Buch: Beguelin) in im Hamburger Stage Theater Neue Flora am 31.12.2015 ab 17 Uhr, 18.5.2017 ab 20 Uhr und 27.3.2018 ab 18:30 Uhr sowie *Mary Poppins* (Musik: Richard/Robert Sherman, Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Drewe; Buch: Fellowes) im Stuttgarter Stage Apollo Theater am 20.10.2017 ab 19:30 Uhr und im Hamburger Stage Theater an der Elbe u. a. am 5.3.2018 ab 18:30 Uhr und 25.3.2019 ab 18:30 Uhr.

<sup>235</sup> Ich besuchte *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) im Berliner Stage Theater des Westens am 21.5.2016 ab 19:30 Uhr.

<sup>236</sup> Ich besuchte [*titel der show*] (OT: [*title of show*]; Musik/Lyrics: Bowen; Buch: Bell) im Schmidtchen Hamburg am 28.4.2018 ab 20 Uhr und *Heiße Ecke* (Musik: Martin Lingau; Lyrics: Heiko Wohlgenuth; Buch: Thomas Matschoß) im Hamburger Schmidts Tivoli Schmidts Tivoli am 22.5.2018 ab 20 Uhr.

<sup>237</sup> Ich besuchte *School of Rock* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Slater; Buch: Fellowes) im Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre) am 6.11.2016 ab 14:30 Uhr und 2.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>238</sup> Music Theatre International (Hrsg.), „*Kinky Boots* – Full Synopsis“, <https://www.mtishows.com/kinky-boots> (29.4.2019).

Eine musikalische Nummer vor Beginn des ersten Aktes enthält das a capella-Musical *In Transit*, das 2016/2017 am Broadway aufgeführt wurde. Die „Pre-Show-Message“ verknüpft – genau wie bei *Kinky Boots* – die Aufführungshinweise mit dem Beginn der Handlung.<sup>239</sup> Auch bei Bareilles’ *Waitress* in London 2019 erklang vor dem Anfang des Musicals ein kurzes Musikstück, in dem die Komponistin darum bat, die Mobiltelefone auszuschalten.<sup>240</sup> Im Gegensatz zu *In Transit* ist dieser Abschnitt weder auf der einzigen Cast Recording von 2015 noch auf Bareilles’ Studioalbum *Songs from „Waitress“* aus demselben Jahr enthalten.<sup>241</sup> Dass solch eine musikalische Unterhaltung vor dem ersten Akt, jedoch ohne Bezug zum darauffolgenden Stück, durchaus bereits bei früheren amerikanischen Musicals vor den 1940er Jahren enthalten war, konstatiert Suskin 2009 in *The Sound of Broadway*: „Back in the pre-1943 era of not so well-integrated musicals, shows often began with undistinguished choruses of little import to the proceedings, which were intended merely to hold the stage while the latecomers filed in.“<sup>242</sup>

Ein weiteres Phänomen des Musicals stellen Elemente der Handlung vor dem eigentlichen Beginn des ersten Aktes dar: Bei der St. Galler *Flashdance*-Inszenierung des Jahres 2015 lief die Hauptdarstellerin Myrthes Monteiro (als Alex Owens) während des Einlasses der Gäste ins Theaterfoyer und vollführte einige Tanzbewegungen.<sup>243</sup> Im Rahmen der Europatournee von *Hair* im Jahr 2016 liefen die Darsteller vor dem ersten Akt durch den Zuschauersaal, kletterten auf Stühle und Geländer und unterhielten sich mit Musicalgästen.<sup>244</sup> Ein anderes Beispiel ist die UK-Irland-Deutschland-Tournee von *Titanic* von Mai bis August 2018: Bei Saalöffnung saß der Darsteller Greg Castiglioni als Schiffskonstrukteur Thomas Andrews auf der Bühne und schrieb bis zum Beginn des ersten Akts hastig in ein Notizbuch.<sup>245</sup> Die Hamburger *Catch Me if You Can*-Produktion im Hamburger Altonaer Theater in der Spielzeit 2018/2019 begann bereits, als die Zuschauer noch ihre Plätze suchten. So warteten auf der Bühne Passagiere am Miami International Airport auf ihren Flug, unterhielten sich und trugen ihre Gepäckstücke

---

<sup>239</sup> Vgl. Anderson-Lopez u. a., CD *In Transit* (Broadway, 2017), Track 16 „Preshow Message“.

<sup>240</sup> Ich besuchte *Waitress* (Musik/Lyrics: Bareilles; Buch: Nelson) im Londoner Adelphi Theatre am 1.5.2019 ab 14:30 Uhr.

<sup>241</sup> Vgl. Bareilles, CD *Waitress* (Broadway, 2015); CD *Songs from „Waitress“* (2015). Auch werden die Hinweise zur Aufführung in die erste Nummer des Musicals integriert: Bei der *Catch Me if You Can*-Inszenierung im Hamburger Altonaer Theater in der Spielzeit 2018/2019 erklärte der Hauptdarsteller während der ersten Nummer „Live und ganz in Farbe“, die am Flughafen von Miami spielt, dass die Handys nun auszuschalten bzw. in den Flugmodus zu stellen seien. (Ich besuchte *Catch Me if You Can* [Musik: Shaiman; Lyrics: Shaiman, Wittman; Buch: McNally] im Hamburger Altonaer Theater am 27.8.2018 ab 20 Uhr.)

<sup>242</sup> Suskin, *The Sound of Broadway Music*, S. 202.

<sup>243</sup> Ich besuchte *Flashdance* (Musik: Roth; Lyrics: Roth, Cary; Buch: Cary, Hedley) im Theater St. Gallen am 16.5.2015 am 19:30 Uhr.

<sup>244</sup> Ich besuchte *Hair* (Musik: MacDermot; Lyrics/Buch: Ragni, Rado) im Rahmen der Europatour 2016 im Congress Center Hamburg am 4.4.2016 ab 20 Uhr.

<sup>245</sup> Ich besuchte *Titanic* (Musik/Lyrics: Yeston; Buch: Stone) in der Hamburger Staatsoper am 15.8.2018 ab 19:30 Uhr.

umher – Philipp Moschitz als Frank Abagnale Jr. mischte sich dabei kurzzeitig unter die Reisenden.<sup>246</sup>

Schwartz' „fragmented musical“<sup>247</sup> *Godspell* von 1970 lässt zusätzlich die Grenzen zwischen Akt und Pause verschwimmen. Pflicht formuliert in seinem *Musical-Führer* von 1980: „Die Musik, Gesang, Tanz und Sprache, Pantomime, Akrobatik und andere Show-Elemente vereinigende Darstellung zielt auf Improvisation in der Art der italienischen Commedia dell'arte, auf Gelöstheit, Spontanität und Heiterkeit.“<sup>248</sup> Für die Pausenunterhaltung diente in der Erstinszenierung an der Carnegie Mellon University eine dreiteilige Jam Session, die Paul R. Laird (2014) anhand einer unveröffentlichten Tonaufnahme vom 14.12.1970 wie folgt beschreibt:

„The ‚Intermission Jam Session‘, underscoring talking throughout, is in three sections that include piano jazz, funky material, soft rock, bluesy jamming, and a short section of almost classical organ before the second act starts.“<sup>249</sup>

Spätestens seit der Off-Broadway-Produktion im Cherry Lane Theatre ab 1971 wird in der Session musikalisches Material der Nummer „Learn You Lesson Well“ aufgegriffen.<sup>250</sup> Diese Pausenunterhaltung dient also auch zur musicaltypischen Reminiszenz in Form einer stilistischen Abwandlung einer bereits gehörten Nummer.<sup>251</sup> Der Lizenzgeber Music Theatre International erklärt diesen Teil der Off-Broadway-Version:

„While one of the company reminds the audience and other disciples what they have learned, the company sets up the stage for Act II (‚Learn Your Lessons Well – Reprise‘). The second act officially begins when a very sensual company member encourages the audience [...].“<sup>252</sup>

In den aktuellen Regiehinweisen im Libretto, die Schwartz zuletzt 1999 bearbeitet hat, heißt es zudem: „At the end of the first act, the audience is invited to join the community through the sharing of wine (or grape juice), mingling with the actors during the intermission.“<sup>253</sup> Diese Einladung des Publikums ist jedoch seither nicht unbedingt in jeder Inszenierung zu finden, wie die Produktion des Teatro das Artes in Sao Paulo vom 4.8.–9.10.2016 zeigt; in dieser fand ausschließlich eine Jam Session statt.<sup>254</sup>

---

<sup>246</sup> Ich besuchte *Catch Me if You Can* (Musik: Shaiman; Lyrics: Shaiman, Wittman; Buch: McNally) im Hamburger Altonaer Theater am 27.8.2018 ab 20 Uhr.

<sup>247</sup> Wollman, *The Theater Will Rock*, S. 87.

<sup>248</sup> Pflicht, *Musical-Führer*, S. 114.

<sup>249</sup> Paul R. Laird, *The Musical Theater of Stephen Schwartz: From ‚Godspell‘ to ‚Wicked‘ and Beyond*, Lanham u. a. 2014, S. 18.

<sup>250</sup> Ebd., S. 32.

<sup>251</sup> Man vergleiche etwa das Broadway-Revival von *Grease* ab 1994: Die Nummer „We Go Together“ wird zu Beginn des Musicals als Schulhymne stilistisch abgewandelt: Casey und Jacobos, CD *Grease* (Broadway-Revival, 1994), Track 1 „Alma Mater“ und 2 „We Go Together“.

<sup>252</sup> Music Theatre International (Hrsg.), „Godspell 2012 – Full Synopsis“, <https://www.mtishows.com/godspell-2012> (29.4.2019).

<sup>253</sup> Stephen Schwartz (Hrsg.), „Godspell. Notes for Directors, Music Directors and Musicians, Producers“, [http://www.stephenschwartz.com/wp-content/uploads/2017/04/Godspell\\_Notes\\_for\\_Directors\\_and\\_Musicians.pdf](http://www.stephenschwartz.com/wp-content/uploads/2017/04/Godspell_Notes_for_Directors_and_Musicians.pdf) (29.4.2019).

<sup>254</sup> Cena Musical (Hrsg.), Video „Godspell Brasil – Intermission“, <http://www.cenamusical.com.br/coletiva-do-musical-godspell/> (29.4.2019).

In einigen Musicals ist es zudem Tradition, dass ein Darsteller während der Pause auf der Bühne verweilt. In *Cats* übernimmt diese Aufgabe in der Regel das Oberhaupt Old Deuteronomy.<sup>255</sup> Die Zuschauer erhielten in einigen Produktionen zudem die Möglichkeit, dem entsprechenden Musicaldarsteller auf der Bühne zu begegnen. So gab Ken Page bei der Broadway-Produktion ab 1982 Autogramme und John Ellis posierte mit Gästen für Fotos bei der internationalen Tour 2017.<sup>256</sup> Im Programm zur Hamburger *Cats*-Produktion von 1999 heißt es weiterhin in Bezug auf die Pause des Musicals: „[...] zwei Requisiteure stehen dem Publikum auf der Bühne für Fragen zur Verfügung.“<sup>257</sup> Dass ein Charakter während der Pause auf der Bühne bleibt, war auch Bestandteil der Wiener Produktion von *Don Camillo & Peppone* 2017, in der Maya Haakvort in ihrer Rolle als „alte Gina“ ihre Füße badete.<sup>258</sup> Auch werden Neuinszenierungen von Musicals, die ursprünglich keine Pausenunterhaltung enthalten, mit einer solchen ergänzt. Als Beispiel ist die Produktion von *West Side Story* bei den Schweriner Schlossfestspielen im Juni bis August 2017 zu nennen. Nachdem Riff und Bernardo im Finale des ersten Akts getötet wurden, sicherten Polizisten während der Pause den Tatort und untersuchten die Leichen, sodass die Zuschauer dies wahlweise aus direkter Nähe erleben konnten.<sup>259</sup>

#### 4.4.2 Audiovisuelle Eröffnung

Der zuvor beschriebene Eventcharakter des Musicals durch permanente Unterhaltung spiegelt sich weiterhin in der Musicaldramaturgie durch die Entwicklung zum sofortigen audiovisuellen Beginn wider.<sup>260</sup> Im Folgenden seien daher Unterschiede zwischen den Potpourri-Ouvertüren der 1920er bis 60er Jahre sowie den Einstiegen seit den 1960er Jahren aufgezeigt:

Musicals der 1920er bis 60er Jahre, zum Beispiel von Kern, Gershwin, Lloyd Webber, Porter, Rodgers, Berlin, Loesser, Loewe, Styne und Leigh, beginnen in der Regel mit einer

<sup>255</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) im London Palladium u. a. am 9.1.2015 ab 19:30 Uhr, bei den Freilichtspielen Tecklenburg am 8.8.2015 ab 20 Uhr und im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee 2017 u. a. im Berliner Admiralspalast am 12.8.2017 ab 20 Uhr.

<sup>256</sup> John Beaufort, „A Broadway Musical Hit Offering Light-and-sound Pyrotechnics; Concerning ‚Cats‘, there are few Moderates“, in: *The Christian Science Monitor*, 2.12.1982, <https://www.csmonitor.com/1982/1202/120201.html> (12.8.2019).

<sup>257</sup> Programm zu *Cats* (Hamburg, 1986–2001), S. 38.

<sup>258</sup> Ich besuchte *Don Camillo & Peppone* (Musik: Farina; Lyrics/Buch: Kunze) im Wiener Ronacher am 21.4.2017 ab 19:30 Uhr.

<sup>259</sup> Ich besuchte *West Side Story* (Musik: Bernstein; Lyrics: Sondheim; Buch: Laurents) bei den Schweriner Schlossfestspielen am 30.7.2017 ab 20 Uhr. Vgl. zudem die Photographien der Bühnenkonstruktion: Mecklenburgisches Staatstheater GmbH (Hrsg.), „Schlossfestspiele Schwerin 2017: *West Side Story*“, <https://www.mecklenburgisches-staatstheater.de/stueck-detail/schlossfestspiele-schwerin-2017-west-side-story-1205.html> (29.4.2019).

<sup>260</sup> Suskin (2009) erläutert zu dieser Entwicklung: „Overtures might indeed sound glorious on cast albums, but in the theatre they are usually interfered with by the entrance of latecomers and – perhaps more annoyingly – the chatter of theatregoers, who don’t realize that this is part of the show. (This seems to have gotten worse, rather than better, over the years.) One result of this has been the move toward omitting the overture entirely.“ (Suskin, *The Sound of Broadway Music*, S. 203.)

ausgedehnten Potpourri-Ouvertüre, die Gesangsmelodien von zentralen Nummern collagenartig aneinanderreihet. Die nachfolgende Tabelle 14 zeigt exemplarisch die Zusammensetzung dieser Ouvertüren mit jeweils drei Musicals pro Jahrzehnt anhand von Original Cast Recordings und Rekonstruktionsaufnahmen.

Tabelle 14: Potpourri-Ouvertüren von Musicals der 1920er bis 60er Jahre<sup>261</sup>

Jahr	Musical	Musikalisches Material der Potpourri-Ouvertüre
1924	<i>Lady, Be Good!</i>	„Oh, Lady Be Good!“ – „We’re Here Because“ – „Hang on to Me“ – „So Am I“ – „Fascinating Rhythm“ – „Oh, Lady Be Good!“ – „Fascinating Rhythm“ – „Oh, Lady Be Good!“
1926	<i>Girl Crazy</i>	„Clap Yo’ Hands“ – „Don’t Ask“ – „Maybe“ – „Oh, Kay!“ – „Maybe“ – „Someone to Watch over Me“ – „Clap Yo’ Hands“ – „Do, Do, Do“ – „Clap Yo’ Hands“
1927	<i>Show Boat</i>	„Can’t Help Lovin’ dat Man“ – „Mis’ry’s Comin’ Aroun’“ – „Ol’ Man River“ – „Mis’ry’s Comin’ Aroun’“ – „Ol’ Man River“
1930	<i>Crazy for You</i>	„I Got Rhythm“ – „Embraceable You“ – „I Got Rhythm“ – „Land of the Gay Caballero“ – „But not for Me“ – „Bronco Busters“ – „I Got Rhythm“
1933	<i>Pardon My English</i>	„My Cousin in Milwaukee“ – „So What?“ – „Isn’t It a Pity“ – „The Lorelei“ – „I’ve Got to Be There“ – „Isn’t It a Pity“ – „So What?“
1934	<i>Anything Goes</i>	„Anything Goes“ – „All Through the Night“ – „You’re the Top“ – „Blow Gabriel, Blow“
1943	<i>Oklahoma!</i>	„The Farmer and the Cowman“ – „Pore Jud Is Daid“ – „Many a New Day“ – „Out of my Dreams“ – „People Will Say We’re in Love“ – „Oklahoma“
1946	<i>Annie Get Your Gun</i>	„I Got the Sun in the Morning“ – „There’s no Business Like Show Business“ – „They Say It’s Wonderful“ – „You Can’t Get a Man With a Gun“ – „The Girl That I Marry“ – „I’m an Indian too“ – „They Say It’s Wonderful“
1949	<i>South Pacific</i>	„Bali Ha’i“ – „There Is Nothin’ Like a Dame“ – „A Wonderful Guy“ – „Some Enchanted Evening“ – „Bali Ha’i“
1950	<i>Guys and Dolls</i>	„Guys and Dolls“ – „I’ve Never Been in Love Before“ – „Lucky Be a Lady“ – „Guys and Dolls“
1951	<i>The King and I</i>	„Something Wonderful“ – „I Whistle a Happy Tune“ – „I Have Dreamed“ – „Hello, Young Lovers“ – „Something Wonderful“
1959	<i>Gypsy</i>	„Everything’s Comin’ up Roses“ – „You’ll Never Get Away from Me“ – „Small World“ – „Mr. Goldstone, I Love You“
1961	<i>How to Succeed in Business Without Really Trying</i>	„Company Way“ – „Rose-Marie“ – „Happy to Keep His Dinner Warm“ – „Rose-Marie“ – „Happy to Keep His Dinner Warm“ – „Paris Original“ – „Brotherhood of Man“ – „Rose-Marie“
1965	<i>Man of la Mancha</i>	„Man of la Mancha (I, Don Quixote)“ – „Dulcinea“ – „Aldonza“ – „The Impossible Dream (The Quest)“
1965	<i>The Likes of Us</i>	„A Man on His Own“ – „You Won’t Care about Him Anymore“ – „Strange and Lovely Song“ – „The Likes of Us“

<sup>261</sup> Rekonstruktionsaufnahmen werden als Quellen verwendet, sofern keine Original Cast Recording existiert oder auf den entsprechenden Tonträgern keine Ouvertüre enthalten ist. Da für das Musical *Annie Get Your Gun* keine Rekonstruktionsaufnahme vorliegt und die Original Cast Recording keine Ouvertüre umfasst, muss auf die erste Cast Recording mit Ouvertüre von 1957 zurückgegriffen werden. Vgl. Irving Berlin, CD *Annie Get your Gun. Digitally Restored* (Broadway, 1946), MCA Records 1990; ders., CD *Annie Get Your Gun. 1957 NBC Live Recording*, Angel Records 1992, Track 1 „Overture“. Für die übrigen Musicals siehe: George Gershwin, CD *Lady, Be Good!* (Rekonstr. der Broadway-Prod. von 1924), Nonesuch Records 1992, Track 1 „Overture“; Kern, 3-Disc-Set *Show Boat* (Rekonstr. der Broadway-Prod. von 1927), Disc 1, Track 1 „Overture“; Gershwin, CD *Crazy for You* (Rekonstr. der Broadway-Prod. von 1930), Nonesuch Records 1990, Track 1 „Overture“; ders., CD *Pardon My English* (Rekonstr. der Broadway-Prod. von 1933), Nonesuch Records 1993, Track 1 „Overture“; Porter, CD *Anything Goes* (Rekonstr. der Broadway-Prod. von 1934), Track 1 „Overture“; Richard Rodgers, CD *Oklahoma!* (Broadway, 1943), Track 1 „Overture“; ders., CD *South Pacific* (Broadway, 1949), Track 1 „Overture“; Loesser CD *Guys and Dolls* (Broadway, 1950), Track 1 „Runyonland Music – Fugue for Tinhorns – Follow the Fold“; Rodgers, CD *The King and I* (Broadway, 1951), Track 1 „Overture“; Loewe, CD *My Fair Lady* (Broadway, 1956), Track 1 „Overture“; Styne, CD *Gypsy* (Broadway, 1959), Track 1 „Overture“; Loesser, CD *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Broadway, 1961), Track 1 „Overture“; Leigh, CD *Man of la Mancha* (Broadway, 1965), Track 1 „Overture“; Lloyd Webber, Doppel-CD *The Likes of Us* (Sydmonton, 2005), Disc 1, Track 2 „Overture“.

Auf der Grundlage von Libretti<sup>262</sup> und rekonstruierten Bühnenversionen, zum Beispiel von Rodgers' *Oklahoma!* durch die North Carolina School of the Arts, die im Jahr 2011 im amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt wurde,<sup>263</sup> kann vermutet werden, dass in der Regel während der Potpourri-Ouvertüren kein Bühnengeschehen stattfand und der Bühnenvorhang geschlossen blieb.

Musikalisch ist diese Art der Potpourri-Ouvertüre in einigen Fällen mit der ersten Nummer bzw. Szene verknüpft, zum Beispiel in Porters *Kiss Me, Kate*, Loessers *Guys and Dolls* und Bocks *She Loves Me*.<sup>264</sup> Strukturell ist das musikalische Material der einzelnen Nummern häufig durch kurze funktionale Überleitungen verbunden, in denen etwa das Tempo oder die Tonart für den folgenden Nummernausschnitt modifiziert wird. Zum Beispiel findet sich in der Broadway-Erstinszenierung von *Oklahoma!* ab 1943 zwischen melodischen Zitaten aus „Pore Jud Is Daid“ und „Many a New Day“ eine direkt-diatonische Modulation von F-Dur nach Es-Dur (vgl. Notenbeispiel 31). Dies bestätigt Suskin (2009), der ohne Angabe einer bestimmten Cast Recording konstatiert: „The tempo then [nach dem Ausschnitt von ‚Pore Jud Is Daid‘] picks up with a four-bar lead-in to ‚Many a New Day‘.“<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> Vgl. zum Beispiel das Libretto der Original-Broadwayproduktion von *Show Boat*: Maslon (Hrsg.), *American Musicals*, Bd. 1, S. 55.

<sup>263</sup> Vgl. Kenneth Jones, „North Carolina School of the Arts' *Oklahoma!* Restoration Gets TV Airing Oct. 12“, in: *Playbill*, 12.10.2011, <http://www.playbill.com/article/north-carolina-school-of-the-arts-oklahoma-restoration-gets-tv-airing-oct-12-com-183489> (23.7.2018).

<sup>264</sup> Vgl. Porter, CD *Kiss Me, Kate* (Broadway, 1949), Track 1 „Overture“ und 2 „Another Op'nin', Another Show“; Loesser, CD *Guys and Dolls* (Broadway, 1950), Track 1 „Runyonland Music – Fugue for Tinhorns – Follow the Fold“; Jerry Bock, CD *She Loves Me* (Broadway, 1963), Track 1 „Overture“ und 2 „Good Morning, Good Day“.

<sup>265</sup> Suskin, *The Sound of Broadway Music*, S. 205.

„Pore Jud Is Daid“ Überleitung

Rit. Allegro

in F-Dur: Sp      D      S  
in Es-Dur: D

„Many a New Day“

T

Notenbeispiel 31: Überleitung zwischen musikalischem Material der Nummern „Pore Jud Is Daid“ und „Many a New Day“ in der Ouvertüre der ersten Broadway-Produktion von Richard Rodgers’ *Oklahoma!* (1943)<sup>266</sup>

Seltener erscheint im genannten Zeitraum eine Verwebung des musikalischen Materials verschiedener Nummern,<sup>267</sup> wie etwa in der Ouvertüre zur Original-Broadway-Produktion von Loessers *How to Succeed in Business Without Really Trying*. So mischt sich beispielsweise in Material der Nummer „Rosemary“ ein Takt von „Happy to Keep His Dinner Warm“. Dieser Effekt der Verdichtung wird durch einen in acht Takten zweimalig stattfindenden Tonartwechsel verstärkt: e-Moll → F-Dur → G-Dur (vgl. Notenbeispiel 32).

<sup>266</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Richard Rodgers, CD *Oklahoma! Featuring Members of the Original New York Production* (Broadway, 1943), Decca Records 2000, Track 1 „Overture“, 00:47–01:01.

<sup>267</sup> Der Instrumentalabschnitt der ersten Szene auf der Original Broadway Cast Recording von *Guys and Dolls*, der nicht den Titel „Ouvertüre“, sondern „Runyonland“ trägt, enthält sogar nur kurze, dicht miteinander verknüpfte Motive der Nummern „Guys and Dolls“ und „Lucky Be a Lady“. Diese Struktur wurde im Broadway-Revival von 1992 durch die (oben beschriebene) typische collagenartige Aneinanderreihung von Material der Nummern „Guys and Dolls“ – „I’ve Never Been in Love Before“ – „Lucky Be a Lady“ – „Guys and Dolls“ ersetzt. Vgl. Loesser, CD *Guys and Dolls* (Broadway, 1950), Track 1 „Runyonland Music – Fugue for Tinsorns – Follow the Fold“; ders., CD *Guys and Dolls. The New Broadway Cast Recording* (1992), in: *Broadway in a Box*, Track 1 „Runyonland“.

„Rosemary“

**più lento**

Trompete

Violine

in e-Moll: D

in F-Dur: T

„Happy to Keep His Dinner Warm“

„Rosemary“

Tp

VI

*Sra*

*p*

S Sp TP

S SP D (SP)

in G-Dur: T

Notenbeispiel 32: Dichte Verknüpfung der Nummern „Rosemary“ und „Happy to Keep His Dinner Warm“ in der Ouvertüre der ersten Broadway-Produktion von Frank Loessers *How to Succeed in Business Without Really Trying* (1961)<sup>268</sup>

Weiterhin ist zu betonen, dass Musickünstler der 1920er bis 60er Jahre trotz der Häufigkeit von Potpourri-Ouvertüren nicht ausschließlich Anfangsmusiken dieser Art komponierten. So schrieb etwa Rodgers für das Musical *Carousel* eine als „Prologue“ bzw. „The Carousel Waltz“ betitelte eigenständige Instrumentalnummer und für *The Sound of Music* eine Vertonung des 110. Psalms „Dixit Dominus“, bezeichnet als „Preludium“.<sup>269</sup> Rodgers erklärt hierzu in seiner Autobiographie:

„One musical problem confronting me was the opening piece. Rather than begin with the customary overture, we decided to open immediately on a scene in Nonnberg Abbey, in which the nuns are heard chanting a Catholic prayer, ‚Dixit Dominus‘.“<sup>270</sup>

Daher ordnet Suskin (2009) den Komponisten auch dem „anti-overture camp“<sup>271</sup> zu und erläutert: „Another case is the ‚Carousel Waltz‘, which is not technically an overture in theatre

<sup>268</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Frank Loesser, CD *How to Succeed in Business Without Really Trying. Original Broadway Cast Recording* (1961), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012, Track 1 „Overture“, 00:21–00:36.

<sup>269</sup> Vgl. Rodgers, CD *Carousel* (Broadway, 1945), Track 1 „The Carousel Waltz“; ders., CD *The Sound of Music* (Broadway, 1959), Track 1 „Preludium“. (Anzusprechen ist außerdem, dass *West Side Story* in der obigen Tabelle nicht mitaufgenommen wurde, da es zwar mit einem Prolog beginnt, der den Nummern „Jet Song“ und „The Rumble“ ähnelt, sodass musikalisches Material des Musicals vorweggenommen wird. Jedoch ist die Szene des Beginns – ein Kampf der Jets gegen die Sharks – teilweise kompositorisch so ausgeformt, sodass nicht von einem typischen Potpourri-Einstieg gesprochen werden kann. Vgl. Bernstein, CD *West Side Story* [Broadway, 1957], Track 1 „Prologue“, beispielsweise 00:41–00:58.)

<sup>270</sup> Rodgers, *Musical Stages*, S. 301.

<sup>271</sup> Suskin, *The Sound of Broadway Music*, S. 204.

terms, as it is played during pantomime (as opposed to dance) with the curtain up and a stage full of actors.“<sup>272</sup> Und Corinne J. Nadan (2011) schreibt zur Broadway-Produktion von *Carousel* ab 1945:

„This production was said to be the most ambitious and successful score ever written by Richard Rodgers. Instead of an overture, the show opened with a dance-pantomine set to the marvelous ‚Carousel Waltz‘, originally written for Paul Whiteman’s jazz band but never performed by him.“<sup>273</sup>

Ab den 1960er Jahren beginnen Musicals statt mit einer Potpourri-Ouvertüre – je nach dramaturgischer Struktur – oftmals mit der ersten (in der Regel ausgedehnten) regulären Musiknummer bzw. mit dem musikalischen Beginn eines (in der Regel ausgedehnten) Szenenkomplexes.<sup>274</sup> Einige Musicals, die mit regulären Musiknummern beginnen, verknüpfen diese mit der darauffolgenden, zum Beispiel Johns *Aida*.<sup>275</sup> Vergleichbar ist dies mit ersten Szenenkomplexen, die episodenhaft aufgebaut sind, wie der knapp sechseinhalbminütige Einstieg von Hammonds *Matterhorn*.<sup>276</sup>

Ausnahmen bilden Musicals, die mit gesprochenen Dialogen beginnen, wie Lloyd Webbers *Aspects of Love* und Shaimans *Catch Me if You Can*,<sup>277</sup> oder mit Underscoring, wie *Starlight Express* sowie Levays *Mozart!* und *Elisabeth*.<sup>278</sup> Prologe in Form von gesprochenem Wort oder einer musikalischen Nummer können aber durchaus mit einer nachfolgenden Ouvertüre verknüpft sein, wie in *The Phantom of the Opera* (Ouvertüre mit Material der titelgebenden Nummer) oder Shaimans *Mary Poppins Returns* (Ouvertüre mit Material – in Reihenfolge des Auftretens – von „Can You Imagine That“, „The Place Where Lost Things Go“, „Trip a Little Light Fantastic“, und [nochmals] „Can You Imagine That“).<sup>279</sup> Am häufigsten sind kurze

---

<sup>272</sup> Suskin, *The Sound of Broadway Music*, S. 204.

<sup>273</sup> Nadan, *Golden Age of American Musical Theatre*, S. 61.

<sup>274</sup> Man vergleiche Musicals mit Nummernstruktur, wie Sheiks *Spring Awakening*, die Dialoge mit Songs verknüpfen, mit in Szenenkomplexen durchkomponierten Bühnenwerken wie Lloyd Webbers *The Woman in White*, die Dialoge, Underscoring, Rezitative, Instrumental- und Gesangsabschnitte miteinander verweben. Vgl. Sheik, CD *Spring Awakening* (Broadway, 2009); Lloyd Webber, Doppel-CD *The Woman in White* (London, 2004). Musicals, die eher eine Songstruktur aufweisen, können Eingangsnummern umfassen, die aus verschiedenen musikalischen Episoden bestehen, beispielsweise zwei, wie in *Aida* und *Waitress*, oder sieben, wie in *Matterhorn*. Vgl. John, CD *Aida* (Broadway, 2000), Track 1 „Every Story Is a Love Story“ und 2 „Fortune Favors the Brave“; Bareilles, CD *Waitress* (Broadway, 2016), Track 1 „What’s Inside“ und 2 „Opening up“; Hammond, CD *Matterhorn* (St. Gallen, 2018), Track 1 „Matterhorn“, 2 „Unberührt“ und 3 „Edward Whympers Rap“.

<sup>275</sup> Vgl. John, CD *Aida* (Broadway, 2000), Track 1 „Every Story Is a Love Story“ und 2 „Fortune Favors the Brave“.

<sup>276</sup> Vgl. folgende Episoden: Hammond, Doppel-CD *Matterhorn* (St. Gallen, 2018), Disc 1, Track 1 „Matterhorn“, 00:00–01:25, 01:26–01:50; Track 2 „Unberührt“, 00:00–01:10, 01:11–01:29; Track 3 „Edward Whympers Rap“, 00:00–02:27, 02:28–03:00, 03:01–03:32.

<sup>277</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Aspects of Love* (London, 1989), Disc 1, Track 1 „A Small Theatre in Montpellier“; Shaiman, Doppel-CD *Catch Me if You Can* (Dresden, 2015), Disc 1, Track 1 „Prolog“. (Bei *Catch Me if You Can* muss die deutsche Cast Recording zu Rate gezogen werden, da auf der Original Broadway Cast Recording der Prolog fehlt. Vgl. Shaiman, CD *Catch Me if You Can* [Broadway, 2011].)

<sup>278</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Starlight Express* (London, 1984), Disc 1, Track 1 „Overture“; Levay, CD *Mozart!* (Wien, 1999), Track 1 „Prolog“; ders., CD *Elisabeth* (Wien, 1992), Track 1 „Prolog“.

<sup>279</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *The Phantom of the Opera* (London, 1987), Disc 1, Track 1 „Prologue“ und 2 „Overture“; Shaiman, CD *Mary Poppins Returns* (Soundtrack, 2018), Track 1 „(Underneath the) Lovely London Sky“ und 2 „Overture“.

Instrumentaleinstiege zu verzeichnen, konträre Beispiele wären die mit a capella-Gesang beginnenden Stücke *Waitress* und *In Transit*.<sup>280</sup>

Seit den 1980er Jahren beginnen Musicals auch mit eigenständigen Instrumentaleinheiten, die als „Ouvertüre“, „Prolog“<sup>281</sup> oder „Prelude“<sup>282</sup> bezeichnet werden und das Material von höchstens zwei Nummern, Underscoring- oder Tanzabschnitten präsentieren – im Gegensatz zu früheren Potpourri-Ouvertüren sind diese Einleitungen kürzer, nehmen weniger Material vorweg und verwenden Melodien abseits von Gesangspartien. Beispiele sind Rob und Ferdi Bolland's *3 Musketeiers* (Material von „Een voor allen en allen voor een“), Menkens *Newsies* (Material von „Seize the Day“), Wildhorns *Bonnie & Clyde* (Material von „How 'bout a Dance?“), Lippas *Big Fish* (Material von „The Procession“) und Barlows *Finding Neverland* (Material von „Finding Neverland“ und „Sylvia's Lullaby“).<sup>283</sup> Seltener hingegen sind eigenständige Instrumentaleinleitungen ohne Vorwegnahme von späterem Material, wie etwa bei Kitts *Next to Normal* und *If/Then* sowie Wildhorns *Rudolf*,<sup>284</sup> oder eigenständiges musikalisches Material in Kombination mit der Vorwegnahme einer Nummer, wie bei der Ouvertüre von Yazbeks *The Band's Visit*.<sup>285</sup>

Diese eigenständigen Einleitungen mit oder ohne Vorwegnahme von späterem musikalischem Material können abgeschlossen sein, zum Beispiel bei Lloyd Webbers *Sunset Boulevard* oder Howlands *Little Women*,<sup>286</sup> sind aber oftmals mit dem Beginn der ersten Nummer oder Szene verknüpft. Beispiele hierfür sind Bars *Oliver!*, Schönbergs *Miss Saigon* oder Tesoris *Shrek*.<sup>287</sup>

---

<sup>280</sup> Vgl. Bareilles, CD *Waitress* (Broadway, 2016), Track 1 „What's Inside“; Anderson-Lopez u. a., CD *In Transit* (Broadway, 2017), Track 16 „Preshow Message“.

<sup>281</sup> Verwirrung stiftet dabei, dass verschiedene Arten von Musicalesinstiegen auf Tonträgern den Titel „Prolog“ erhalten und dies je nach Gesamt- oder Highlightaufnahme variiert. Nur auf der der Gesamtaufnahme von *Rudolf* erhält ein eigenständiger Instrumentalabschnitt diesen Titel, bei *Love Never Dies* der erste Szenenkomplex, und bei den Gesamtaufnahmen von *Rebecca* die erste Nummer (im Gegensatz zur Wiener Highlight-CD). Vgl. Levay, Doppel-CD *Rebecca* (Gesamtaufnahme; Wien, 2007), Disc 1, Track 1 „Prolog – Ich hab geträumt von Manderley“; ders., CD *Rebecca* (Highlights; Wien, 2006), Track 1 „Ich hab geträumt von Manderley“; ders., Doppel-CD *Rebecca* (Stuttgart, 2012), Disc 1, Track 1 „Prolog – Ich hab geträumt von Manderley“; Wildhorn, CD *Rudolf* (Highlights; Wien, 2009), Track 1 „Prolog“; ders., Doppel-CD *Rudolf* (Gesamtaufnahme; Wien, 2009), Disc 1, Track 1 „Hofburg, Oktober 1888“; Lloyd Webber, Doppel-CD und DVD *Love Never Dies* (London, 2010), Disc 1, Track 1 „Prologue“.

<sup>282</sup> Diese englische Bezeichnung bleibt auch bei deutschsprachigen Cast Recordings von englischsprachigen Musicals erhalten. Vgl. etwa das Musical *Next to Normal*: Tom Kitt, Doppel-CD *Next to Normal* (Broadway, 2009), Disc 1, Track 1 „Prelude“; ders., Doppel-CD *Next to Normal* (Fürth, 2014), Disc 1, Track 1 „Prelude“.

<sup>283</sup> Vgl. Ferdie und Rob Bolland, CD *3 Musketeiers*. *De Musical*, Stage Music und Joop van den Ende Theaterprod. B. V. 2003, Track 1 „Prolog“; Menken, CD *Newsies* (Broadway, 2012), Track 1 „Overture“; Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012), Track 1 „Prologue: How 'bout a Dance?“; Lippa, CD *Big Fish* (Broadway, 2014), Track 1 „Prologue“; Barlow, CD *Finding Neverland* (Broadway, 2015), Track 1 „Prologue“.

<sup>284</sup> Vgl. Kitt, Doppel-CD *Next to Normal* (Broadway, 2009), Track 1 „Prelude“; Wildhorn, CD *Rudolf* (Highlights; Wien, 2009), Track 1 „Prolog“; Kitt, CD *If/Then* (Broadway, 2014), Track 1 „Prologue“.

<sup>285</sup> Vgl. Yazbek, CD *The Band's Visit* (Broadway, 2018), Track 1 „Overture“.

<sup>286</sup> Vgl. Lloyd Webber, Doppel-CD *Sunset Boulevard* (London, 1993), Disc 1, Track 1 „Prologue“; Howland, CD *Little Women* (Broadway, 2005), Track 1 „Overture“.

<sup>287</sup> Vgl. Bart, CD *Oliver!* (Broadway, 1962), Track 1 „Overture / Food, Glorious Food“; Schönberg, Doppel-CD *Miss Saigon* (London, 1990), Disc 1, Track 1 „Overture“ und 2 „The Heat Is on in Saigon“.

Bei *Shrek* etwa beginnt die erste Szene – wie Notenbeispiel 33 zeigt – mit Material der Nummer „Who I’d Be“, welches in Underscoring und Gesang übergeht.

♩ = 93

Ouvertüre

Trompete

E-Bass

[ab hier mus. Material von „Who I'd Be“]

5

Trp

E-B

7

Trp

E-B

Underscoring

9

♩ = 120

Trp

Violine

E-B

Gitarre

SHREK: Once upon a time,  
there was a little orge named Shrek,  
who lived with his parents in a bog by a tree.

12

Git

[...]

23 SHREKS MUTTER:

Gesang

List-en son, you're grow-ing up so quick - ly.

VI

Git

Notenbeispiel 33: Beginn der ersten Szene „Overture / Big Bright Beautiful World“ der Broadway-Produktion von Jeanine Tesoris *Shrek* (2009): Kurze Instrumentaleinleitung mit nachfolgendem Underscoring und sofortigem Gesang<sup>288</sup>

Vor allem Lloyd Webber komponierte seit den 1970er Jahren Ouvertüren, die musikalisches Material vorwegnehmen, jedoch nicht ausschließlich als Reihung von Gesangsmelodien späterer Nummern. Als Beispiele sind *Jesus Christ Superstar*, *Cats* und *The Beautiful Game* zu nennen.<sup>289</sup> In letzterem Musical setzt sich die Ouvertüre nach der Original Cast Recording aus Material von „Clean the Kit“, „The Final (A Game of Two Halves)“ aus dem ersten Akt und „Dead Zone“ aus dem zweiten Akt zusammen. Neben Gesangsmelodien aus späteren Szenen enthält die Ouvertüre musikalisches Material der instrumentalen Untermalung einer Fußballspiel-Choreographie und von Underscoring-Abschnitten.

Tabelle 15: Musikalisches Material der Ouvertüre der Londoner Erstproduktion von Andrew Lloyd Webber *The Beautiful Game* (2000)<sup>290</sup>

Abschnitt der Ouvertüre	Musikalisches Material	
00:00–01:01	„Dead Zone“	
01:02–01:35	„The Final (A Game of Two Halves)“	Thema 1
01:36–01:54	"	Thema 2
01:55–02:37	" (Ein Motiv ist auch in „Clean the Kit“ enthalten)	Thema 3

Das dritte Thema aus „The Final (A Game of Two Halves)“ enthält zudem regulär im Musical ein Motiv aus „Clean the Kit“ (vgl. Notenbeispiel 34), wodurch die musikalischen Ideen insgesamt dichter miteinander verknüpft sind. Dies steht im Gegensatz zu der oben beispielhaft genannten Ouvertüre von *How to Succeed in Business Without Really Trying*, in welcher die Gesangsmelodien eigens für die Anfangsmusik miteinander verwoben werden.

<sup>288</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Jeanine Tesori, CD *Shrek. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Dreamworks Theatricals LLC und Decca Records 2010, Track 1 „Overture / Big Bright Beautiful World“, 00:00–00:57.

<sup>289</sup> Vgl. Lloyd Webber, LP *Jesus Christ Superstar* (Konzeptalbum, 1970), Seite A, Track 1 „Overture“; ders., Doppel-CD *Cats* (London, 1981), Disc 1, Track 1 „Overture“; ders., CD *The Beautiful Game* (London, 2000), Track 1 „Overture“.

<sup>290</sup> Vgl. Lloyd Webber, CD *The Beautiful Game* (London, 2000), Track 1 „Overture“.

1. Thema 3 aus „The Final (A Game of Two Halves)“ innerhalb der Ouvertüre

2. Verwandtes Motiv aus „Clean the Kit“

JOHN KELLY:

Gesang

Got - ta clean\_\_\_ the kit. I'm so sick\_\_\_ of it.

Notenbeispiel 34: Musikalische Verwandtschaft von „The Final (A Game of Two Halves)“ und „Clean the Kit“ im ersten Akt der Londoner Erstproduktion von Andrew Lloyd Webber *The Beautiful Game* (2000)<sup>291</sup>

Zu vergleichen ist dies etwa mit der von Andersson komponierten Ouvertüre zum schwedischen *Kristina Från Duvemåla* aus dem Jahr 1995, Jong Yoon Chois *Sherlock Holmes – Secret of the Anderson Family* (Produktion in Tokio 2014) oder Schwartz' in Wien inszenierten *Schikaneder* von 2016.<sup>292</sup>

Diese Abkehr von längeren Potpourriouvertüren ist vor allem damit verknüpft, dass das Bühnengeschehen eines Musicals sofort beginnt. Das naheliegendste Geschehen ist die Öffnung des Bühnenvorhangs zur Präsentation des Bühnenbildes und der Charaktere: Zum Beispiel konnte der Zuschauer während der Instrumentaleinleitung der Wiener Original-Produktion von *Rudolf* bereits einen Blick auf den Protagonisten und Kronprinzessin Stephanie werfen.<sup>293</sup> Als detailliertes Beispiel ist die Wiener Urproduktion vom bereits erwähnten *Schikaneder* aufzuführen:

<sup>291</sup> Transkriptionen von Sarah Baumhof: 1. Andrew Lloyd Webber, CD *The Beautiful Game. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Telstar Records 2000, Track 1 „Overture“, 02:02–02:15. 2. Ebd., Track 3 „Clean the Kit“, 00:16–00:20.

<sup>292</sup> Vgl. Andersson, Doppel-CD *Kristina* (New York, 2010), Disc 1, Track 1 „Overture“; Vgl. Choi, Doppel-DVD *Sherlock Holmes* (Tokio, 2014), Disc 1, 00:00:00–00:02:00 (Hier präsentiert sich die Ouvertüre mit verdunkelter Bühne bzw. ohne Bühnengeschehen); Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 1, Track 1 „Ouvertüre“.

<sup>293</sup> Vgl. Wildhorn, DVD *Rudolf – Affaire Mayerling* (Wien, 2009), 00:00:00–00:01:11.

Tabelle 16: Bühnengeschehen während der Ouvertüre der Wiener Urproduktion von Stephen Schwartz' *Schikaneder* (2016/2017)<sup>294</sup>

Zeitabschnitt / -punkt	Bühnengeschehen
00:00:00–00:01:19	Der Bühnenvorhang verbleibt geschlossen; Ensemblemitglieder „zünden“ jeweils zwei Kronleuchter an, die daraufhin nach oben gezogen werden
00:01:57	Das Bühnenlicht verlischt
00:01:58–00:02:25	Der Bühnenvorhang wird geöffnet und das Bühnenbild präsentiert
00:02:26–00:03:22	Die Bühnenkonstruktion auf einer Drehscheibe <sup>295</sup> vollzieht eine Gesamtdrehung

Zweitens beginnen etwa *Cats*, *The Beautiful Game* und *An American in Paris* mit einem eigenständigen Instrumentalabschnitt, der auf der Bühne mit einer Choreographie verknüpft ist.<sup>296</sup> Als dritter Punkt sind technische Effekte zu benennen, etwa der aufsteigende Kronleuchter während der Ouvertüre von *The Phantom of the Opera*.<sup>297</sup> Vor allem seit dem Jahr 2000 beginnen Musicals häufig mit Filmprojektionen auf einer Bühnenleinwand. Zum Beispiel startet Steinmans *Tanz der Vampire* spätestens seit 2004 mit der Animation eines Schlosses und Fledermäusen, Johns *Billy Elliot* umfasst historische Aufnahmen des englischen Bergarbeiterstreiks im Jahr 1984, zu Beginn von Wildhorns *The Count of Monte Christo* stellen projizierte Wasserwellen eine Schiffsfahrt dar – dies ist mit der Autofahrt bei *Bonnie & Clyde* zu vergleichen – und Shaimans *Charlie and the Chocolate Factory* beginnt mit einem fiktiven Werbespot über die Schokoladenherstellung.<sup>298</sup>

<sup>294</sup> Die Angaben basieren auf dem theaterinternen Videogesamtmitschnitt vom 15.3.2017, den ich am 23.10.2018 im Archiv der Vereinigten Bühnen Wien eingesehen habe.

<sup>295</sup> Vgl. zur Konstruktion des Bühnenbildes das Programm zu *Schikaneder* (Wien, 2016/2017), S. [20]f.

<sup>296</sup> Ich besuchte *Cats* (Musik: Lloyd Webber; Buch: Eliot, Nunn) im London Palladium u. a. am 9.1.2015 ab 19:30 Uhr, bei den Freilichtspielen Tecklenburg am 8.8.2015 ab 20 Uhr und im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tournee 2017 u. a. im Berliner Admiralspalast am 12.8.2017 ab 20 Uhr sowie *An American in Paris* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Lucas) im Londoner Dominion Theatre am 19.8.2017 ab 14 Uhr. Vgl. zu *The Beautiful Game* die Aufzeichnung der ungarischen Produktion im Madách Színházbahn vom 2.3.2008, welche am 4.5.2008 im Duna TV ausgestrahlt wurde: Nemzeti Audiovizális Archívum (Hrsg.): „Volt egyszer egy csapat“, <http://nava.hu/id/609334/> (23.7.2018).

<sup>297</sup> Ich besuchte *The Phantom of the Opera* (Musik: Lloyd Webber; Lyrics: Hart, Stilgoe; Buch: Lloyd Webber, Stilgoe) im Hamburger Stage Theater Neue Flora (*Das Phantom der Oper*) u. a. am 15.12.2013 ab 19 Uhr in Hamburg sowie im Londoner Her Majesty's Theatre u. a. am 12.7.2014 um 19:30 Uhr. Dieser aufsteigende Kronleuchter wurde in der Londoner Produktion in der Royal Albert Hall im Jahr 2011 durch Licht- und Toneffekte an einem unbewegten Kronleuchter ersetzt. Vgl. Lloyd Webber, Blu-ray Disc *Das Phantom der Oper in der Royal Albert Hall. 25-jähriges Jubiläum*, Universal Studios 2011, 00:04:27–00:06:38.

<sup>298</sup> Ich besuchte *Tanz der Vampire* (Musik: Steinman; Lyrics/Buch: Kunze) u. a. im Pariser Théâtre Mogador (*Le Bal des Vampires*) am 15.11.2014 ab 20 Uhr, im Stage Palladium Theater Stuttgart am 5.6.2011 ab 14 Uhr, im Berliner Theater des Westens am 21.5.2016 ab 19:30 Uhr und im Theater St. Gallen am 26.5.2017 ab 19:30 Uhr. Vgl. zudem John, Blu-ray Disc *Billy Elliot* (London, 2014), 00:00:00–00:03:09; ders., CD *Billy Elliot* (London, 2005), Track 1 „The Stars Look Down“; Ben Brantley, „Armed and Amorous, Committing Cold-Blooded Musical“, in: *The New York Times*, 1.12.2011, <http://www.nytimes.com/2011/12/02/theater/reviews/bonnie-clyde-with-laura-osnes-and-jeremy-jordan-review.html> (23.7.2018); Wildhorn, CD *Bonnie & Clyde* (Broadway, 2012), Track 1 „Prologue: How 'bout a Dance?“; Simone Jaccoud, „Der Graf von Monte Christo. Der Literatur-Klassiker auf der Musicalbühne“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=2034&setzone=5> (23.7.2018); Frank Wildhorn, CD *Der Graf von Monte Christo* (St. Gallen), HitSquad Records 2009, Track 1 „Prolog“; ich besuchte

Weitere Indizien für den Trend zum sofortigen visuellen Beginn bieten Neuinszenierungen älterer Musicals. So verknüpfte man bei Porters *Anything Goes* im Mecklenburgischen Staatstheater in der Spielzeit 2016/2017 die Potpourri-Ouvertüre mit Matrosen, die Koffer auf den Transatlantikliner *S. S. America* (Handlungsort des Musicals) tragen.<sup>299</sup>

Potpourri-Ouvertüren treten seit den 1970er Jahren bis zum heutigen Tag noch auf, jedoch deutlich seltener als in den 1920er bis 60er Jahren, etwa bei Strouses *Annie* (1976), Loewes *Gigi* (1973), Kanders *Chicago* (1975), Lloyd Webbers *Jeeves* (1975) und *Song & Dance* (1982), Du Prez' und Idles *Spamalot* (2004), Jürgens' *Ich war noch niemals in New York* (2007), Menkens *The Little Mermaid* (2007) und *Aladdin* (2011) sowie der von Lloyd Webber bearbeiteten Version von *The Wizard of Oz* (2011).<sup>300</sup> Vor allem bei Jukebox-Musicals ist diese Form der Einleitung bis zum heutigen Tag zu beobachten: Man vergleiche etwa die Wiener Eigenproduktion bzw. das von Fendrich „Singspiel“<sup>301</sup> genannte *I Am from Austria* aus dem Jahr 2017: Die Ouvertüre besteht aus musikalischem Material der Nummern „Macho Macho“, „Blond“, „Es lebe der Sport“, „Weus'd a Herz hast wie a Bergwerk“ und „I Am from Austria“.<sup>302</sup> Diese Ouvertüren können – wie bei den früheren Musicals *Kiss Me, Kate*, *Guys and Dolls* oder *She Love Me* – in die erste Nummer oder Szene übergehen, wie beispielsweise bei *Aladdin* und *Song & Dance*.<sup>303</sup>

Statt einer Potpourri-Ouvertüre und eines -Entr'actes dienen andere Formen der Reprise zur Reminiszenz: Eine Nummer oder ein musikalischer Abschnitt findet sich mit unterschiedlichen Texten in beiden Akten – musikalisch kaum oder leicht verändert –, beispielsweise um Charakterentwicklungen darzustellen oder ein Musical dramaturgisch einzurahmen.<sup>304</sup>

---

*Charlie and the Chocolate Factory* (Musik: Shaiman; Lyrics: Shaiman, Wittman; Buch: Greig) im Londoner Theatre Royal Drury Lane am 26.11.2016 ab 19:30 Uhr.

<sup>299</sup> Ich besuchte *Anything Goes* (Musik/Lyrics: Cole Porter; Buch: Guy Bolton, P. G. Wodehouse) im Mecklenburgischen Staatstheater (Schwerin) am 18.2.2017 ab 19:30 Uhr.

<sup>300</sup> Vgl. Strouse, CD *Annie* (Broadway, 1977), Track 1 „Overture“; Frederick Loewe, CD *Gigi. The Original Broadway Cast Recording* (1973), RCA Victor 1994, Track 1 „Overture“; Kander, CD *Chicago* (Broadway, 1975), Track 1 „Overture“; Lloyd Webber, LP *Jeeves* (London, 1975), Seite A, Track 1 „Overture“; ders., Doppel-CD *Song & Dance* (London, 1984), Disc 1, Track 1 „Overture“; Du Prez und Idle, CD *Spamalot* (Broadway, 2005), Track 1 „Overture“; Jürgens, CD *Ich war noch niemals in New York* (Hamburg, 2008), Track 1 „Ouvertüre“; Menken, CD *The Little Mermaid* (Broadway, 2008), Track 1 „Overture“; ders., CD *Aladdin* (Broadway, 2014), Track 1 „Overture“; Harold Arlen und Andrew Lloyd Webber, CD *The Wizard of Oz. 2011 London Palladium Recording*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2011, Track 1 „Overture“.

<sup>301</sup> Reinhard Fendrich, „Backstage – Fendrich schreibt für News“, in: *News*, 23.9.2017, <https://www.news.at/a/backstage-fendrich-musical-8328086> (24.6.2019).

<sup>302</sup> Vgl. Fendrich, Doppel-CD *I Am from Austria* (Wien, 2017), Disc 1, Track 1 „Ouvertüre“.

<sup>303</sup> Vgl. Menken, CD *Aladdin* (Broadway, 2014), Track 1 „Overture“ und 2 „Arabien Nights“; Lloyd Webber, Doppel-CD *Song & Dance* (London, 1984), Disc 1, Track 1 „Overture“ und 2 „Take That Look off Your Face“.

<sup>304</sup> Vgl. etwa Lloyd Webber, Doppel-CD *Sunset Boulevard* (London, 1993), Disc 1, Track 12 „The Lady's Paying“ und Disc 2, Track 7 „Eternal Youth Is Worth a Little Suffering“; ders., CD *School of Rock* (Broadway, 2015), Track 8 „If Only You Would Listen“ und 15 „Act 2 Scene 8 Dewey's Bedroom“; Du Prez' und Idle, CD *Spamalot* (Barcelona, 2008), Track 4 „Aún No La He Palmaa“ und 20 „Finale“, ab 00:14; Kirkpatrick, CD *Something Rotten!* (Broadway, 2015), Track 6 „The Black Death“ und 12 „It's Eggs!“; Wildhorn, CD *Death Note* (Tokio, 2015), Track 2 „正義はどこに“ und 11 „正義はどこに リプライズ“; Schwartz, Doppel-CD *Schikaneder* (Wien, 2016), Disc 1, Track 3 „Innsbruck“, ab 00:48 und Disc 2, Track 1 „Irgendwas Wichtiges Fehlt“, ab 01:59.

Beispielsweise singt sowohl der junge Tarzan (1. Akt) als auch der erwachsene Tarzan (2. Akt) die Nummer „Who Better Than Me“ mit seinem Freund Terk in Collins *Tarzan* (u. a. Broadway, 2006; Hamburg, 2010);<sup>305</sup> das Biest aus *The Beauty and the Beast* (u. a. Broadway, 1994) verkündet seinen Gefühlswandel in der wiederholten Solonummer „If I Can’t Love Her“;<sup>306</sup> in Yestons *Titanic* (u. a. Broadway, 1997; Hamburg, 2002) dient etwa die Nummer „Gute Fahrt“ aus der Mitte des ersten Aktes auch als Finale des zweiten Aktes;<sup>307</sup> in Johns *Aida* (Broadway, 2000) gleicht der Anfang des Musicals dem Schluss;<sup>308</sup> und in Sondheims *Sunday in the Park with George* (u. a. Broadway, 2017) bildet das Finale des zweiten Aktes eine Reprise des ersten Aktes.<sup>309</sup> Modifikationen umfassen etwa unterschiedliche Besetzungen – eine Solonummer wird zum Beispiel als Quartett wiederholt –,<sup>310</sup> gleiche Besetzungen mit anderen agierenden Rollen – zum Beispiel wiederholt Will Bloom die eigentliche Nummer seines Vaters Edward in Lippas *Big Fish* (Broadway, 2014)<sup>311</sup> – oder differierende Arrangements – eine Up-tempo-Nummer erscheint beispielsweise erneut als Ballade<sup>312</sup> oder eine zweite Gesangsstimme wird kontrapunktisch hinzugefügt.<sup>313</sup> Auch auf wiederholte Instrumentalpartien oder Nummernreprise als Instrumentalversionen sei verwiesen, etwa der „Mayerling-Walzer“ in Levays *Elisabeth* (u. a. Wien, 2012) oder die Reitsequenzen in Lingaus *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009);<sup>314</sup> auch einzelne Stimmen in Instrumentalnummern können vorherige Melodien aufgreifen, wie in Fendrichs *I Am from Austria: Der Abschnitt „Helikopterflug“* im zweiten Akt wiederholt in der Hornstimme die Gesangsmelodie von „Wo gehör ich hin?“ aus dem ersten Akt (vgl. Notenbeispiel 35).

---

<sup>305</sup> Vgl. Collins, CD *Tarzan* (Broadway, 2006), Track 6 „Who Better Than Me“ und 14 „Who Better Than Me (Reprise)“; ders., CD *Tarzan* (Hamburg, 2010), Track 3 „Du brauchst einen Freund“ und 14 „Du brauchst einen Freund (Reprise)“. Vgl. auch Gordon, CD *Jane Eyre* (Broadway, 2000), Track 11 „Sirens“ und 19 „Sirens (Reprise)“ [wiederholtes Duett zwischen den Protagonisten Edward und Jane].

<sup>306</sup> Vgl. Alan Menken, CD *Beauty and the Beast. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Walt Disney Records 1994, Track 13 „If I Can’t Love Her“ und 19 „If I Can’t Love Her (Reprise)“.

<sup>307</sup> Vgl. Yeston, CD *Titanic* (Broadway, 1997), „Godspeed Titanic“ und „Epilogue: In Every Age“, ab 03:28; ders., CD *Titanic* (Hamburg, 2002), Track 7 „Gute Fahrt“ und 20 „Finale“, ab 02:48; oder etwa: Sells, CD *Everybody’s Talking About Jamie* (London, 2018), Track 4 „The Legend of Loco Chanel (And the Blood Red Dress)“ und 15 „Finale“, ab 01:43.

<sup>308</sup> Vgl. John, CD *Aida* (Broadway, 2000), Track 1 „Every Story Is a Love Story“ und 21 „Every Story Is a Love Story (Reprise)“.

<sup>309</sup> Vgl. Sondheim, Doppel-CD *Sunday in the Park with George* (Broadway, 2017), Disc 1, Track 12 „Sunday“ und Disc 2, Track 7 „Sunday (Reprise)“.

<sup>310</sup> Vgl. Lippa, CD *Big Fish* (Broadway, 2014), Track 2 „Be the Hero“ und 19 „Be the Hero (Reprise)“. Vgl. auch Sheik, CD *Spring Awakening* (Broadway, 2009), Track 7 „The Word of Your Body“ und 16 „The Word of Your Body (Reprise)“.

<sup>311</sup> Vgl. Sondheim, CD *Sweeney Todd* (Broadway, 1979), Track 5 „Johanna“ und 11 „Johanna“.

<sup>312</sup> Vgl. Lingau, CD *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009), Track 15 „Das Leben ist schön“ und 17 „Das Leben ist schön (Reprise)“.

<sup>313</sup> Vgl. Bond u. a., CD *Evil Dead* (Off-Broadway, 2007), Track 4 „Housewares Employee“ und 12 „Housewares Employee (Reprise)“.

<sup>314</sup> Vgl. Levay, Doppel-CD *Elisabeth* (Wien, 2012), Disc 2 Track 10 „Sie passt nicht“, ab 02:20 und Disc 2, Track 20 „Mayerling-Walzer (Instrumental)“, ab 00:12; Lingau, CD *Der Schuh des Manitu* (Berlin, 2009), Track 6 „Es geht los“, ab 00:36 und 9 „Du bist nicht allein“, ab 00:48.

The image shows a musical score for Horn and Strings (Streicher) in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system features a Horn part (top) and a Strings part (middle). The Horn part has notes with rests and is accompanied by chords C and Em. The Strings part has a melodic line with notes and rests, accompanied by chords T and Dp. The second system features a Horn part (top) and a Strings part (bottom). The Horn part has notes with rests and is accompanied by chords F, Dm, B, and G. The Strings part has a melodic line with notes and rests, accompanied by chords S, Sp, SS, and D.

Notenbeispiel 35: Wiederholung der Gesangsmelodie von „Wo gehör ich hin?“ (1. Akt) in der Instrumentalnummer „Helikopterflug“ (2. Akt) in der Wiener Fassung von Reinhard Fendrichs *I Am from Austria* (2017)<sup>315</sup>

Ein anderes Beispiel ist die Broadway-Produktion von Paul und Paseks *Dear Evan Hansen* seit 2017, dessen Finalszene auf der Nummer „For Forever“ des ersten Aktes basiert (vgl. Tabelle 17 und 18 sowie Notenbeispiel 36).

<sup>315</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Reinhard Fendrich, Doppel-CD *I Am From Austria. Original Cast Album Live. Raimund Theater* (Wien), HitSquad Records 2017, Disc 2, Track 4 „Helikopterflug“, 00:33–00:55.

Tabelle 17: Struktur der Nummer „For Forever“ aus der Broadway-Fassung von Benj Paseks und Justin Pauls *Dear Evan Hansen* (2017) im Vergleich zum Finale des zweiten Aktes<sup>316</sup>

„For Forever“		Finale des 2. Aktes
Formteil	Takt	
Einleitung	1–4	
1. Strophe	5–20	
1. Refrain	21–28	
Überleitung	29–32	
2. Strophe	33–48 (m. A.)	
2. Refrain	49–65	T. 49–56 = T. 9–16
Überleitung	66	
B-Teil	67–89 (m. A.)	
3. Refrain	90–108	T. 98–104 = T. 17–23
Schlusswendung	109–113	

Tabelle 18: Struktur des Finales von der Broadway-Fassung von Benj Paseks und Justin Pauls *Dear Evan Hansen* (2017)<sup>317</sup>

Finale	
Formteil	Takt
Underscoring: Harmonik der ersten 2 T. des Refrains von „For Forever“ (T. 1–4: Piano solo; T. 5–8: Gitarre solo)	1–8
Mus. Material aus dem zweiten Refrain von „For Forever“ (T. 9–14: Ensemblegesang, Piano, Gitarre; ab T. 15: Einsatz von Streichern und E-Bass; T. 15–17: Schlagzeugbecken)	9–16
Mus. Material aus drittem Refrain von „For Forever“ (T. 23: Schlagzeugbecken)	17–23
Überleitung	24
Mus. Material der ersten 2 T. des Refrains von „For Forever“ (wiederholt)	25–28
Schlussakkord	29

<sup>316</sup> Vgl. Pasek und Paul, CD *Dear Evan Hansen* (Broadway, 2017), Track 3 „For Forever“.

<sup>317</sup> Vgl. ebd., Track 14 „Finale“.

EVAN:  
Dear Evan Hansen, ...

Piano

EVAN:  
... Today is going to be a good day  
and here's why: ...

... Because today ... today at least you're you.  
And that's enough.

Gitarre

ENSEMBLE:

Gesang

All we see is sky — for for-ever. We — let the world pass by — for for-ever.

Git

P

Ges

Feels like we could go on — for for-ever this way, — this — way. —

Git

P

2. Stimme unter Hauptstimme

2. Stimme über Hauptstimme

Ges 17  
All we see is light. Watch the sun burn bright.

Streicher

E-Bass

2. Stimme über Hauptstimme

Ges 21  
We could be all-right for for-ever this way.

P

Str

E-B

EVAN:

Ges 25  
All we see is sky for for-ever. All I see is sky for for-ever.

P

E-B

Notenbeispiel 36: Das Finale der Broadway-Fassung von Benj Paseks und Justin Pauls *Dear Evan Hansen* (2017), basierend auf dem leicht abgewandelten musikalischen Material der Nummer „For Forever“ des ersten Akts<sup>318</sup>

<sup>318</sup> Transkription von Sarah Baumhof: Benj Pasek und Justin Paul, CD *Dear Evan Hansen. Original Broadway Cast Recording*, Atlantic Records 2017, Track 14 „Finale“.

Das Finale von *Dear Evan Hansen* besteht ausschließlich aus musikalischem Material der verschiedenen Refrainversionen der Nummer „For Forever“ des ersten Aktes – unter Berücksichtigung einer Transposition von G-Dur („For Forever“) zu F-Dur (Finale). Die T. 1–8 des Finales präsentieren als Underscoring die grundlegende Harmonik der jeweils ersten zwei Takte des Refrains von „For Forever“ (1. Takt: T; 2. Takt: T → S) mit einer Ausschmückung der Tonika durch die große Septime (jeweils im ersten Takt). Die nachfolgenden T. 9–23 des Finales sind aus dem zweiten und dritten Refrain der ursprünglichen Nummer entnommen: Die T. 49–56 von „For Forever“ wurden zu den T. 9–16 des Finales, die T. 98–104 zu den T. 17–23. Sechs Takte wurden dabei mehrstimmig ergänzt: In den T. 17–18 erklingt eine kleine Sexte (zweite Stimme unter der Hauptstimme), in den T. 19–20 eine große Terz (zweite Stimme über der Hauptstimme) und in den T. 22–23 eine große Terz / Quarte (zweite Stimme über der Hauptstimme). Der Abschluss des Finales (T. 25–29) wiederholt – ähnlich zur Einleitung – die ersten zwei Takte des Nummernrefrains. Weiterhin ist eine zurückhaltende Instrumentation des Finales gegenüber der Nummer „For Forever“ zu beobachten. In zehn Takten sind nur Solobegleitungen zu hören (T. 1–4: Piano solo, 5–8: Gitarre solo, 27–28: Piano solo bzw. Keyboard) und das Schlagzeug bleibt bis auf kleine Akzentsetzungen durch Beckenschläge in den T. 15–17 und 23 unbeteiligt.

Zusammenfassend beginnen Musicals der 1920er bis 50er Jahre in der Regel mit einer ausgedehnten abgeschlossenen Potpourriouvertüre mit collagenartigem Charakter – das heißt, einzelne Gesangsmelodien von späteren Nummern werden eher nacheinander präsentiert, beispielsweise mit kurzen Überleitungen verknüpft, als dass sie kompositorisch miteinander verwoben werden. Während dieser Overtüren ist tendenziell kein Geschehen auf der Bühne zu beobachten.

Ab den 1960er Jahren wenden sich Musikkomponisten eher von dieser Art des Einstiegs ab und beginnen entweder mit der ausgedehnten ersten Nummer oder Szene, die jeweils instrumental eingeleitet wird, oder mit einem kürzeren eigenständigen Instrumentalabschnitt, der auf Tonträgern als „Prolog“, „Overtüre“ oder „Prelude“ bezeichnet wird, musikalisches Material – auch abseits von Gesangspartien – in geringem Umfang vorwegnimmt, und in der Regel musikalisch mit dem Nachfolgenden verknüpft ist. Jeder dieser Anfänge ist mit sofortigem Bühnengeschehen verbunden, beispielsweise durch Choreographien oder technische Effekte. Die fehlende Reminiszenz von Potpourri-Overtüren oder -Einstiegen des zweiten Aktes werden durch – auch stilistisch oder besetzungstechnisch abgewandelte – Reprisen im Rahmen eines allgemein begrenzten Kontingents an musikalischem Material ersetzt.

## 5 Fazit

Als erstes Gattungsmerkmal des Musicals ist seine fluktuierende Gestalt zu benennen, wodurch es keine feste, abgeschlossene Form besitzt, sondern durch verschiedene Phänomene in diversen Ausprägungen existiert: Spätestens seit Kerns *Show Boat* ist die Neuentwicklung eines – insbesondere amerikanischen – Bühnenmusicals durch Tryouts und Previews geprägt, durch welche anhand von Publikumsreaktionen vornehmlich Kürzungen des Gesamtstücks, drastische Modifikationen der Charaktere und nuancierte dramaturgische Änderungen vorgenommen werden. Dass Material, welches bis zur benannten „Premiere“ einer Streichung unterworfen ist, für die Gestalt eines Musicals Bedeutung hat, zeigen beispielsweise Wiederaufnahmen von einzelnen Nummern in späteren Revivals. Zeitlich vor Tryouts und Previews anzusiedelnde Workshops, die internationale Kooperation beinhalten können, treten gemeinsam mit der Marketingstrategie, Tonträger in Form von Konzept- oder Castsingles/-alben – die gegenüber der späteren Bühnen-Fassung meist arrangementstechnische Differenzen aufweisen – vor der eigentlichen Theaterpremiere zu veröffentlichen, ab den 1970er Jahren auf. Bearbeitungen von Bühnenmusicals während einer Produktionszeit sind insbesondere seit „Long-Runs“ der 1980er im Rahmen von Modernisierungen Usus und werden – bei zunächst erfolglosen Neuentwicklungen – oftmals aufgrund negativer Kritiken getätigt. Veränderungen für neue Aufführungsserien bereits populärer Bühnenwerke betreffen häufig das Ersetzen, Verschieben oder musikalische Bearbeiten bestimmter Nummern. Anpassungen wiederum beziehen sich auf einzelne Produktionen, meistens Import-Musicals, die eine Übersetzung fordern, insbesondere hinsichtlich humoristischer Textpassagen oder verschiedenartiger lokaler Bezüge. In den letzten Jahrzehnten sind Inszenierungsunterschiede mit der musicalspezifischen Art der Lizenzvermarktung verknüpft, etwa durch die – in Deutschland bei subventionierten Bühnen zu beobachtende – Zurückhaltung der Rechte für „Originalversionen“ (mit festgelegtem Bühnenbild, Kostümierungen, Choreographien etc.) sowie verschiedene Aufführungsvarianten durch Variablen wie Gesamtlänge und Orchestrierung. Seit circa 1990 tritt außerdem das Phänomen auf, dass vollständige Musicals und Musicalfilme, die bis in die 1960er entstanden, von neubeteiligten Künstlern bearbeitet werden, oder, dass entsprechendes musikalisches Material dieser Musicals in neuem Kontext zusammengesetzt wird. Auch ist es seit den 1920er Jahren Konvention, dass Komponisten ihr früheres Material in neuen Musicals wiederverwenden, beispielsweise, wenn vorherige Bühnenwerke nicht den erhofften Erfolg erzielten. Ferner sind Showunterschiede der einzelnen Aufführungen innerhalb einer Produktion zu beachten, etwa durch improvisatorische Elemente, auf bestimmte Darsteller zugeschnittene Passagen oder der – in Deutschland vorherrschenden – Tradition, bei *Dernières* humoristische Abschnitte zu ergänzen.

Tonträger und Songbooks bilden zum Musical zugehörige Medien, die oftmals – etwa durch die Vermarktungskonventionen von „Highlightaufnahmen“ und Einzelnummern in Form von „Radio Edits“ – Kürzungen und Modifikationen enthalten und als Momentaufnahmen von Teilen einer bestimmten Produktion nur geringfügig repräsentativ für eine Live-Aufführung erscheinen. Auch Musicalfilme sind als abweichende Quellen zur Bühnenversion zu betrachten, da häufig Modifikationen des Plots oder der musikalischen Zusammenstellung zu beobachten sind – besonders Filmadaptionen genuiner Bühnenmusicals enthalten oftmals neue Kompositionen.

Im Hinblick auf spezifische künstlerische Parameter eines Musicals ist zunächst auf die variierende äußere Anlage von ein bis drei Akten mit einer Musicalgesamtlänge von eineinhalb bis drei Stunden zu verweisen, wobei die Zweiaktigkeit mit einer Dauer von circa zweieinhalb Stunden überwiegt. Es existiert in der Regel stets eine Art von Handlung – am häufigsten tritt hierbei eine lineare Erzählweise auf, vereinzelt auch mit Flashbacks versehen und (in der Regel) einem „Cliffhanger“ im Finale des ersten Akts. In einigen Fällen ist ein solcher Plot durch die größtenteils stattfindende szenenbezogene Fokussierung auf einzelne Charaktere (wie in Sondheims *Assassins*; u. a. Off-Broadway, 1991) von geringem Ausmaß.

In Bezug auf das Verhältnis von gesprochenem Wort und Musik sowie die innermusikalische Struktur kann keine deutliche Tendenz bzw. eine starke Variabilität eruiert werden: Bühnenwerke weisen klare Nummernstrukturen auf (wie größtenteils Sells *Everybody's Talking About Jamie*; London, 2018), sind in Episoden (wie Lloyd Webbers *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*; u. a. London, 1991) oder Szenenkomplexen (wie Schönbergs *The Pirate Queen*; Broadway, 2007) durchkomponiert oder vereinen diverse Elemente in unterschiedlichen Mischformen, etwa durch die Verknüpfung von reinen Sprechpassagen, alleinstehenden Songs und einzelnen, durchkomponierten Szenen mit Underscoring und rezitativähnlichen Passagen (wie in Wildhorns *Jekyll & Hyde*; u. a. Broadway, 1997).

Das Musical changiert zwischen technischem Spektakel (etwa Shaimans *Charlie and the Chocolate Factory*; London, 2016), beispielsweise geprägt durch Hydraulik und pyrotechnische Effekte, und Kammerstück (etwa Browns *The Last Five Years*; Hamburg, 2017), zum Beispiel mit minimaler Ensemblegröße und statischem Bühnenbild, tendiert jedoch seit den 1970er Jahren zu einer üppigen, komplexen und kostenintensiven Ausstattung.

Thematisch sind dem Musical wenige Grenzen gesetzt: Biographien von politischen Akteuren und historischen Persönlichkeiten stehen zum Beispiel neben modernen Familiendramen, der Adaption von Weltliteratur, Parodien und biblischen Stoffen; seit den 1990er Jahren ist jedoch zu beobachten, dass – besonders für amerikanische Musicals – Musical-/Filme als

Vorlagen dienen. Das breite Spektrum an Sujets weist jedoch folgende abstrakte Konstanten auf: Der Plot und seine Charaktere bieten Identifikationspotential für den Zuschauer – insbesondere durch die Möglichkeit der Verallgemeinerung, zum Beispiel durch unspezifische Gesangstexte, die eine Gefühlslage oder einen Gedankenvorgang repräsentieren (wie im Musicalfilm *Aladdin* von 2019). Als zweiter Punkt sei die positive Kompensation innerhalb des Plots genannt, die sich vornehmlich durch ein – auch im Rahmen von Musicals, wie Schönbergs *Miss Saigon* (u. a. Zürich, 2018), das den Vietnamkrieg thematisiert, zu findendes – optimistisch geprägtes Finale und die kontinuierliche Vermittlung einer Hoffnungsbotschaft zeigt. Weiterhin ist die Unmissverständlichkeit des Plots, u. a. durch die Erklärung von Sachverhalten (wie in Kitts *Next to Normal*; u. a. Fürth, 2013) oder der Verwendung von konventionellen Charakteren anstatt allegorischer Figuren (vgl. etwa Sheiks Adaption von *Frühlings Erwachen*; u. a. Wien, 2009), von zentraler Bedeutung, wodurch keine Notwendigkeit von Hintergrundwissen für die Rezeption des Bühnenstücks bzw. Musicalfilms besteht. In beinahe jedem Musical wird – durch die Darstellung eines Paares, mehrerer Paare oder Dreieckskonstellationen – eine Form von zwischenmenschlicher Beziehung, meist romantischer monogamer Liebe, thematisiert, häufig in Form des Zueinanderfindens mit vorherigen oder darauffolgend ausgelösten Komplikationen bzw. negativen Aspekten des Personenverhältnisses; dieses Plotelement zeigt sich sowohl als Ergänzung bei Adaptionen (etwa bei Loewes *My Fair Lady*; u. a. Broadway, 1956), reicht bis zur Verklärung von Beziehungen (etwa in Lloyd Webbers *Evita*; u. a. im Musicalfilm von 1996) und führt zu Persiflagen von konventionellen Duetten (etwa in Du Prez' und Idles *Spamalot*; u. a. Tecklenburg, 2018) und Liebesklagen einzelner Charaktere (etwa in Sondheims *Into the Woods*; u. a. Broadway, 1988). Als weiterer Punkt in Bezug auf Thematiken sei die Illusionsbrechung zu nennen: Inkludiert sind grundlegende Musickonzepte (etwa in Schwartz' *Pippin*; u. a. Amsterdam, 2016), humoristische Passagen durch die Adressierung nondiegetischer Musik- und Tanzelemente – zum Beispiel das generelle Erklingen einer Nummer (etwa in Fendrichs *I Am from Austria*; Wien, 2017), die Besetzung (etwa in Shaimans *Catch Me if You Can*; u. a. Broadway, 2011), innermusikalische Strukturen (etwa in Porters *Anything Goes*; u. a. Broadway, 1934) und dramaturgische Klischees (etwa in Lingaus *Der Schuh des Manitu*; Berlin, 2009) –, eine Erzählerinstanz (etwa in Lloyd Webbers *Sunset Boulevard*; u. a. Los Angeles, 1994) und das Ansprechen des Orchesters, Dirigenten oder der Zuschauer seitens der Darsteller (etwa in Adams' und Vallances *Pretty Woman*; u. a. Hamburg, 2019). Intertextualität tritt als Handlungsbasis (zum Beispiel in Bowens und Bells *[title of show]*; u. a. Off-Broadway, 2006), in Form von Anspielungen auf Musicals als Kommentare zur Handlung (etwa im Musicalfilm *Fame* von 1980), Musicalzitatens aus einem ursprünglich

kontrastierenden Kontext, um beispielsweise einen humoristischen Effekt zu erzielen (etwa in Paul und Paseks *Dear Evan Hansen*; Broadway, 2017), Verweisen auf Darsteller (etwa zu Fred Astaire in Flahertys *Rocky*; u. a. Hamburg, 2012), Musikkomponisten (etwa zu Sondheim in Larsons *Rent*; u. a. Broadway, 1996), Material aus Vorgängern in Bühnen- oder Filmsequels (etwa in Lloyd Webbers *Love Never Dies*; u. a. London, 2010), Selbstzitate von Komponisten (etwa ein *Wicked*-Verweis in Schwartz' *Godspell*; Broadway-Revival, 2011), Populärmusik- und Opernreferenzen zur Charakterisierung von Orten (etwa in Lloyd Webbers *Whistle Down the Wind*; London, 1999) und Figuren (etwa ein Mozart-Verweis gegenüber eines Selbstzitates in Lloyd Webbers *School of Rock*; u. a. Broadway, 2015) sowie als humoristisches Element (etwa in Sankhoffs und Heins *Come from Away*; u. a. London, 2019) und popkulturelle Anspielung (etwa in Johns *Billy Elliot*; u. a. London, 2015) auf.

Vergleichbar mit den im Musical behandelten Sujets, weisen Choreographien und Musiken einen enormen stilistischen Facettenreichtum auf. Übergeordnet ist jedoch im Rahmen der Integration künstlerischer Parameter die Nutzung diegetischer Elemente zu beobachten: Diese dienen zur Einbindung von Choreographien, besonders in Musicals, die keine Künstler thematisieren (etwa Lloyd Webbers *The Beautiful Game*; u. a. Bad Gandersheim, 2003) oder ansonsten wenig Tanz beinhalten (etwa Lingaus *Das Wunder von Bern*; Hamburg, 2015) – anzumerken ist jedoch, dass eine kleine Anzahl von Bühnenwerken ebenso nondiegetische Tanzelemente handlungstragend verwendet, entweder in einzelnen Szenen (etwa Rodgers' *Oklahoma!*; u. a. London, 1998) oder im gesamten Musical (z. B. Hammonds *Matterhorn*; St. Gallen, 2018). Weiterhin sei Comic Relief im Rahmen von parodierten Musikarten (z. B. Hymnen in Loessers *How to Succeed in Business Without Really Trying* [u. a. Broadway, 1961] und Liebesballaden in Anselmis *It Shoulda Been You* [Broadway, 2015]) sowie Auditions und „amateurhaftem Musizieren“ – sowohl mit mangelnden (etwa in Lindenberg's *Hinterm Horizont*; Hamburg, 2017) als auch vorhandenen musikalischen Fähigkeiten (etwa in Rodgers' *South Pacific*; Broadway, 1949) –, und ein positiver Kontrast zur übrigen Handlung (etwa in Yestons *Titanic*; u. a. Hamburg, 2002) genannt. Bedeutsam sind weiterhin die Darstellung von Handlungsorten und Szenenstimmungen, mit oder ohne Einbindung der Protagonisten (vgl. Rodgers *The Sound of Music* [u. a. Broadway, 1959] und Lloyd Webbers *Stephen Ward* [London, 2013]) bzw. einer Vorausdeutung (etwa in Wildhorns *Rudolf*; Wien, 2009) sowie die Charakterisierung von einzelnen Figuren – mit oder ohne musikstilistischen Kontrast zum übrigen Musical (vgl. Lloyd Webbers *Cats*; u. a. London, 1981) oder musikalischen bzw. virtuellen Fähigkeiten (zum Beispiel in Kempes *Så som i himmelen*; Stockholm, 2018), auch im Zuge einer Gegenüberstellung zu anderen Figuren (zum Beispiel in Gordons *Jane Eyre*; u. a. Broadway, 2000) bzw. einer Gegensätzlichkeit von Künstlern (vgl. Gershwin's

*An American in Paris*; u. a. London, 2017) –, Beziehungen (zum Beispiel zwischen Vater und Tochter in Tesoris *Fun Home*; u. a. Broadway, 2015) und Gruppen (zum Beispiel in u. a. Rahmans *The Lord of the Rings*; London, 2007). Weiterhin findet eine dramaturgische Entwicklung durch den Wechsel plotinterner Shows (etwa Sprechtheater zu Nachtclubauftritten in Kerns *Show Boat*; u. a. Broadway, 1927) oder den Wandel innerhalb eines Genres (etwa Schauspiel in Howlands *Little Women*; Broadway, 2005) Verwendung. Insgesamt werden im Rahmen aller Kategorien diegetische und nondiegetische Elemente verschiedenartig miteinander verknüpft, entweder mit sukzessiven Übergängen (zum Beispiel in Wildhorns *Bonnie & Clyde*; Broadway, 2012), der Überlagerung von einer diegetischen und einer nondiegetischen Musicalnummer (zum Beispiel in Yazbeks *The Band's Visit*; Broadway, 2018) oder der Verknüpfung mit musikalischen Zitaten (zum Beispiel in Schwartz' *Schikaneder*; Wien, 2016). Stellt eine „Show in der Show“ jedoch eine grundlegende Rahmenhandlung dar (zum Beispiel in Leighs *Man of la Mancha*; u. a. Broadway, 1965), ist in den meisten Fällen kaum bis gar keine diegetische Musik vorhanden; auch tritt in Einzelfällen eine musicalinterne Vorstellung mit regulären, nondiegetischen Nummern auf (zum Beispiel in Barlows *Finding Neverland*; Broadway, 2015).

In Bezug auf den Musicalgesang ist die Übersetzung der Texte in die oder eine der Landessprache(n) – auch partiell (etwa bei Turners *Tina*; Hamburg, 2019) bis beinahe vollständig bei Jukebox-Musicals (etwa bei Anderssons und Ulvaeus' *Mamma Mia!*; Madrid, 2005) – und technisch eine Mischung aus gerade gehaltenen Tönen und dem Einsatz von Vibrato zu beobachten. Das typische „Musical-Vibrato“ mit mäßig schneller Änderung der Frequenz bzw. circa fünf Pulsationen pro Sekunde, das etwa der deutsche Sänger Mark Seibert und der kanadische Darsteller Ramin Karimloo ausführen, erscheint vornehmlich bei längeren Tönen inmitten einer melodischen Phrase oder bei ausgedehnten Endtönen; kurze Noten werden in der Regel ohne Vibrato gesungen. Schließt eine Phrase mit einem Intervallsprung oder schritt aufwärts zu einem mehrere Takte gehaltenen Ton, so beginnt das Vibrato in der Regel im letzten Takt der langen Note. Der Einsatz des Vibratos variiert jedoch bei vielen gesungenen melodischen Wendungen; Sänger wie Patrick Stanke, Sabrina Weckerlin oder Ben Platt verwenden oftmals bei langen Tönen inmitten einer Phrase einen geraden Ton, wohingegen Drew Sarich nach einem Intervallsprung am Phrasenende sein Vibrato auch durchgehend singt und Heather Headley schließende, gerade gehaltene Töne nach Glissandi verwendet.

Weiterhin offeriert das Musical eine besondere Art der – im Libretto festgelegten (etwa in Nimschecks *Jana & Janis*; Hamburg, 2018) oder bei neuen Inszenierungen hinzugefügten (etwa in der Schweriner Version von *West Side Story* des Jahres 2017) –

Publikumsunterhaltung, die sich oftmals in Umschreibungen wie „Event“ oder „Happening“ terminologisch widerspiegelt. Zunächst ist die physische Nähe des Publikums zum Geschehen bzw. zu den Darstellern zu benennen – inklusive (etwa in Lingaus *Heiße Ecke*; Hamburg, 2018) oder exklusive interaktiver Elemente (etwa größtenteils in Steinmans *Tanz der Vampire*; u. a. Paris, 2014) und das Verwenden von Zuschauerbereich und Orchestergraben als Spielfläche (etwa in MacDermots *Hair*; Hamburg, 2016). Im Zuge dessen werden Theaterhäuser entsprechend architektonisch entworfen (etwa für Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera* in Hamburg) oder umgebaut (etwa für Malloys *Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812* am Broadway), und musikalische Nummern sind entsprechend einer „akustischen Füllung des Raums“ konzipiert (etwa „One by One“ aus Johns *The Lion King*; u. a. Hamburg, 2018). Vermarktungsstrategisch werden Spezialzonen für die Zuschauer angeboten, die zum Beispiel das Betreten der Bühne oder physische Parameter, wie das Übergießen mit Flüssigkeiten (etwa in u. a. Bonds *Evil Dead*; Off-Broadway, 2007), beinhalten. Das Moment der Unterhaltung wird über die Aktgrenzen hinaus erweitert, indem die Handlung zum Beispiel vor dem eigentlichen ersten Akt beginnt (etwa in Roths *Flashdance*; St. Gallen, 2015), die Hinweise zur Aufführung humoristisch aufgearbeitet werden – etwa durch Musical- oder Filmzitate bzw. Anspielungen auf die Handlung (etwa in der Filmadaption *Dirty Dancing*; u. a. Hamburg, 2006), gesprochene und gesungene Szenen (etwa in u. a. Anderson-Lopez' *In Transit*; Broadway, 2017) oder der Einspielung von Musik (etwa in Bareilles' *Waitress*; London, 2019) –, unterhaltende Elemente vor dem ersten Akt – wie musicalbezogene Projektionen (etwa in O'Briens *The Rocky Horror Show*; u. a. Hamburg, 2017), Geräusche (etwa in Menkens *Der Glöckner von Notre Dame*; u. a. Stuttgart, 2018), Mixtapes (etwa in Caseys und Jacobs' *Grease*; Hamburg, 2017), die Möglichkeit zum Fotografieren vor einer Szenenleinwand oder mit Requisiten (etwa in Ballards und Stewarts *Ghost*; u. a. Berlin, 2018) und Verköstigungen (etwa in Nashs *Murder Ballad*; Lüneburg, 2018) – präsentiert werden, oder in der Pause die Möglichkeit zur Interaktion mit den Darstellern besteht (zum Beispiel in Schwartz' *Godspell*; u. a. Off-Broadway, 1971). Dramaturgisch spiegelt sich diese Tendenz zur kontinuierlichen Darbietung von Sinneseindrücken etwa durch die Entwicklung des Musicalbeginns, von der Potpourri-Ouvertüre der 1920er bis 50er Jahre zum sofortigen audiovisuellen Start der ersten Szene ab den 1960er Jahren wider. Weitere Parameter des Musicals, die den Zuschauer betreffen, sind Aufforderungen zu Rufen und Bewegungen (etwa in Tesoris *Shrek*; Tecklenburg, 2017), Jubeln und Auftrittsapplaus (etwa zu hören auf der New Yorker CD [2010] von Anderssons *Kristina från Duvemåla*) sowie das animierte oder spontane Mitsingen, -tanzen und -klatschen, insbesondere bei spezifischen Nummern (etwa „You Can't Stop the Beat“ aus Shaimans *Hairspray*; Hamburg, 2018) oder –

im Regelfall – während des Curtain Calls (etwa in Jürgens' *Ich war noch niemals in New York*; Hamburg, 2017); oftmals enthalten Musicals im Rahmen des Curtain Calls oder darauffolgend Zugaben, vornehmlich Reprisen vorheriger Nummern (etwa „I Wanna Dance With Somebody“ in Houstons *Bodyguard*; Wien, 2018) – oder einen potpourriartigen sogenannten „Megamix“ (etwa in Lloyd Webbers *Starlight Express*; Bochum, 2017) –, deren Arrangement die konzertartige Teilnahme begünstigt (etwa in Martins und Brickells *Bright Star*; Broadway, 2016) und bei denen in den letzten Jahren das Fotografieren und Filmen seitens der Zuschauer erwünscht ist (etwa in Laupers *Kinky Boots*; Hamburg, 2017). Die Atmosphäre eines Populärmusikkonzerts wird oftmals durch visuelle Mittel, insbesondere außerhalb von Jukebox-Musicals (etwa in Levays *Mozart!*; Duisburg, 2016), die Bühnenpräsenz der Band bzw. des Orchesters (etwa im Take That-Musical *The Band*; Berlin, 2019), die Bearbeitung von musikalischen Material (etwa in Lindenberg's *Hinterm Horizont*; Berlin, 2011) sowie die Präsentation besonderer Fähigkeiten der Sänger und Instrumentalisten (etwa in Lloyd Webbers *School of Rock*; u. a. London, 2016) verstärkt. Vereinzelt äußert sich ferner eine Anteilnahme des Publikums durch Wahlverfahren über den Handlungsverlauf (zum Beispiel in Holmes' *The Mystery of Edwin Drood*; u. a. Broadway, 1985) oder die dramaturgische Integration eines einzelnen Gastes (zum Beispiel in Finns *The 25th Annual Putnam County Spelling Bee*; u. a. Broadway, 2005). Weitere Aspekte bilden das Materielle, wie das Verteilen von Requisiten an die Zuschauer (zum Beispiel in Levays *Elisabeth* [u. a. Essen, 2015] und Lloyd Webbers *The Woman in White* [London, 2017]) oder der Einsatz von technischen Mitteln, um beispielsweise Luftschlangen regnen zu lassen (wie in Robert B. Shermans, Richard M. Shermans und George Stiles' *Mary Poppins*; u. a. Stuttgart, 2017), und die Einbindung weiterer Sinne. Auf die Spitze getrieben wird die Publikumsbeteiligung in O'Briens *The Rocky Horror Show* (u. a. Hamburg, 2015/2017/2018), wenn Zuschauer anhand eines präzisen Regelwerks und mithilfe von diversen (meist selbst mitgebrachten) Requisiten am Musical teilnehmen.

## 6 Anhang

### 6.1 Quellenverzeichnis

#### 6.1.1 Musicalbesuche

- [*title of show*] (Musik/Lyrics: Jeff Bowen; Buch: Hunter Bell),  
(*titel der show*) Schmidtchen Hamburg, 28.4.2018, 20 Uhr.
- Aladdin* (Musik: Alan Menken; Lyrics: Howard Ashman, Tim Rice, Chad Beguelin; Buch: Beguelin),  
Stage Theater Neue Flora Hamburg, 31.12.2015, 17 Uhr; 18.5.2017, 20 Uhr;  
27.3.2018, 18:30 Uhr.
- An American in Paris* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Craig Lucas),  
Dominion Theatre (London), 19.8.2017, 14 Uhr.
- Anything Goes* (Musik/Lyrics: Cole Porter; Buch: Guy Bolton, P. G. Wodehouse),  
Mecklenburgisches Staatstheater (Schwerin), 18.2.2017, 19:30 Uhr.
- Artus Excalibur* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Robin Lerner; Buch: Ivan Menchell),  
Theater St. Gallen, 14.3.2014, 19:30 Uhr; 29.3.2014, 19:30 Uhr; 23.11.2014, 17 Uhr;  
15.5.2015, 19:30 Uhr;  
Freilichtbühne Tecklenburg, 9.7.2016, 20 Uhr.
- The Band* (Musik/Lyrics: Take That; Buch: Tim Firth),  
Stage Theater des Westens (Berlin), 5.5.2019, 14:30 Uhr.
- Der bewegte Mann* (Musik/Lyrics: Christian Gundlach; Buch: Grundlach, Craig Simmons),  
Thalia Theater (Hamburg), 27.7.2017, 20 Uhr.
- Billy Elliot* (Musik: Elton John; Lyrics/Buch: Lee Hall),  
Victoria Palace Theatre (London), 1.8.2015, 14:30 Uhr;  
Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg), 2.7.2017, 14 Uhr; 23.7.2017, 19 Uhr;  
30.7.2017, 19:30 Uhr.
- Bodyguard* (Musik/Lyrics: Whitney Houston; Buch: Alexander Dinelaris),  
Stage Palladium Theater Stuttgart, 21.10.2017, 19:30 Uhr;  
Ronacher (Wien), 23.10.2018, 18:30 Uhr;  
Metropol Theater Bremen, 18.1.2020, 19:30 Uhr.
- Bonnie & Clyde* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Don Black; Buch: Ivan Menchell),  
Theater Lüneburg, 16.2.2019, 20 Uhr.
- Carousel* (Musik: Richard Rodgers; Lyrics/Buch: Oscar Hammerstein II),  
London Coliseum, 29.4.2017, 14:30 Uhr.
- Catch Me if You Can* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman;  
Buch: Terrence McNally),  
Altonaer Theater (Hamburg), 27.8.2018, 20 Uhr.
- Cats* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Buch: T. S. Eliot, Trevor Nunn),  
Heiligengeistfeld (Hamburg), 7.1.2011, 20 Uhr;  
London Palladium, 9.1.2015, 19:30 Uhr; 8.4.2015, 14:30 Uhr, 1.12.2015, 19:30 Uhr;  
Freilichtbühne Tecklenburg, 8.8.2015, 20 Uhr;  
[im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tour 2017:] Admiralspalast (Berlin),  
12.8.2017, 20 Uhr und Musical Theater Bremen, 9.9.2017, 20 Uhr.
- Charlie and the Chocolate Factory Can* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman;  
Buch: David Greig),  
Theatre Royal Drury Lane (London), 26.11.2016, 19:30 Uhr.
- Chicago* (Musik: John Kander; Lyrics: Fred Ebb; Buch: Ebb, Bob Fosse),  
First Stage Theater Hamburg, 27.6.2017, 19:30 Uhr.
- Come from Away* (Musik/Lyrics/Buch: Irene Sankoff, David Hein),  
Phoenix Theatre (London), 1.5.2019, 19:30 Uhr.
- Dirty Dancing* (Adaption des Films von 1987; Musik: John Morris, Drehbuch: Eleanor Bergstein),  
Musical Theater Bremen, 31.10.2014, 20 Uhr;  
Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg), 27.5.2015, 19:30 Uhr; 19.1.2019, 20 Uhr.
- Doctor Zhivago* (Musik: Lucy Simon; Lyrics: Michael Korie, Amy Powers; Buch: Michael Weller),  
(*Doktor Schiwago*) Musikalische Komödie Leipzig, 20.5.2018, 15 Uhr.

- Don Camillo & Peppone* (Musik: Dario Farina; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
Ronacher (Wien), 21.4.2017, 19:30 Uhr;  
Freilichtspiele Tecklenburg, 13.7.2019, 20 Uhr.
- Dracula* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics/Buch: Don Black, Christopher Hampton),  
Stadttheater Hildesheim, 2.4.2016, 19:30 Uhr.
- Elisabeth* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
Raimund Theater (Wien), 13.3.2013; 19:30 Uhr; 11.1.2014, 19:30 Uhr;  
Colosseum Theater Essen, 7.3.2015, 19:30 Uhr;  
Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg), 18.2.2016, 19:30 Uhr; 25.3.2016, 19:30 Uhr.
- Evita* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Tim Rice),  
Ronacher (Wien), 23.6.2016, 19:30 Uhr;  
[im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tour 2017–2019:] Staatstheater Hannover,  
8.7.2017, 20 Uhr und Admiralspalast (Berlin), 5.1.2019, 15 Uhr;  
Oper Kiel, 12.5.2019, 18:30 Uhr.
- Fame* (Musik: Steve Margoshes; Lyrics: Jacques Levy; Buch: José Fernandez),  
Opernhaus Kiel, 31.3.2018, 19:30 Uhr.
- Fiddler on the Roof* (Musik: Jerry Bock; Lyrics: Sheldon Harnick; Buch: Joseph Stein),  
(*Anatevka*) Komische Oper Berlin, 15.12.2018, 19:30 Uhr.
- Flashdance* (Musik: Robbie Roth; Lyrics: Roth, Robert Cary; Buch: Cary, Tom Hedley),  
Theater St. Gallen, 16.5.2015, 19:30 Uhr;  
[im Rahmen der Deutschland-Österreich-Tour 2019/2020:] Mehr! Theater am Großmarkt  
(Hamburg), 21.9.2018, 20 Uhr.
- Fun Home* (Musik: Jeanine Tesori; Lyrics/Buch: Lisa Kron),  
Young Vic (London), 4.8.2018, 19:30 Uhr.
- Gentlemen of Musical* (Jan Ammann, Kevin Tarte),  
First Stage Theater (Hamburg), 7.5.2019, 19:30 Uhr.
- Ghost* (Musik: Dave Stewart, Glen Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Bruce Joel Rubin; Buch: Rubin),  
Piccadilly Theatre (London), 15.9.2012, 19:30 Uhr;  
Stage Theater des Westens (Berlin), 17.2.2018, 19:30 Uhr;  
Stage Operettenhaus (Hamburg), 20.11.2018, 18:30 Uhr; 2.1.2019, 18:30 Uhr.
- Grease* (Musik/Lyrics/Buch: Jim Jacobs, Warren Casey),  
Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg), 4.10.2017, 20 Uhr.
- Hair* (Musik: Galt MacDermot; Lyrics/Buch: Gerome Ragni, James Rado),  
Congress Center Hamburg, 4.4.2016, 20 Uhr.
- Hairspray* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman; Buch: Mark O'Donnell,  
Thomas Meehan),  
Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt, 22.4.2018, 20 Uhr.
- Heiße Ecke* (Musik: Martin Lingau; Lyrics: Heiko Wohlgenuth; Buch: Thomas Matschoß),  
Schmidts Tivoli (Hamburg), 22.5.2018, 20 Uhr.
- Hinterm Horizont* (Musik/Lyrics: Udo Lindenberg; Buch: Lindenberg, Thomas Brussig, Ulrich Waller),  
Stage Operettenhaus (Hamburg), 22.2.2017, 18:30 Uhr.
- Hello, Dolly!* (Musik/Lyrics: Jerry Herman; Buch: Michael Stewart),  
(*Hallo, Dolly!*) Ohnsorg Theater (Hamburg), 19.6.2018, 19:30 Uhr.
- The Hunchback of Notre Dame* (Musik: Alan Menken; Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: James Lapine),  
(*Der Glöckner von Notre Dame*) Stage Theater des Westens (Berlin), 19.4.2017, 18:30 Uhr;  
(*Der Glöckner von Notre Dame*) Stage Apollo Theater (Stuttgart), 1.3.2018, 19:30 Uhr.
- Ich war noch niemals in New York* (Musik/Lyrics: Udo Jürgens; Buch: Gabriel Barylli,  
Christian Struppeck),  
Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 30.1.2017, 18:30 Uhr.
- [„Operette“ *Im Weißen Rössl* (Musik: Ralph Benatzky; Texte: Benatzky, Hans Müller-Einigen,  
Erik Charell, Robert Gilbert),  
Mecklenburgisches Staatstheater (Schwerin), 9.12.2018, 18 Uhr.]
- Into the Woods* (Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: James Lapine),  
Landestheater Linz, 22.6.2016, 19:30 Uhr;  
(*Ab in den Wald*) Stadttheater Hildesheim, 30.5.2018, 19:30 Uhr.

*Jekyll & Hyde* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Wildhorn; Leslie Bricusse; Steve Cuden;  
 Buch: Bricusse),  
 Museumshafen Greifswald, 18.6.2016, 19 Uhr;  
 Mecklenburgisches Staatstheater (Schwerin), 24.2.2018, 19:30 Uhr.

*Jesus Christ Superstar* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Tim Rice),  
 Staatsoper Hamburg, 21.8.2015, 20 Uhr;  
 First Stage Theater, 19.3.2017, 19 Uhr.

*Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Tim Rice),  
 London Palladium, 28.8.2019, 14:30 Uhr.

*The King and I* (Musik: Richard Rodgers; Lyrics/Buch: Oscar Hammerstein II),  
 London Palladium, 4.8.2018, 14 Uhr.

*Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Cindy Lauper; Buch: Harvey Fierstein),  
 Adelphi Theatre (London), 13.8.2016, 14:30 Uhr;  
 Stage Operettenhaus (Hamburg), 20.12.2017, 19 Uhr; 31.12.2017, 17 Uhr;  
 12.1.2018, 19:30 Uhr; 14.3.2018, 19 Uhr; 1.5.2018, 19 Uhr; 3.7.2018, 19 Uhr,  
 24.7.2018, 19 Uhr; 11.9.2018, 19 Uhr; 30.9.2018, 19 Uhr.

*The Last Five Years* (Musik/Lyrics: Jason Robert Brown),  
 kukuun (Hamburg), 17.2.2017, 19 Uhr.

*Love Never Dies* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Lloyd Webber, Slater,  
 Ben Elton, Frederick Forsyth),  
 (*Liebe stirbt nie*) Stage Operettenhaus (Hamburg), 16.10.2015, 19:30 Uhr; 23.10.2015,  
 19:30 Uhr; 10.11.2015, 18:30 Uhr; 23.2.2016, 18:30 Uhr; 14.7.2016, 19:30 Uhr; 27.7.2016,  
 18:30 Uhr; 30.8.2016, 18:30 Uhr; 15.9.2016, 19:30 Uhr; 25.9.2016, 19 Uhr.

*The Lion King* (Musik: Elton John; Lyrics: Tim Rice; Buch: Roger Allers, Irene Mecchi),  
 (*Der König der Löwen*) [vormals:] Theater im Hamburger Hafen, 19.6.2003, 20 Uhr;  
 [heutiger Name:] Stage Theater im Hafen (Hamburg), 13.11.2018, 18:30 Uhr.

*Mamma Mia!* (Musik/Lyrics: Benny Andersson, Björn Ulvaeus; Buch: Catherine Johnson),  
 Theater am Potsdamer Platz (Berlin), 21.8.2008, 19 Uhr;  
 Novello Theatre (London), 18.8.2017, 19:45 Uhr;  
 La Seine Musicale (Paris), 12.10.2019, 15 Uhr.

*Mary Poppins* (Musik: Richard M. Sherman, Robert B. Sherman, George Stiles;  
 Lyrics: Richard/Robert Sherman, Anthony Drewe; Buch: Julian Fellowes),  
 Stage Apollo Theater Stuttgart, 20.10.2017, 19:30 Uhr;  
 Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 5.3.2018, 18:30 Uhr; 8.4.2018, 19 Uhr;  
 21.4.2018, 19:30 Uhr; 26.4.2018, 19:30 Uhr; 7.6.2018, 19:30 Uhr; 17.6.2018, 14 Uhr;  
 13.9.2018, 19:30 Uhr; 17.10.2018, 19 Uhr; 31.12.2018, 17 Uhr; 25.3.2019, 18:30 Uhr,  
 18.8.2019, 19 Uhr.

*Matterhorn* (Musik: Albert Hammond; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
 Theater St. Gallen, 28.11.2018, 19:30 Uhr.

*Les Misérables* (Musik: Claude-Michael Schönberg; Lyrics: Alain Boublil, Jean-Marc Natel;  
 Buch: Schönberg, Boubil),  
 DomplatzOpenAir (Magdeburg), 13.7.2013, 21 Uhr;  
 Queen's Theatre (London), 2.6.2014, 19:30 Uhr; 18.8.2017, 19:30 Uhr; 2.5.2019, 19:30 Uhr;  
 Freilichtbühne Tecklenburg, 14.7.2018, 20 Uhr;  
 Gielgud Theatre (London), 28.8.2019, 19:30 Uhr.

*Miss Saigon* (Musik: Claude-Michael Schönberg; Lyrics: Alain Boublil, Richard Maltby, Jr.;  
 Buch: Schönberg, Boublil),  
 Festival Theatre Edinburgh, 3.2.2018, 19:30 Uhr;  
 Theater 11 (Zürich), 29.11.2018, 19:30 Uhr.

*Mozart!* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
 Theater am Marientor (Duisburg), 22.10.2016, 15 Uhr.

*Murder Ballad* (Musik: Juliana Nash; Lyrics: Nash, Julia Jordan; Buch: Jordan),  
 Arts Theatre (London), 25.11.2016, 20 Uhr;  
 Theater Lüneburg, 16.1.2018, 20 Uhr; 4.5.2018, 20 Uhr.

*My Fair Lady* (Musik: Frederick Loewe; Lyrics/Buch: Alan Jay Lerner),  
 Congress Center Hamburg, 10.1.2014, 20 Uhr.

- Next to Normal* (Musik: Tom Kitt; Lyrics/Buch: Brian Yorkey),  
(*Fast Normal*) Hamburger Kammerspiele, 29.9.2016, 20 Uhr.
- Pippin* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Roger O. Hirson, Bob Fosse),  
[im Rahmen der internationalen, englischsprachigen Tour 2014–2016:]  
Koninklijk Theater Carré (Amsterdam), 27.3.2016, 13 Uhr.
- The Phantom of the Opera* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Charles Hart, Richard Stilgoe;  
Buch: Lloyd Webber, Stilgoe),  
(*Das Phantom der Oper*) Stage Theater Neue Flora Hamburg, 31.5.2001, 20 Uhr;  
26.11.2013, 20 Uhr; 15.12.2013, 19 Uhr; 11.2.2014, 18:30 Uhr; 7.3.2014, 20 Uhr;  
29.7.2014, 18:30 Uhr; 10.10.2014, 20 Uhr; 31.12.2014, 17 Uhr; 2.4.2015, 20 Uhr;  
14.8.2015, 20 Uhr;  
Her Majesty's Theatre (London), 12.7.2014, 19:30 Uhr; 8.1.2015, 19:30 Uhr.
- Pretty Woman* (Musik: Bryan Adams, Jim Vallance; Lyrics: Adams, Vallance; Buch: Garry Marshall,  
J. F. Lawton),  
Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 2.10.2019, 19 Uhr; 31.10.2019, 19:30 Uhr.
- Rebecca* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
Stage Palladium Theater Stuttgart, 6.10.2012, 19:30 Uhr;  
Freilichtbühne Tecklenburg, 2.9.2017, 20 Uhr.
- Rent* (Musik/Lyrics/Buch: Jonathan Larson),  
Admiralspalast (Berlin), 27.11.2017, 19:30 Uhr.
- Rocky* (Musik: Stephen Flaherty; Lyrics: Lynn Ahrens; Buch: Thomas Meehan, Sylvester Stallone),  
Stage Operettenhaus (Hamburg), 5.6.2015, 20 Uhr.
- The Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: Richard O'Brien),  
Congress Center Hamburg, 23.1.2015, 20 Uhr;  
Playhouse Theatre (London), 17.9.2015, 20 Uhr;  
Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg), 25.11.2017, 20 Uhr; 16.6.2018, 20 Uhr.
- Schikaneder* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Christian Struppeck),  
Raimund Theater (Wien), 5.11.2016, 19:30 Uhr; 22.4.2017, 19:30 Uhr.
- School of Rock* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Julian Fellowes),  
[vormals:] New London Theatre, 6.11.2016, 14:30 Uhr;  
[heutiger Name:] Gillian Lynne Theatre, 2.5.2019, 14:30 Uhr.
- Shrek* (Musik: Jeanine Tesori; Lyrics/Buch: David Lindsay-Abaire),  
Freilichtbühne Tecklenburg, 15.7.2017, 20 Uhr.
- Singin' in the Rain* (Musik: Nacio Herb Brown; Lyrics: Arthur Freed; Buch: Betty Comden,  
Adolph Green),  
Theater Lüneburg, 31.12.2019, 19 Uhr.
- Spamalot* (Musik: John Du Prez, Eric Idle; Lyrics/Buch: Idle),  
Freilichtbühne Tecklenburg, 11.8.2018, 20 Uhr.
- Spring Awakening* (Musik: Duncan Sheik; Lyrics/Buch: Steven Sater),  
(*Frühlings Erwachen*) Stadttheater Hildesheim, 14.10.2017, 19:30 Uhr; 2.4.2018, 19 Uhr.
- Starlight Express* (Musik: Andrew Lloyd Webber, Alistair Lloyd Webber; Lyrics: Richard Stilgoe,  
Don Black, David Yazbek, Nick Coler, Lauren Aquilina; Buch: Richard Stilgoe),  
Starlight Express Theater Bochum, 26.8.2017, 15 Uhr.
- Sunset Boulevard* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Don Black, Christopher Hampton),  
Freilichtspiele Tecklenburg, 6.9.2014, 20 Uhr;  
London Coliseum, 23.4.2016, 14:30 Uhr.
- Sweeney Todd* (Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: Hugh Wheeler),  
Theater Magdeburg, 28.12.2013, 19:30 Uhr.
- Tanz der Vampire* (Musik: Jim Steinman; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
Stage Theater Neue Flora Hamburg, 5.2.2004, 20 Uhr;  
Stage Theater des Westens (Berlin), 23.3.2008, 14:30 Uhr; 29.3.2012, 18:30 Uhr;  
3.8.2013, 19:30 Uhr; 20.8.2013, 19:30 Uhr; 21.5.2016, 19:30 Uhr; 10.9.2016, 19:30 Uhr;  
3.3.2019, 19:30 Uhr;  
Stage Palladium Theater Stuttgart, 5.6.2011, 14 Uhr;  
(*Le Bal des Vampires*) Théâtre Mogador (Paris), 15.11.2014, 20 Uhr;  
Theater St. Gallen, 26.5.2017, 19:30 Uhr;

- Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 18.9.2017, 18:30 Uhr; 11.12.2017, 18:30 Uhr; 25.1.2018, 14:30 Uhr.
- Tina* (Musik/Lyrics: Tina Turner; Buch: Katori Hall, Frank Ketelaar, Kees Prins),  
Stage Operettenhaus (Hamburg), 12.3.2019, 18:30 Uhr; 7.6.2019, 19:30 Uhr; 4.8.2019, 14:30 Uhr.
- Titanic* (Musik/Lyrics: Maury Yeston; Buch: Peter Stone),  
Hamburger Staatsoper, 15.8.2018, 19:30 Uhr.
- Waitress* (Musik/Lyrics: Sara Bareilles; Buch: Jessie Nelson),  
Adelphi Theatre (London), 1.5.2019, 14:30 Uhr.
- We Will Rock You* (Musik/Lyrics: Queen; Buch: Ben Elton),  
Musical Dome (Köln), 11.4.2008, 20 Uhr;  
Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg), 20.3.2015, 19:30 Uhr.
- West Side Story* (Musik: Leonard Bernstein; Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: Arthur Laurents),  
Musicaltheater Bremen, 10.12.2009, 20 Uhr;  
Staatsoper Hamburg, 2.8.2012, 15 Uhr;  
Theater Lübeck, 31.12.2016, 19:30 Uhr;  
Theater St. Gallen, 25.5.2017, 19:30 Uhr;  
Schlossfestspiele Schwerin, 30.7.2017, 20 Uhr;  
Komische Oper Berlin, 18.5.2019, 19:30 Uhr.
- Wicked* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Winnie Holzman),  
Stage Metronom Theater (Oberhausen), 25.6.2011, 20 Uhr.
- The Woman in White* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: David Zippel; Buch: Charlotte Jones),  
Charing Cross Theatre (London), 10.1.2018, 14:30 Uhr.
- Das Wunder von Bern* (Musik: Martin Lingau; Lyrics: Frank Ramond; Buch: Gil Mehmert),  
Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 29.1.2015, 20 Uhr; 16.6.2015, 19:30 Uhr.

### 6.1.2 Cast-Listen

- Aladdin* (Musik: Alan Menken; Lyrics: Howard Ashman, Tim Rice, Chad Beguelin; Buch: Beguelin),  
Stage Theater Neue Flora Hamburg, 31.12.2015, 17 Uhr; 18.5.2017, 20 Uhr; 27.3.2018, 18:30 Uhr.
- An American in Paris* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Craig Lucas),  
Dominion Theatre (London), 19.8.2017, 14 Uhr.
- Anything Goes* (Musik/Lyrics: Cole Porter; Buch: Guy Bolton, P. G. Wodehouse),  
Mecklenburgisches Staatstheater (Schwerin), 18.2.2017, 19:30 Uhr.
- Artus Excalibur* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Robin Lerner; Buch: Ivan Menchell),  
Theater St. Gallen, 29.3.2014, 19:30 Uhr; 15.5.2015, 19:30 Uhr.
- The Band* (Musik/Lyrics: Take That; Buch: Tim Firth),  
Stage Theater des Westens (Berlin), 5.5.2019, 14:30 Uhr.
- Billy Elliot* (Musik: Elton John; Lyrics/Buch: Lee Hall),  
Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg), 23.7.2017, 19 Uhr.
- Bodyguard* (Musik/Lyrics: Whitney Houston; Buch: Alexander Dinelaris),  
Stage Palladium Theater Stuttgart, 21.10.2017, 19:30 Uhr;  
Ronacher (Wien), 23.10.2018, 18:30 Uhr.
- Cats* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Buch: T. S. Eliot, Trevor Nunn),  
Operettenhaus Hamburg, 13.7.1999, 20 Uhr [Musicalarchiv Freiburg];  
London Palladium, 1.12.2015, 19:30 Uhr.
- Charlie and the Chocolate Factory Can* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman;  
Buch: David Greig),  
Theatre Royal Drury Lane (London), 26.11.2016, 19:30 Uhr.
- Come from Away* (Musik/Lyrics/Buch: Irene Sankoff, David Hein),  
Phoenix Theatre (London), 1.5.2019, 19:30 Uhr.
- Don Camillo & Peppone* (Musik: Dario Farino; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
Ronacher (Wien), 21.4.2017, 19:30 Uhr.
- Elisabeth* (Musik: Sylvester Levay; Text: Michael Kunze),  
Raimund Theater (Wien), 13.3.2013; 19:30 Uhr; 11.1.2014, 19:30 Uhr;  
Colosseum Theater Essen, 7.3.2015, 19:30 Uhr;

Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg), 25.3.2016, 19:30 Uhr.

*Evita* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Tim Rice),  
 Ronacher (Wien), 23.6.2016, 19:30 Uhr;  
 Staatstheater Hannover, 8.7.2017, 20 Uhr;  
 Oper Kiel, 12.5.2019, 18:30 Uhr.

*Fame* (Musik: Steve Margoshes; Lyrics: Jacques Levy; Buch: José Fernandez),  
 Opernhaus Kiel, 31.3.2018, 19:30 Uhr.

*Fiddler on the Roof* (Musik: Jerry Bock; Lyrics: Sheldon Harnick; Buch: Joseph Stein),  
 (*Anatevka*) Komische Oper Berlin, 15.12.2018, 19:30 Uhr.

*Flashdance* (Musik: Robbie Roth; Lyrics: Roth, Robert Cary; Buch: Cary, Tom Hedley),  
 Theater St. Gallen, 16.5.2015, 19:30 Uhr.

*Ghost* (Musik: Dave Stewart, Glen Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Bruce Joel Rubin; Buch: Rubin),  
 Piccadilly Theatre (London), 15.9.2012, 19:30 Uhr;  
 Stage Theater des Westens (Berlin), 17.2.2018, 19:30 Uhr;  
 Stage Operettenhaus (Hamburg), 20.11.2018, 18:30 Uhr; 2.1.2019, 18:30 Uhr.

*Hello, Dolly!* (Musik/Lyrics: Jerry Herman; Buch: Michael Stewart),  
 (*Hallo, Dolly!*) Ohnsorg Theater (Hamburg), 19.6.2018, 19:30 Uhr.

*Hinterm Horizont* (Musik/Lyrics: Udo Lindenberg; Buch: Lindenberg, Thomas Brussig, Ulrich Waller),  
 Stage Operettenhaus (Hamburg), 22.2.2017, 18:30 Uhr.

*The Hunchback of Notre Dame* (Musik: Alan Menken; Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: James Lapine),  
 (*Der Glöckner von Notre Dame*) Stage Theater des Westens (Berlin), 19.4.2017, 18:30 Uhr;  
 (*Der Glöckner von Notre Dame*) Stage Apollo Theater (Stuttgart), 1.3.2018, 19:30 Uhr.

*Ich war noch niemals in New York* (Musik/Lyrics: Udo Jürgens; Buch: Gabriel Barylli,  
 Christian Struppeck),  
 Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 30.1.2017, 18:30 Uhr.

*Im Weißen Rössl* (Musik: Ralph Benatzky; Texte: Benatzky, Hans Müller-Einigen, Erik Charell,  
 Robert Gilbert),  
 Mecklenburgisches Staatstheater (Schwerin), 9.12.2018, 18 Uhr.

*Into the Woods* (Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: James Lapine),  
 Landestheater Linz, 22.6.2016, 19:30 Uhr.

*Jekyll & Hyde* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Wildhorn; Leslie Bricusse; Steve Cuden;  
 Buch: Bricusse),  
 Mecklenburgisches Staatstheater (Schwerin), 24.2.2018, 19:30 Uhr.

*Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Tim Rice),  
 London Palladium, 28.8.2019, 14:30 Uhr.

*Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Cindy Lauper; Buch: Harvey Fierstein),  
 Stage Operettenhaus (Hamburg), 20.12.2017, 19 Uhr; 31.12.2017, 17 Uhr;  
 12.1.2018, 19:30 Uhr; 14.3.2018, 19 Uhr; 1.5.2018, 19 Uhr; 3.7.2018, 19 Uhr,  
 24.7.2018, 19 Uhr; 11.9.2018, 19 Uhr; 30.9.2018, 19 Uhr.

*The Lion King* (Musik: Elton John; Lyrics: Tim Rice; Buch: Roger Allers, Irene Mecchi),  
 (*Der König der Löwen*) Stage Theater im Hafen (Hamburg), 13.11.2018, 18:30 Uhr.

*Les Misérables* (Musik: Claude-Michael Schönberg; Lyrics: Alain Boublil, Jean-Marc Natel;  
 Buch: Schönberg, Boubil),  
 Queen's Theatre (London), 2.6.2014, 19:30 Uhr; 2.5.2019, 19:30 Uhr;  
 Imperial Theatre (New York), 23.10.2015;  
 Gielgud Theatre (London), 28.8.2019, 19:30 Uhr.

*Love Never Dies* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Lloyd Webber, Slater,  
 Ben Elton, Frederick Forsyth),  
 (*Liebe stirbt nie*) Stage Operettenhaus (Hamburg), 16.10.2015, 19:30 Uhr; 23.10.2015,  
 19:30 Uhr; 10.11.2015, 18:30 Uhr; 23.2.2016, 18:30 Uhr; 14.6.2016, 18:30 Uhr; 14.7.2016,  
 19:30 Uhr; 27.7.2016, 18:30 Uhr; 30.8.2016, 18:30 Uhr; 15.9.2016, 19:30 Uhr; 25.9.2016,  
 19 Uhr.

*Mamma Mia!* (Musik/Lyrics: Benny Andersson, Björn Ulvaeus; Buch: Catherine Johnson),  
 Novello Theatre (London), 18.8.2017, 19:45 Uhr;  
 La Seine Musicale (Paris), 12.10.2019, 15 Uhr.

*Mary Poppins* (Musik: Richard M. Sherman, Robert B. Sherman, George Stiles; Lyrics: Richard/Robert Sherman, Anthony Drewe; Buch: Julian Fellowes), Stage Apollo Theater Stuttgart, 20.10.2017, 19:30 Uhr; Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 5.3.2018, 18:30 Uhr; 8.4.2018, 19 Uhr; 21.4.2018, 19:30 Uhr; 26.4.2018, 19:30 Uhr; 7.6.2018, 19:30 Uhr; 17.6.2018, 14 Uhr; 13.9.2018, 19:30 Uhr; 17.10.2018, 19 Uhr; 31.12.2018, 17 Uhr; 25.3.2019, 18:30 Uhr; 18.8.2019, 19 Uhr.

*Matterhorn* (Musik: Albert Hammond; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Theater St. Gallen, 28.11.2018, 19:30 Uhr.

*Mozart!* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Theater am Marientor (Duisburg), 22.10.2016, 15 Uhr.

*Next to Normal* (Musik: Tom Kitt; Lyrics/Buch: Brian Yorkey), Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2014/2015 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen]; (*Fast Normal*) Hamburger Kammerspiele, Spielzeit 2016/2017, Ausgabe von September 2016.

*The Phantom of the Opera* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Charles Hart, Richard Stilgoe; Buch: Lloyd Webber, Stilgoe), (*Das Phantom der Oper*) Stage Theater Neue Flora Hamburg 26.11.2013, 20 Uhr; 15.12.2013, 19 Uhr; 11.2.2014, 18:30 Uhr; 13.2.2014, 20 Uhr; 7.3.2014, 20 Uhr; 29.7.2014, 18:30 Uhr; 10.10.2014, 20 Uhr; 31.12.2014, 17 Uhr; 2.4.2015, 20 Uhr; 14.8.2015, 20 Uhr.

*Pippin* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Roger O. Hirson, Bob Fosse), Koninklijk Theater Carré (Amsterdam), 27.3.2016, 13 Uhr.

*Pretty Woman* (Musik: Bryan Adams, Jim Vallance; Lyrics: Adams, Vallance; Buch: Garry Marshall, J. F. Lawton), Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 2.10.2019, 19 Uhr.

*Rebecca* (Musik: Sylvester Leva; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Stage Palladium Theater Stuttgart, 6.10.2012, 19:30 Uhr.

*Rocky* (Musik: Stephen Flaherty; Lyrics: Lynn Ahrens; Buch: Thomas Meehan, Sylvester Stallone), Stage Operettenhaus (Hamburg), 5.6.2015, 20 Uhr.

*Schikaneder* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Christian Struppeck), Raimund Theater (Wien), 3.11.2016; 5.11.2016, 19:30 Uhr; 22.4.2017, 19:30 Uhr.

*School of Rock* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Julian Fellowes), Gillian Lynne Theatre (vormals New London Theatre), 6.11.2016, 14:30 Uhr; 2.5.2019, 14:30 Uhr.

*Starlight Express* (Musik: Andrew Lloyd Webber, Alistair Lloyd Webber; Lyrics: Richard Stilgoe, Don Black, David Yazbek, Nick Coler, Lauren Aquilina; Buch: Richard Stilgoe), Starlight Express Theater Bochum, 26.8.2017, 15 Uhr.

*Tanz der Vampire* (Musik: Jim Steinman; Lyrics/Buch: Michael Kunze), Stage Theater des Westens (Berlin), 3.8.2013, 19:30 Uhr; 20.8.2013, 19:30 Uhr; 21.5.2016, 19:30 Uhr; 10.9.2016, 19:30 Uhr; 3.3.2019, 19:30 Uhr; (*Le Bal des Vampires*) Théâtre Mogador (Paris), 15.11.2014, 20 Uhr; Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 18.9.2017, 18:30 Uhr; 25.9.2017, 18:30 Uhr; 11.12.2017, 18:30 Uhr; 25.1.2018, 14:30 Uhr.

*Tina* (Musik/Lyrics: Tina Turner; Buch: Katori Hall, Frank Ketelaar, Kees Prins), Stage Operettenhaus (Hamburg), 12.3.2019, 18:30 Uhr; 7.6.2019, 19:30 Uhr; 4.8.2019, 14:30 Uhr.

*Titanic* (Musik/Lyrics: Maury Yeston; Buch: Peter Stone), Hamburger Staatsoper, 15.8.2018, 19:30 Uhr.

*Waitress* (Musik/Lyrics: Sara Bareilles; Buch: Jessie Nelson), Adelphi Theatre (London), 1.5.2019, 14:30 Uhr.

*West Side Story* (Musik: Leonard Bernstein; Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: Arthur Laurents), Theater Lübeck, 31.12.2016, 19:30 Uhr; Theater St. Gallen, 25.5.2017, 19:30 Uhr; Schlossfestspiele Schwerin, 30.7.2017, 20 Uhr; Komische Oper Berlin, 18.5.2019, 19:30 Uhr.

*Das Wunder von Bern* (Musik: Martin Lingau; Lyrics: Frank Ramond; Buch: Gil Mehmert), Stage Theater an der Elbe (Hamburg) 29.1.2015, 20 Uhr; 16.6.2015, 19:30 Uhr.

### 6.1.3 Programmhefte

- [*title of show*] (Musik/Lyrics: Jeff Bowen; Buch: Hunter Bell),  
(*[titel der show]*) Schmidtchen Hamburg, April bis November 2018, hrsg. von der Schmidts Tivoli GmbH, Ausgabe von April 2018.
- 110 in the Shade* (Musik: Harvey Schmidt; Lyrics: Tom Jones; Buch: N. Richard Nash),  
(*44 Grad im Schatten*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2009/2010  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- 24 Stunden Musicals*, Programme vom 3.11.2014 und 7.11.2016, Alfred-Rust-Saal Ahrensburg,  
hrsg. von der Musical Creations Entertainment GmbH.
- The 25th Annual Putnam County Spelling Bee* (Musik/Lyrics: William Finn; Buch: Rachel Sheinkin),  
(*Der 25. Pattenser Buchstabierwettbewerb*)  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2008/2009  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- A New Brain* (Musik/Lyrics: William Finn; Buch: Finn, James Lapine),  
(*Nervensache*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2007/2008  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Aladdin* (Musik: Alan Menken; Lyrics: Howard Ashman, Tim Rice, Chad Beguelin; Buch: Beguelin),  
Stage Theater Neue Flora Hamburg, 2015–2019, hrsg. von der Theater Neue Flora  
Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment), großes und kleines Programm von  
Dezember 2015.
- An American in Paris* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Craig Lucas),  
Palace Theatre (New York), 2015/2016, Playbill-Ausgabe von Oktober 2015,  
hrsg. von Playbill Inc.;  
Dominion Theatre (London), 2017/2018, Ausgabe von August 2017.
- Annie Get Your Gun* (Musik/Lyrics: Irving Berlin; Buch: Herbert und Dorothy Fields),  
[*Annie schiess los!*], Operettenhaus – Kurt Collien-Theater, hrsg. vom Operettenhaus Hamburg,  
1963–68 [Musicalarchiv Freiburg];  
Stadttheater St. Gallen, Spielzeit 1973/74, hrsg. von Wolfgang Zörner  
[bereitgestellt vom Theater St. Gallen].
- Anything Goes* (Musik/Lyrics: Cole Porter; Buch: Guy Bolton, P. G. Wodehouse),  
Theater St. Gallen, Spielzeit 2013/2014 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen];  
Mecklenburgisches Staatstheater (Schwerin), Spielzeit 2016/2017, hrsg. von der  
Mecklenburgisches Staatstheater GmbH, Ausgabe von Februar 2017.
- Artus Excalibur* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Robin Lerner; Buch: Ivan Menchell),  
Theater St. Gallen, 2014–2016 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen];  
Freilichtbühne Tecklenburg, Juni–August 2016, hrsg. von Freilichtspiele Tecklenburg e. V.
- Aspects of Love* (Musik/Buch: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Don Black, Charles Hart);  
Staatsoperette Dresden, Spielzeit 1996/97 [Musicalarchiv Freiburg];  
Stadt Theater Bern, Spielzeit 1999/2000 [Musicalarchiv Freiburg].
- Assassins* (Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: John Weidman),  
(*Attentäter*) Theater Heilbronn, 1993 [Musicalarchiv Freiburg].
- Avenue Q* (Musik/Lyrics: Robert Lopez, Jeff Marx; Buch: Jeff Whitty),  
Theater St. Gallen, Spielzeit 2010/2011 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen];  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2016/2017  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- The Baker's Wife* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Joseph Stein),  
(*Die Frau des Bäckers*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2008/2009  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- The Beautiful Game* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Ben Elton),  
Cambridge Theatre, 2000/2001, hrsg. von The Really Useful Group Ltd.,  
Bildband von September 2000 [Musicalarchiv Freiburg].
- Der Besuch der alten Dame* (Musik: Moritz Schneider, Michael Reed; Lyrics: Wolfgang Hofer;  
Buch: Christian Struppeck),  
Ronacher (Wien), Februar bis Juni 2014, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH  
[bereitgestellt von den Vereinigten Bühnen Wien].

- Der bewegte Mann* (Musik/Lyrics: Christian Gundlach; Buch: Grundlach, Craig Simmons),  
Thalia Theater (Hamburg), Juli bis August 2017, hrsg. vom Altonaer Theater,  
Ausgabe von Juli 2017.
- Billy Elliot* (Musik: Elton John; Lyrics/Buch: Lee Hall),  
Victoria Palace Theatre (London), 2005–2016, hrsg. von London Ltd., Ausgabe von Mai 2005  
[Musicalarchiv Freiburg];  
Mehr! Theater am Großmarkt (Hamburg), Juni bis Juli 2017, hrsg. von Universal Stage  
Productions, Working Title Films und Old Vic Productions.
- Bodyguard* (Musik/Lyrics: Whitney Houston; Buch: Alexander Dinelaris),  
Ronacher (Wien), 2018/2019, hrsg. von der Vereinigten Bühnen Wien GmbH,  
1. Auflage von Oktober 2018.
- Bonnie & Clyde* (Musik/Lyrics/Buch: Paul Graham Brown),  
Theater Heilbronn, Spielzeit 2001/2002 (Programm 1) [Musicalarchiv Freiburg].
- Bonnie & Clyde* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Don Black; Buch: Ivan Menchell),  
Theater Lüneburg, Spielzeit 2018/2019, Ausgabe von Februar 2019.
- Cabaret* (Musik: John Kander; Lyrics: Fred Ebb; Buch: Joe Masteroff),  
Stadttheater St. Gallen, Spielzeit 1988/89, hrsg. von Glado von May  
[bereitgestellt vom Theater St. Gallen];  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2002/2003, hrsg. von der  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin gGmbH [bereitgestellt vom Theater Schwerin];  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2016/2017  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- La Cage aux Folles* (Musik/Lyrics: Jerry Herman; Buch: Harvey Fierstein),  
(*Ein Käfig voller Narren*) Deutschlandtournee vom 15.12.1986 bis 17.1.1987, hrsg. von der  
Karl-Heinz Stracke Produktion [Musicalarchiv Freiburg];  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2014/2015 [bereitgestellt vom Theater für  
Niedersachsen].
- Carousel* (Musik: Richard Rodgers; Lyrics/Buch: Oscar Hammerstein II),  
London Coliseum, April bis Mai 2017, hrsg. von der English National Opera,  
Ausgabe von April 2017.
- Casanova* (Musik: Stephan Kanyar; Lyrics/Buch: Andreas Hillger),  
Anhaltisches Theater Dessau, 2014/2015 [bereitgestellt vom Anhaltischen Theater Dessau].
- Catch Me if You Can* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman;  
Buch: Terrence McNally),  
Altonaer Theater (Hamburg), Spielzeit 2018/2019, Ausgabe von Juli 2018.
- Cats* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Buch: T. S. Eliot, Trevor Nunn),  
New London Theatre, 1981–2002, kleines Programm von 1981 [Musicalarchiv Freiburg];  
Theater an der Wien, 1983–88, hrsg. von der Theater an der Wien Betriebsgesellschaft m.b.H.  
[Musicalarchiv Freiburg];  
Operettenhaus Hamburg, 1986–2001, hrsg. von der Stella Theater Produktions GmbH und  
Dewynters Ltd., Ausgabe von 1986 [Musicalarchiv Freiburg];  
Operettenhaus Hamburg, 1986–2001, hrsg. von der Cats Musical-Produktions GmbH,  
Ausgabe von Juli 1999 [Musicalarchiv Freiburg];  
Koninklijk Theater Carré, 1992/93, Ausgabe von 1993 [Musicalarchiv Freiburg];  
[*Koty*], Teatr Muzyczny Roma (Warschau), 2004–2008;  
London Palladium, 2014–2016, hrsg. von The Really Useful Group Ltd.,  
Ausgabe von April 2015;  
Freilichtbühne Tecklenburg, Juli bis September 2015, hrsg. vom FreilichtSpiele  
Tecklenburg e. V.;  
Internationale Tour 2017, hrsg. von der BB Promotion GmbH, Ausgabe aus dem Berliner  
Admiralspalast von August 2017.
- Charlie and the Chocolate Factory* (Musik: Marc Shaiman; Lyrics: Shaiman, Scott Wittman;  
Buch: David Greig),  
Theatre Royal Drury Lane (London), 2013–2017, hrsg. von Warner Bros. Entertainment Inc.,  
großes Programm von September 2016; kleines Programm von September / Oktober 2016.
- Chicago* (Musik: John Kander; Lyrics: Fred Ebb; Buch: Ebb, Bob Fosse),  
Theater St. Gallen, Spielzeit 2011/2012/2013 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen];

- First Stage Theater Hamburg, Juni bis Juli 2017.
- Children of Eden* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: John Caird),  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2009/2010  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- A Chorus Line* (Musik: Marvin Hamlisch; Lyrics: Edward Kleban; Buch: James Kirkwood Jr.,  
Nicholas Dante),  
New York Shakespeare Festival, 1976 [Musicalarchiv Freiburg];  
Theater des Westens Berlin, Spielzeit 1980/81, hrsg. von der Gemeinnützige Betriebs  
GmbH Berlin [Musicalarchiv Freiburg].
- Come from Away* (Musik/Lyrics/Buch: Irene Sankoff, David Hein),  
Phoenix Theatre (London), Produktion ab Januar 2019.
- Company* (Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: George Furth),  
Theater des Westens, Spielzeit 1985/86, hrsg. von der Theater des Westens, Gemeinnützige  
Betriebs GmbH [Musicalarchiv Freiburg].
- Crazy for You* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Ken Ludwig),  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2007/2008  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen];  
Theater Magdeburg, Spielzeit 2017/2015 [bereitgestellt vom Theater Magdeburg].
- Dear Evan Hansen* (Musik/Lyrics: Benj Pasek, Justin Paul; Buch: Steven Levenson),  
The Music Box (Broadway), Produktion ab 2016, hrsg. von Max Merchandising, LLC,  
Ausgabe von August 2017.
- Dirty Dancing* (Adaption des Films von 1987: Musik: John Morris, Drehbuch: Eleanor Bergstein),  
Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2014/2015, hrsg. von der Dirty Dancing Tournee  
Produktions GmbH & Co. KG, Programm aus dem Musical Theater Bremen von April 2014.
- Doctor Zhivago* (Musik: Lucy Simon; Lyrics: Michael Korie, Amy Powers; Buch: Michael Weller),  
(*Doktor Schiwago*) Musikalische Komödie Leipzig, Spielzeit 2017/2018,  
hrsg. von der Oper Leipzig, Ausgabe von Mai 2018.
- Dogfight* (Musik/Lyrics: Benj Pasek, Justin Paul; Buch: Peter Duchan),  
(*Ein hässliches Spiel*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2016/2017  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Don Camillo & Peppone* (Musik: Dario Farino; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
Theater St. Gallen, Spielzeit 2015/2016 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen];  
Ronacher (Wien), Januar bis Juni 2017, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH,  
Ausgabe von April 2017.
- Dracula* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics/Buch: Don Black, Christopher Hampton),  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2007/2008, hrsg. von der  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin gGmbH [bereitgestellt vom Theater Schwerin]:  
Stadttheater Hildesheim, Spielzeit 2015/2016, hrsg. vom Theater für Niedersachsen,  
Ausgabe von April 2016.
- Elisabeth* (Musik: Sylvester Levay; Text: Michael Kunze),  
Theater an der Wien, 1992–98, hrsg. von der Vereinigten Bühnen Wien GmbH, 6. Auflage 1997  
[bereitgestellt von den Vereinigten Bühnen Wien];  
Raimund Theater (Wien), 2012–2014, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH,  
2. Auflage von September 2013;  
Colosseum Theater Essen, Februar bis März 2015, hrsg. von der Semmel Concerts  
Veranstaltungsservice GmbH.
- Evita* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Tim Rice),  
Theater des Westens (Berlin), Spielzeit 1982/83, hrsg. von der Gemeinnützige Betriebs-  
GmbH Berlin, Ausgabe von September 1982 [Musicalarchiv Freiburg];  
Ronacher (Wien), März bis Dezember 2016, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH,  
Ausgabe von Juni 2016;  
Deutschland-Schweiz-Tournee (englischsprachig), April bis Juli 2017, hrsg. von Global  
Marketing Group Ltd., Ausgabe aus dem Staatstheater Hannover von Juli 2017;  
Oper Kiel, Wiederaufnahme der Spielzeit 2016/2017, hrsg. vom Theater Kiel,  
Ausgabe von Mai 2019.
- Falsettos* (Musik/Lyrics: William Finn; Buch: Finn, James Lapine),  
Delphi Musicaltheater Hamburg, 4.–14.1.1996 [Musicalarchiv Freiburg].

- Fame* (Musik: Steve Margoshes; Lyrics: Jacques Levy; Buch: José Fernandez),  
Theater St. Gallen, Spielzeit 2003/2004 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen];  
Theater Magdeburg, Spielzeit 2005/2006 [bereitgestellt vom Theater Magdeburg];  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2015/2016, hrsg. von der  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin gGmbH [bereitgestellt vom Theater Schwerin];  
Opernhaus Kiel, 2017/2018, hrsg. vom Theater Kiel, Ausgabe von März 2018.
- The Fantasticks* (Musik: Harvey Schmidt; Lyrics/Buch: Tom Jones),  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 1998/99  
[bereitgestellt vom Theater Schwerin].
- Fiddler on the Roof* (Musik: Jerry Bock; Lyrics: Sheldon Harnick; Buch: Joseph Stein),  
(*Anatevka*) Operettenhaus – Kurt Collien-Theater (Hamburg), Spielzeit 1968/69,  
hrsg. vom Operettenhaus Hamburg [Musicalarchiv Freiburg];  
(*Anatevka*) Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2011/2012, hrsg. von der  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin gGmbH [bereitgestellt vom Theater Schwerin];  
(*Anatevka*) Komische Oper Berlin, 2017–2019, Ausgabe von Dezember 2018.
- Flashdance* (Musik: Robbie Roth; Lyrics: Roth, Robert Cary; Buch: Cary, Tom Hedley),  
Theater St. Gallen, Spielzeit 2014/2015 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen];  
Deutschland-Österreich-Tour 2019/2020, hrsg. von 2Entertain Germany GmbH,  
Ausgabe aus Hamburg von September 2018.
- Footlose* (Musik: Tom Snow; Lyrics: Dean Pitchford; Buch: Pitchford, Walter Bobbie),  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2009/2010  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- The Full Monty* (Musik/Lyrics: David Yazbek; Buch: Terrence McNally),  
(*Ganz oder gar nicht*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2011/2012  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Fun Home* (Musik: Jeanine Tesori; Lyrics/Buch: Lisa Kron),  
Young Vic (London), 18.5.–1.9.2018.
- Ghost* (Musik: Dave Stewart, Glen Ballard; Lyrics: Stewart, Ballard, Bruce Joel Rubin; Buch: Rubin),  
Piccadilly Theatre (London), 2011/2012, hrsg. von Ambassador Theatre Group,  
Ausgabe von September 2012;  
Theater des Westens (Berlin), Produktion ab 2017, hrsg. von der TdW  
Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment), kleines Programm von Dezember 2017  
und großes Programm von Februar 2018.
- Godspell* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: John-Michael Tebelak),  
Roundhouse Theatre (London), 1971/72, hrsg. von E.M.T. Corporation Publishing Co., Inc.  
[Musicalarchiv Freiburg].
- Der Graf von Monte Christo* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics/Buch: Jack Murphy),  
Theater St. Gallen, Spielzeit 2008/2009/2010 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen].
- Grease* (Musik/Lyrics/Buch: Jim Jacobs, Warren Casey),  
Dominion Theatre, 1993–96, hrsg. von Dewynters plc., Ausgabe von August 1993;  
Capitol Theater Düsseldorf, 1996–98 [Musicalarchiv Freiburg];  
Theater des Westens, September bis Dezember 1998, hrsg. von der Grease Promotion GmbH,  
Ausgabe von Oktober 1998 [Musicalarchiv Freiburg].
- Guys and Dolls* (Musik/Lyrics: Frank Loesser; Buch: Jo Swerling, Abe Burrows),  
Theater des Westens 1984/85, hrsg. von der Theater des Westens, Gemeinnützige  
Betriebs GmbH, Ausgabe von 1984 [Musicalarchiv Freiburg].
- Hair* (Musik: Galt MacDermot; Lyrics/Buch: Gerome Ragni, James Rado),  
Raimund Theater (Wien), 2001/2002, hrsg. von den Vereinigten Bühnen Wien, 1. Auflage von  
März 2001 [bereitgestellt von den Vereinigten Bühnen Wien];  
Theater Magdeburg, Spielzeit 2006/2007 [bereitgestellt vom Theater Magdeburg];  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2011/2012, hrsg. von der  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin gGmbH [bereitgestellt vom Theater Schwerin];  
Europa-Tournee 2016, hrsg. von Frank Serr Showservice Int. e. K., Ausgabe aus dem Congress  
Center Hamburg von April 2016.

- Hairspray* (Musik: Marc Shaiman; lyrics: Shaiman, Scott Wittman; Buch: Mark O'Donnell, Thomas Meehan),  
Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2018, hrsg. von der Konzertdirektion Landgraf GmbH, Ausgabe aus dem Congress Center Hamburg von April 2018.
- Hello, Dolly!* (Musik/Lyrics: Jerry Herman; Buch: Michael Stewart),  
(*Hallo, Dolly!*) Ohnsorg Theater (Hamburg), 27.5.–8.6.2018, hrsg. von der Ohnsorg-Theater GmbH.
- Hinterm Horizont* (Musik/Lyrics: Udo Lindenberg; Buch: Lindenberg, Thomas Brussig, Ulrich Waller),  
Stage Operettenhaus (Hamburg), 2016/2017, hrsg. von der Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus mbH (Stage Entertainment), großes Programm von Februar 2017 und kleines Programm von November 2016.
- Honk* (Musik: George Stiles; Lyrics/Buch: Anthony Drewe),  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2010/2011  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- The Hunchback of Notre Dame* (Musik: Alan Menken; Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: James Lapine),  
(*Der Glöckner von Notre Dame*) Stage Theater des Westens (Berlin), 2017/2018, hrsg. von der TdW Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment), großes und kleines Programm von April 2017.
- Ich war noch niemals in New York* (Musik/Lyrics: Udo Jürgens; Buch: Gabriel Barylli, Christian Struppeck),  
Operettenhaus (Hamburg), 2007–2010, hrsg. von der Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus GmbH (Stage Entertainment), Ausgabe von Dezember 2007 [Musicalarchiv Freiburg];  
Stage Theater an der Elbe (Hamburg), Januar bis September 2017, hrsg. von der Theater an der Elbe Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment), großes Programm nach Stand von November 2010 und kleines Programm von Januar 2017.
- Into the Woods* (Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: James Lapine),  
Landestheater Linz, Spielzeit 2015/2016, hrsg. von der OÖ. Theater und Orchester GmbH, Ausgabe von Juni 2016;  
(*Ab in den Wald*) Stadttheater Hildesheim, Spielzeit 2017/2018, hrsg. vom Theater für Niedersachsen, Ausgabe von Mai 2018.
- Jeeves* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Alan Ayckbourn),  
Theater Heilbronn, Spielzeit 2001/2002 (Programm 4) [Musicalarchiv Freiburg].
- Jekyll & Hyde* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Wildhorn; Leslie Bricusse; Steve Cuden; Buch: Bricusse),  
Museumshafen Greifswald, Spielzeit 2015/2016, hrsg. von der Theater Vorpommern GmbH Stralsund – Greifswald – Putbus, Ausgabe von Juni 2016;  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2017/2018, hrsg. von der Mecklenburgisches Staatstheater GmbH, Ausgabe von Februar 2018.
- Jesus Christ Superstar* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Tim Rice),  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2006/2007, hrsg. von der Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin gGmbH [bereitgestellt vom Theater Schwerin];  
Staatsoper Hamburg, August 2015, hrsg. von der BB Promotion GmbH.
- Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Tim Rice),  
Colosseum Essen, hrsg. von der Joseph Musical-Produktions GmbH / Stella Musical Management GmbH, 1996–1999, Ausgabe von September 1998;  
London Palladium, Juni bis September 2019, Ausgabe von August 2019.
- The King and I* (Musik: Richard Rodgers; Lyrics/Buch: Oscar Hammerstein II),  
The London Palladium, 2000–2002, hrsg. von Axon Publishing Ltd., Ausgabe von März 2001 [Musicalarchiv Freiburg];  
London Palladium, seit Juli 2018, Ausgabe von August 2018.
- Kinky Boots* (Musik/Lyrics: Cindy Lauper; Buch: Harvey Fierstein),  
Adelphi Theatre (London), 2015–2019, hrsg. von Adelphi Theatre Company Ltd., großes und kleines Programm von August 2016;

- Stage Operettenhaus (Hamburg), 2017/ 2018, hrsg. von der Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus GmbH (Stage Entertainment), großes und kleines Programm, Ausgaben von Dezember 2017.
- Kiss Me, Kate* (Musik/Lyrics: Cole Porter; Buch: Samuel und Bella Spewack), Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 1965/66, hrsg. von der Dramaturgie des Mecklenburgischen Staatstheaters [bereitgestellt vom Theater Schwerin]; Theater Magdeburg, Spielzeit 2012/2013 [bereitgestellt vom Theater Magdeburg].
- Kiss of the Spiderwoman* (Musik: John Kander; Lyrics: Fred Ebb; Buch: Terrence McNally), (*Kuss der Spinnenfrau*) Raimund Theater, 1993/94, hrsg. von der Vereinigten Bühnen Wien GmbH, 1. Auflage 1993 [bereitgestellt von den Vereinigten Bühnen Wien].
- Kleider machen Liebe* (Musik: Heiner Lürig; Lyrics/Buch: Heinz Rudolf Kunze), Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2007/2008 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- The Last Five Years* (Musik/Text: Jason Robert Brown), [*Die letzten fünf Jahre*], Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2010/2011 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen]; kukuun (Hamburg), 17.2.2017, 19 Uhr (einmalige Aufführung), hrsg. von RZ Music Productions;
- Lend Me A Tenor* (Musik: Brad Carroll; Lyrics/Buch: Peter Sham), (*Otello darf nicht platzen*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2014/2015 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Letterland* (Musik: Thomas Zaufke; Lyrics/Buch: Peter Lund), (*Erwin Kannes – Trost der Frauen*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2017/2018 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Das letzte Einhorn* (Musik/Lyrics/Buch: Christian Gundlach), Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2011/2012 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Little Shop of Horrors* (Musik: Alan Menken; Lyrics/Buch: Howard Ashman), Comedy Theatre, 1983–85, hrsg. von Dewynters Ltd., Ausgabe von November 1983 [Musicalarchiv Freiburg]; (*Der Kleine Horrorladen*) Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2008/2009, hrsg. von der Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin gGmbH [bereitgestellt vom Theater Schwerin]; (*Der Kleine Horrorladen*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2010/2011 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- The Lord of the Rings* (Musik: A. R. Rahman, Värttinä, Christopher Nightingale; Lyrics/Buch: Matthew Warchus, Shaun McKenna), Theatre Royal, Drury Lane (London), 2007/2008, hrsg. von Really Useful Theatres, Ausgabe von Mai / Juni 2007 [Musicalarchiv Freiburg].
- Love Never Dies* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Lloyd Webber, Slater, Ben Elton, Frederick Forsyth), (*Liebe stirbt nie*) Stage Operettenhaus (Hamburg), 2015–2016, hrsg. von der Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus mbH (Stage Entertainment), großes und kleines Programm von Oktober 2015.
- Love Story* (Musik: Howard Goodall; Lyrics: Goodall, Stephen Clark; Buch: Stephen Clark), Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2017/2018 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Mamma Mia!* (Musik/Lyrics: Benny Andersson, Björn Ulvaeus; Buch: Catherine Johnson), Royal Alexandra Theatre (Toronto), 2000–2005, Ausgabe von März/Mai 2002 [Musicalarchiv Freiburg]; Novello Theatre (London), Produktion ab 2012, Ausgabe von August 2017; Internationale, englischsprachige Tournee, 2019–2020, Ausgabe aus dem La Seine Musicale (Paris) von Oktober 2019.
- Man of la Mancha* (Musik: Mitch Leigh; Lyrics: Joe Darion; Buch: Dale Wasserman), (*Der Mann von la Mancha*) Operettenhaus – Kurt Collien-Theater (Hamburg), Spielzeit 1968/69, hrsg. vom Operettenhaus Hamburg, Ausgabe von Februar 1969 [Musicalarchiv Freiburg];

- (*Der Mann von la Mancha*) Stadttheater St. Gallen, Programm Nr. 2, 1975/76, hrsg. von Dr. Wolfgang Zörner [bereitgestellt vom Theater St. Gallen];  
 (*Der Mann von la Mancha*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2011/2012 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Märchenmond* (Musik/Lyrics/Buch: Christian Gundlach),  
 Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2010/2011 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Martin Guerre* (Musik: Claude-Michel Schönberg; Lyrics: Alain Boublil, Edward Hardy, Stephen Clark; Buch: Schönberg, Boublil),  
 Prince Edward Theatre (London), 1996–98, Ausgabe von 1996 [Musicalarchiv Freiburg].
- Mary Poppins* (Musik: Richard M. Sherman, Robert B. Sherman, George Stiles;  
 Lyrics: Richard/Robert Sherman, Anthony Drewe; Buch: Julian Fellowes),  
 Stage Apollo Theater (Stuttgart), 2016–2018, hrsg. von der Apollo Theater Produktionsgesellschaft mbH / Stage Entertainment (großes Programm von Oktober 2017; kleines Programm von September 2017).
- Matterhorn* (Musik: Albert Hammond; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
 Theater St. Gallen, 2018/2019, Ausgabe von November 2018.
- Les Misérables* (Musik: Claude-Michael Schönberg; Lyrics: Alain Boublil, Jean-Marc Natel;  
 Buch: Schönberg, Boubil),  
 Palace Theatre (London), 1985–2004, kleines und großes Programm von Dezember 1985, hrsg. von Dewynters Ltd. [Musicalarchiv Freiburg];  
 Musical Theater Duisburg, 1996–1999 (Ausgabe von Februar 1997);  
 DomplatzOpenAir (Magdeburg), Juni–Juli 2013, hrsg. vom Theater Magdeburg;  
 Imperial Theatre (New York), 2014–2016, großes Programm, hrsg. von Platypus Productions LLC; Playbill von Oktober 2015, hrsg. von Playbill Inc.;  
 Queen's Theatre (London), Produktion ab 2004, hrsg. von Delfont Mackintosh Theatres Ltd., kleines Programm von April/Mai 2014; großes Programm von April 2017; kleines Programm von 2017;  
 Freilichtbühne Tecklenburg, Juni bis September 2018,  
 hrsg. von FreilichtSpiele Tecklenburg e. V.;  
 Gielgud Theatre (London), August bis September 2019,  
 hrsg. von Delfont Mackintosh Theatres Ltd.
- Miss Saigon* (Musik: Claude-Michael Schönberg; Lyrics: Alain Boublil, Richard Maltby, Jr.;  
 Buch: Schönberg, Boublil),  
 Theatre Royal Drury Lane, 1989–1999, Theatreprint von 1989, hrsg. von Theaterprint Ltd. [Musicalarchiv Freiburg];  
 Internationale Tour 2017/2018, kleines Programm und große Souvenir Brochure, hrsg. von Caeron Mackintosh Ltd., Ausgaben aus dem Festival Theatre Edinburgh von Februar 2018;
- Mozart!* (Musik: Sylvester Levay; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
 Theater an der Wien, 1999–2001, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH, 1. Auflage von Oktober 1999 [Musicalarchiv Freiburg] und 2. Auflage von September 2000;  
 Raimund Theater (Wien), 2015/2016, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH, 1. Auflage [bereitgestellt von den Vereinigten Bühnen Wien].
- Murder Ballad* (Musik: Juliana Nash; Lyrics: Nash, Julia Jordan; Buch: Jordan),  
 Arts Theatre (London), Oktober bis Dezember 2016, hrsg. von Soundcheck Productions, Ausgabe von November 2016;  
 Theater Lüneburg, Spielzeit 2017/2018, Ausgabe von Januar 2018.
- My Fair Lady* (Musik: Frederick Loewe; Lyrics/Buch: Alan Jay Lerner),  
 Operettenhaus – Kurt Collien-Theater, Spielzeit 1962/63, hrsg. vom Operettenhaus Hamburg [Musicalarchiv Freiburg];  
 Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 1997/98 [bereitgestellt vom Theater Schwerin];  
 Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2016/2017, hrsg. von der Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin GmbH [bereitgestellt vom Theater Schwerin].

- The Mystery of Edwin Drood* (Musik/Lyrics/Buch: Rupert Holmes),  
(*Das Geheimnis des Edwin Drood*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim),  
Spielzeit 2016/2017  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- On the Town* (Musik: Leonard Bernstein; Lyrics/Buch: Betty Comden, Adolph Green),  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2009/2010  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen];  
Theater St. Gallen, Spielzeit 2017/2018 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen].
- The Phantom of the Opera* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Charles Hart, Richard Stilgoe;  
Buch: Lloyd Webber, Stilgoe),  
Her Majesty's Theatre (London), Produktion ab 1986, hrsg. von The Really Useful Theatre  
Company Ltd. (Programmation von Mai/Juni 2014);  
Majestic Theatre (New York), Produktion ab 1988, großes Programm von August 2015,  
hrsg. von The Really Useful Group Ltd.; Playbill von Oktober 2015, hrsg. von Playbill Inc.;  
(*Das Phantom der Oper*), Stage Theater Neue Flora Hamburg, 1990–2001, hrsg. von der Stella  
Kultur Management G.m.b.H. [Musicalarchiv Freiburg];  
(*Das Phantom der Oper*), Stage Theater Neue Flora Hamburg, 2013–2015, hrsg. von der Stage  
Theater Neue Flora Produktionsgesellschaft mbH / Stage Entertainment, Programm von  
November 2013; Bildband von Dezember 2013.
- Pippin* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Roger O. Hirson, Bob Fosse),  
Internationale Tournee von 2014–2016, Ausgabe auf dem Koninklijk Theater Carré in  
Amsterdam von März 2016.
- Rebecca* (Musik: Sylvester Leva; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
Raimund Theater, 2006–2008, hrsg. von der Vereinigten Bühnen Wien GmbH, 3. Auflage von  
September 2008, Besetzungshefte: 1. Auflage von September 2006 und 3. Auflage von  
September 2008 [bereitgestellt von den Vereinigten Bühnen Wien];  
Theater St. Gallen, Spielzeit 2011/2012/2013 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen];  
Freilichtbühne Tecklenburg, Juli bis September 2017, hrsg. vom FreilichtSpiele Tecklenburg  
e. V., Ausgabe von September 2017; *Shrek*-Programm mit Einlegeblatt aufgrund der  
ausverkauften *Rebecca*-Auflage.
- Rent* (Musik/Lyrics/Buch: Jonathan Larson),  
Shaftesbury Theatre (London), 1998/99 [Musicalarchiv Freiburg];  
Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2017 [Besuch: Admiralspalast (Berlin),  
27.11.2017, 19:30 Uhr].
- The Rocky Horror Show* (Musik/Lyrics/Buch: Richard O'Brien),  
Theater der Stadt Essen, 1980 [Musicalarchiv Freiburg];  
Städtische Bühnen Regensburg, Spielzeit 1989/90, Heft Nr. 2, hrsg. von der Schleswig-  
Holsteinisches Landestheater und Sinfonieorchester GmbH [Musicalarchiv Freiburg];  
Raimund Theater (Wien), September bis Oktober 1993, hrsg. von der Vereinigten Bühnen  
Wien GmbH [bereitgestellt von den Vereinigten Bühnen Wien];  
Stadttheater St. Gallen, Spielzeit 1993/94 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen];  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2012/2013, hrsg. von der  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin gGmbH [bereitgestellt vom Theater Schwerin];  
Magdeburger Domplatz, 2014/2015, hrsg. vom Theater Magdeburg  
[bereitgestellt vom Theater Magdeburg];  
Deutschland-Österreich-Schweiz-Tournee 2017/2018, hrsg. von der BB Promotion GmbH,  
Ausgabe aus dem Mehr! Theater am Hamburger Großmarkt von November 2017.
- Rocky over the Rainbow* (Musik/Lyrics/Buch: Eelco R. Claassen, Michael Diederich), Theater für  
Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2012/2013  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Roméo et Juliette* (Musik/Lyrics/Buch: Gérard Presgurvic),  
(*Romeo & Julia*) Raimund Theater (Wien), 2005/2006, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien  
GmbH, Besetzungs-Beiheft: 1. Auflage von Februar 2005 [Musicalarchiv Freiburg].
- Rudolf – Affaire Mayerling* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Jack Murphy, Nan Knighton; Buch: Jack  
Murphy, Phoebe Hwang),  
Raimund Theater (Wien), 2009/2010, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH  
[bereitgestellt von den Vereinigte Bühnen Wien].

- The Scarlet Pimpernel* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics/Buch: Nan Knighton),  
Neil Simon Theatre (Broadway), hrsg. von Dewynters plc (großes Programm von August 2000)  
[Musicalarchiv Freiburg].
- Schikaneder* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Christian Struppeck),  
Raimund Theater (Wien), 2016/2017, hrsg. von der Vereinigte Bühnen Wien GmbH,  
Ausgabe von November 2016.
- School of Rock* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Julian Fellowes),  
New London Theatre, Produktion ab 2016, hrsg. von The Really Useful Theatres Group,  
Ausgabe von November 2016.
- The Secret Garden* (Musik: Lucy Simon; Lyrics/Buch: Marsha Norman),  
(*Der geheime Garten*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2008/2009  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Shrek* (Musik: Jeanine Tesori; Lyrics/Buch: David Lindsay-Abaire),  
Freilichtbühne Tecklenburg, Juni bis August 2017, hrsg. vom FreilichtSpiele Tecklenburg e. V.,  
Ausgabe von Juli 2017.
- Singin' in the Rain* (Musik: Nacio Herb Brown; Lyrics: Arthur Freed; Buch: Betty Comden,  
Adolph Green),  
Theater Lüneburg, Spielzeit 2018/2019, hrsg. von der Theater Lüneburg GmbH,  
Ausgabe von Dezember 2019.
- Sister Act* (Musik: Alan Menken; Lyrics: Glenn Slater; Buch: Cheri Steinkellner, Bill Steinkellner),  
Stage Metronom Theater (Oberhausen), 2013–2015, hrsg. von Stage Entertainment,  
Ausgabe von Dezember 2013.
- Song & Dance* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Don Black, Richard Maltby, Jr.),  
Deutsches Theater München, 1987 [Musicalarchiv Freiburg].
- Spamalot* (Musik: John Du Prez, Eric Idle; Lyrics/Buch: Idle),  
Palace Theatre (London), 2006–2009, hrsg. von Really Useful Theatres, Ausgabe von Mai /  
Juni 2007 [Musicalarchiv Freiburg];  
Freilichtbühne Tecklenburg, Juli bis September 2018,  
hrsg. von FreilichtSpiele Tecklenburg e. V.
- Spring Awakening* (Musik: Duncan Sheik; Lyrics/Buch: Steven Sater),  
Eugene O'Neill Theatre (Broadway), 2006–2009, hrsg. von Max Merchandising LLC  
[Musicalarchiv Freiburg].  
[*Frühlings Erwachen*] Ronacher (Wien), März bis Mai 2009, hrsg. von der Vereinigten Bühnen  
Wien GmbH [bereitgestellt von den Vereinigten Bühnen Wien];  
[*Frühlings Erwachen*] Stadttheater Hildesheim, Spielzeit 2017/2018, hrsg. vom Theater für  
Niedersachsen, Ausgabe von Oktober 2017; zweite Version mit aktualisierter Cast-List von  
April 2018.
- Starlight Express* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Richard Stilgoe),  
Apollo Victoria Theatre (London), 1984–1992, hrsg. von The Really Useful Theatre  
Company Ltd. und Dewynters Ltd., kleines und großes Programm von 1984  
[Musicalarchiv Freiburg];  
Apollo Victoria Theatre (London), Gala Premiere Performance am 24.3.1984, Pressemappe  
[Musicalarchiv Freiburg];  
Starlight Express Theater Bochum, Produktion seit 1988, hrsg. von der Stella Musical  
Management GmbH (16. Auflage von Februar 1997);  
Starlight Express Theater Bochum, Produktion seit 1988, hrsg. von der Starlight Express GmbH,  
Ausgabe von August 2017.
- Sunset Boulevard* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics/Buch: Don Black, Christopher Hampton),  
Freilichtbühne Tecklenburg, Juli bis September 2014,  
hrsg. von FreilichtSpiele Tecklenburg e. V.;  
London Coliseum, April bis Mai 2016, hrsg. von der English National Opera, Ausgabe von  
April 2016.
- Sugar* (Musik: Jule Styne; Lyrics: Bob Merrill; Buch: Peter Stone),  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Spielzeit 2004/2005, hrsg. von der  
Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin gGmbH [bereitgestellt vom Theater Schwerin].
- Sweeney Todd* (Musik/Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: Hugh Wheeler),

- Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2012/2013  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen];  
Theater Magdeburg, Spielzeit 2012/2013, Ausgabe von Dezember 2013.
- Sweet Charity* (Musik: Cy Coleman; Lyrics: Dorothy Fields; Buch: Neil Simon),  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2010/2011  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Tanz der Vampire* (Musik: Jim Steinman; Lyrics/Buch: Michael Kunze),  
Raimund Theater (Wien), 1997–2000, hrsg. von Vereinigte Bühnen Wien und Hermann und Clärchen Baus, 3. Auflage von Juli 1999; Besetzungsheft zur Welt-Uraufführung, 1. Auflage vom 4.10.1997 [bereitgestellt von den Vereinigten Bühnen Wien];  
Theater St. Gallen, Spielzeit 2016/2017, Ausgabe von Juni 2017;  
Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 2017/2018, hrsg. von Theater an der Elbe Produktionsgesellschaft mbH am Musical Boulevard / Stage Entertainment, großes und kleines Programm von September 2017.
- Tarzan* (Musik/Lyrics: Phil Collins; Buch: David Henry Hwang),  
Theater Neue Flora Hamburg, 2008–2013, hrsg. von der Theater Neue Flora Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment).
- Tina* (Musik/Lyrics: Tina Turner; Buch: Katori Hall, Frank Ketelaar, Kees Prins),  
Stage Operettenhaus Hamburg, Produktion ab März 2019, hrsg. von der Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus GmbH (Stage Entertainment), Ausgabe von Juni 2019.
- Titanic* (Musik/Lyrics: Maury Yeston; Buch: Peter Stone),  
UK-Irland-Deutschland-Tour, Mai bis August 2018, hrsg. von der BB Promotion GmbH, Ausgabe aus der Hamburger Staatsoper von August 2018.
- Waitress* (Musik/Lyrics: Sara Bareilles; Buch: Jessie Nelson),  
Adelphi Theatre (London), Februar bis Dezember 2019, Ausgabe von Juni 2019, Broschüre und Programm.
- We Will Rock You* (Musik/Lyrics: Queen; Buch: Ben Elton),  
Dominion Theatre (London), 2002–2014, Ausgabe von 2002 [Musicalarchiv Freiburg].
- West Side Story* (Musik: Leonard Bernstein; Lyrics: Stephen Sondheim; Buch: Arthur Laurents),  
Staatsoper Hamburg, August 2012, hrsg. von der BB Promotion GmbH & Co. KG;  
Theater Lübeck, Spielzeit 2015/2016, Ausgabe von September 2016;  
Theater St. Gallen, 2015–2017, Ausgabe von Mai 2017;  
Schlossfestspiele Schwerin, Juni bis August 2017, hrsg. von der Mecklenburgisches Staatstheater GmbH;  
Komische Oper Berlin, Repertoirestück seit 2013, Ausgabe von Mai 2019.
- Whistle Down the Wind* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: Jim Steinman; Buch: Lloyd Webber, Patricia Knop, Gale Edwards),  
The National Theatre (London), Stagebill von Januar 1997 [Musicalarchiv Freiburg];  
Palace Theatre (London), März bis August 2006, hrsg. von The Really Useful Group, Ausgabe von Juli/August 2006 [Musicalarchiv Freiburg].
- Wild Party* (Musik/Lyrics/Buch: Andrew Lipa),  
(*Eine wilde Party*) Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2014/2015  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- The Woman in White* (Musik: Andrew Lloyd Webber; Lyrics: David Zippel; Buch: Charlotte Jones),  
Charing Cross Theatre (London), 2017–2018, hrsg. von Sonia Friedman Productions Ltd. und The Really Useful Theatre Group, Ausgabe von Januar 2018.
- Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (Musik/Lyrics: David Yazbek; Buch: Jeffrey Lane),  
(*Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs*)  
Theater für Niedersachsen (Hildesheim), Spielzeit 2015/2016  
[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Das Wunder von Bern* (Musik: Martin Lingau; Lyrics: Frank Ramond; Buch: Gil Mehmert),  
Stage Theater an der Elbe (Hamburg), 2014–2017, hrsg. von der Theater an der Elbe Produktionsgesellschaft mbH (Stage Entertainment), großes und kleines Programm von November 2014.

## 6.1.4 Tonträger

### 6.1.4.1 Musical-Cast Recordings, -Konzeptalben und -Soundtracks

- Brian Adams und Jim Vallance,  
CD *Pretty Woman. Original Broadway Cast Recording*, Atlantic Records 2018.
- Yolanda Adams u. a.,  
CD *Spongebob Squarepants. The New Musical. Original Cast Recording (Broadway)*, Show Pants LLC und Sony Music Entertainment 2017.
- Tori Amos,  
Doppel-CD *The Light Princess. Original Cast Recording (London)*, Mercury Classics (Decca Music Group Ltd.) 2015.
- Kristen Anderson-Lopez u. a.,  
CD *In Transit. Broadway's First a Capella Musical. Original Broadway Cast Recording*, Hollywood Records 2017.
- Benny Andersson,  
Doppel-CD *Kristina. At Carnegie Hall*, Decca Label Group 2010.
- Benny Andersson und Björn Ulvaeus,  
Doppel-CD *Chess (Konzeptalbum)*, Knights Ltd. 1984;  
CD *Highlights from Chess in Concert (London)*, Heartaches Ltd. und Reprise Records 2009;  
Doppel-CD *Chess in Concert (London)*, Heartaches Ltd. und Reprise Records 2009;  
Doppel-CD und DVD *Chess. The Original Recording. Remastered Deluxe Edition (Konzeptalbum)*, 3 Knights Ltd. und Polar Music International AB 2014;  
CD *Mamma Mia! Original Cast Recording (London)*, Polydor 2000;  
CD *Mamma Mia! (Stockholm)*, Mono Music AB und Universal Music AB 2005;  
CD *Mamma Mia! Das Musical. Originalversion des deutschen Musicals (Hamburg)*, Polydor 2004;  
CD *Mamma Mia! El Musical (Madrid)*, Littlestar Services Ltd. 2005;  
CD *Mamma Mia! 5th Anniversary Year. Special Edition. 3 Bonustracks (London, 2000)*, Decca 2006.
- Barbara Anselmi,  
CD *It Shoulda Been You. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2015.
- Harold Arlen und Andrew Lloyd Webber,  
CD *The Wizard of Oz. 2011 London Palladium Recording*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2011.
- Sara Bareilles,  
CD *Waitress. Original Broadway Cast Recording*, 90 Live, Inc. & Waitress LLC und DMI Soundtracks LLC 2016;  
CD *What's Inside: Songs from „Waitress“*, Epic Records (Sony Music Entertainment) 2015.
- Gary Barlow,  
CD *Finding Neverland. The Album (Konzeptalbum)*, Republic Records 2015;  
CD *Finding Neverland. Original Broadway Cast Album*, Republic Records 2015.
- Lionel Bart,  
CD *Oliver! The Original Broadway Cast Recording (1962)*, in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012.
- Bee Gees,  
CD *Saturday Night Fever. Original London Cast Recording*, Decca Broadway 1999.
- Irving Berlin,  
CD *Annie Get your Gun. Digitally Restored (Broadway, 1946)*, MCA Records, Inc. 1990;  
CD *Annie Get Your Gun. 1957 NBC Live Recording*, Angel Records 1992;  
CD *Irving Berlin's Holiday Inn. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2017.
- Leonard Bernstein,  
CD *West Side Story. Original Broadway Cast Recording (1957)*, in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
CD *Wonderful Town. London Voices. Conducted by Simon Rattle*, EMI Records Ltd. 1999.

- Jerry Bock,  
 CD *Fiddler on the Roof. The Original Broadway Cast Recording* (1964), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
 CD *Fiddler on the Roof. 2016 Broadway Cast Recording*, Broadway LLC 2016;  
 CD *She Loves Me. The Original Cast Album* (Broadway, 1963), Polydor 1987.
- Ferdie und Rob Bolland,  
 CD *3 Musketeers. De Musical*, Stage Music und Joop van den Ende Theaterprod. B. V. 2003;  
 CD *Die 3 Musketiere. Die Highlights aus der deutschen Erstaufführung 2005. Theater des Westens Berlin*, Ariola 2005.
- Christopher Bond u. a.,  
 CD *Evil Dead. The Musical. Original Cast Album* (Off-Broadway), Time Life 2007.
- Jeff Bowen,  
 CD [title of show] (Off-Broadway), Sh-K-Boom Records 2006.
- David Bowie,  
 Doppel-CD *Lazarus. The Original Cast Recording to the Musical* (Off-Broadway), Compilation 2016 Jones Tintoretto Entertainment Company LLC u. a. 2016.
- Nacio Herb Brown,  
 CD *Singin' in the Rain. What a Glorious Feeling* (Soundtrack, 1952), Hallmark 2004.
- Dirk Brossé,  
 CD *Ben X. De Musical. Live opgenomen in de Stadsschouwburg Antwerpen*, Music Hall Promotions 2012.
- Jason Robert Brown,  
 CD *The Last 5 Years. Premiere Recording* (Off-Broadway), Sh-K-Boom Records, Inc. 2002;  
 CD *The Last Five Years. Original Motion Picture Soundtrack*, Ghostlight Records 2015;  
 CD *Die letzten fünf Jahre* (Studio), Anything Goes Records 2008.
- Buddy Holly,  
 CD *Buddy. The Buddy Holly Story. Original London Cast Recording*, First Night Records 1990.
- Warren Casey und Jim Jacobs,  
 CD *Grease. A New 50s Rock'n'Roll Musical. The Original Broadway Cast Album* (1972), Polydor 1990;  
 CD *Grease. The New Broadway Cast Recording*, RCA 1994.
- Phil Collins,  
 CD *Tarzan. Die deutsche Originalversion des Musicals in Hamburg. Sonder-Edition. Bonustracks gesungen von Alexander Klaws*, Edgar Rice Burroughs, Inc., Disney und Stage Entertainment 2010;  
 CD *Tarzan. The Broadway Musical*, Edgar Rice Burroughs, Inc., Disney und EMI Records Ltd. 2006;  
 CD *Tarzan* (Den Haag), Edgar Rice Burroughs, Inc. und Disney Enterprises, Inc. 2007.
- John Du Prez und Eric Idle,  
 CD *Monty Python's Spamalot. A CD Lovingly Ripped off from the New Musical Original Broadway Cast Recording*, Decca Broadway 2005;  
 CD *Monty Python's Spamalot* (Barcelona), Filmax Stage und Stromboli Entertainment 2008;  
 CD *Spamalot. Madách Színház* (Budapest), Universal Music 2009;  
 CD *Spamalot. UK Cast Album* (UK-Tour), Ocean Music LA Inc. 2010;  
 Doppel-CD *Monty Python's Spamalot. Los mascabrothers de la mesa redonda!!! México* (Mexiko-Stadt), Control Room 2011;  
 CD *Monty Python's Spamalot. Salzburger Landestheater*, HitSquad Records 2016.
- Dario Farina,  
 Doppel-CD *Don Camillo & Peppone. Gesamtaufnahme Wien. Live*, HitSquad Records 2017.
- Reinhard Fendrich,  
 Doppel-CD *I Am from Austria. Original Cast Album Live. Raimund Theater* (Wien), HitSquad Records 2017.
- William Finn,  
 CD *March of the Falsettos. A New Musical Play. Original Cast* (Off-Broadway, 1981), DRG 1992.

- Stephen Flaherty,  
 CD *Anastasia. The New Broadway Musical. Original Broadway Cast Recording*, Anastasia Cast Album LLC und Broadway Records 2017;  
 CD *Rocky. Das Musical. Originalversion des Hamburger Musicals*, Stage Entertainment Studios 2012;  
 CD *Rocky. Original Broadway Cast Recording*, Universal Music Enterprises 2014.
- Bob Gaudio,  
 CD *Jersey Boys. Original Broadway Cast Recording*, Rhino Records 2005.
- George Gershwin,  
 CD *Lady, Be Good!* (Rekonstr. der Broadway-Prod. v. 1924), Nonesuch Records 1992;  
 CD *Crazy for You* (Rekonstr. der Broadway-Prod. v. 1930), Nonesuch Records 1990;  
 CD *Pardon My English* (Rekonstr. der Broadway-Prod. v. 1933), Nonesuch Records 1993;  
 CD *An American in Paris. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, AAIP OBC Recording LLC. u. a. 2015.
- Dan Gillespie Sells,  
 CD *Everybody's Talking About Jamie. Apollo Theatre (London)*, Wilton Way Records 2018.
- Paul Gordon,  
 CD *Jane Eyre. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Sony Music Entertainment Inc. 2000;  
 Doppel-CD *Jane Eyre. Das Musical. Musical Frühling in Gmunden. Deutschsprachige Erstaufführung*, HitSquad Records 2018.
- Berry Gordy Jr.,  
 CD *Motown. Original Broadway Cast Recording*, Universal Music Enterprises 2013.
- Marvin Hamlisch,  
 CD *A Chorus Line. Original Broadway Cast Recording (1975)*, in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012 .
- Albert Hammond,  
 CD *Matterhorn. Musical (St. Gallen)*, HitSquad Records 2018.
- Glen Hansard und Markéta Irglová,  
 CD *Once. Original Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2012.
- Krzysztof Herdziej,  
 CD *Cyrano. Musical (Łódź)*, Polskie Radio S. A. 2017.
- Jerry Herman,  
 CD *La Cage aux Folles. The Broadway Musical (1983)*, RCA Records 2008;  
 CD *La Cage aux Folles. New Broadway Cast Recording*, PS Classics, LLC 2010;  
 CD *Hello, Dolly! The Musical Comedy. The New Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2017.  
 CD *Hello, Dolly! The New Musical Comedy. The Original Broadway Cast Recording (1964)*, in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012.
- Rupert Holmes,  
 CD *The Mystery of Edwin Drood. Original Broadway Cast Recording (1985)*, Polydor 1990;  
 Doppel-CD *The Mystery of Edwin Drood. The 2012 New Broadway Cast Recording*, DRG Records 2013.
- Whitney Houston,  
 CD *Bodyguard. The Musical. World Premiere Cast Recording (London)*, First Night Records 2015.
- Jason Howland,  
 CD *Little Women. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2005.
- Joe Iconis,  
 CD *Be More Chill. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2019.
- Damon Inyart,  
 Doppel-CD und DVD *Bare. Deluxe Edition (Studio)*, Sh-K-Boom Records 2007.
- Elton John,  
 CD *The Lion King. Original Broadway Cast Recording*, Walt Disney Records 1997;  
 CD *Der König der Löwen. Das Broadway Musical im Hamburger Hafen*, RCA Records 2002;  
 CD *Der König der Löwen. Deutscher Original Film-Soundtrack*, Walt Disney Records 2019;

- CD *Aida* (Konzeptalbum), Rocket Records 1999;  
 CD *Aida. Original Broadway Cast Recording*, Buena Vista Records 2000;  
 Doppel-CD *Billy Elliot. Original Cast Recording* (London), Polydor 2005.
- Udo Jürgens,  
 CD *Ich war noch niemals in New York. Die Musical-Komödie. Die Originalversion des Erfolgsmusicals in Hamburg*, Ariola 2008.
- John Kander,  
 CD *Cabaret. Original Broadway Cast Recording* (1966), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
 CD *Chicago. A Musical Vaudeville. Original Broadway Cast Recording* (1975), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012.
- Stephan Kanyar,  
 CD *Casanova. Musical Weltpremiere. Die besten Songs*, Anhaltisches Theater Dessau 2014.
- Fredrik Kempe,  
*Så som i himmelen. Musikalen. Originalensemblen* (Stockholm), Playground Music Scandinavia AB 2018.
- Jerome Kern,  
 3-Disc-Set *Show Boat. Broadway Show Album. The Music as Heard on Opening Night at the Ziegfeld Theatre, 1927*, EMI Records Ltd. 1988;  
 CD *Show Boat. Music Theater Lincoln Center. An Original Cast Album of the Exciting New Production* (1966), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012.
- Jerome Kern und Richard Rodgers,  
 CD *Sunny. Showboat. Lido Lady. Original Cast Series*, Pearl 1994.
- Carole King,  
 CD *Beautiful. The Carole King Musical. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2014.
- Wayne und Karey Kirkpatrick,  
 CD *Something Rotten! A Very New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2015.
- Tom Kitt,  
 CD *If/Then. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Stone Productions, Inc. u. a. 2014;  
 Doppel-CD *Next to Normal. Deutsche Originalaufnahme Live* (Fürth), HitSquad Records 2014;  
 Doppel-CD *Next to Normal. Original Broadway Cast Recording*, Sh-K-Boom Records, Inc. 2009.
- Henry Krieger,  
 Doppel-CD *Dreamgirls. Original London Cast Recording*, SFP Dreams Ltd. und Sony Music Entertainment 2017.
- Burton Lane,  
 CD *Finian's Rainbow. Irish Repertory Theatre Cast Recording* (Off-Broadway), Sh-K-Boom Records (Ghostlight Records) 2004.
- Jonathan Larson,  
 Doppel-CD *Rent. Original Broadway Cast Recording*, Dreamworks Records 1996.
- Cindy Lauper,  
 CD *Kinky Boots. The New Musical Based on a True Story. Original Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2013;  
 CD *Kinky Boots. A New Musical. Original West End Cast Recording. Recorded Live in London*, Masterworks Broadway 2016.
- Mitch Leigh,  
 CD *Man of la Mancha. A New Musical Play. Original Cast* (Broadway, 1965), MCA Records 1973;  
 CD *Man of la Mancha. The New Broadway Cast Recording* (2002), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012.

- Sylvester Levay,  
 CD *Elisabeth. Originalaufnahme aus dem Musical* (Wien), Polydor 1992;  
 Doppel-CD *Elisabeth. Live aus dem Theater an der Wien. Gesamtaufnahme des Musicals*, Polydor 1996;  
 CD *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Aktuelles Cast Album* (Wien), HitSquad Records 2004;  
 Doppel-CD *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Gesamtaufnahme live aus dem Theater an der Wien*, HitSquad Records 2006;  
 Doppel-CD *Elisabeth. Raimund Theater. Gesamtaufnahme Live. Jubiläumsfassung*, HitSquad Records 2012;  
 Doppel-CD *Elisabeth. Konzertante Aufführung. Open Air* (Wien), HitSquad Records 2019;  
 CD *Marie Antoinette. Das Musical* (Bremen), Sony Music 2009;  
 CD *Mozart! Ein Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Die Höhepunkte der Welt-Uraufführung* (Wien), Polydor 1999;  
 CD *Mozart! Sylvester Levay – Michael Kunze. Budapest. A Budapesti Operettszínház sikermusicalje*, Budapesti Operettszínház 2003;  
 Doppel-CD *Mozart! Das Musical* (Gesamtaufnahme, Seoul), Mirrorball Music 2010;  
 CD *Mozart! Das Musical* (Highlights, Seoul), Mirrorball Music 2010;  
 Doppel-CD *Mozart! Das Musical. Gesamtaufnahme live. Raimund Theater* (Wien), HitSquad Records 2015;  
 CD *Rebecca. Cast Album. Vereinigte Bühnen Wien*, HitSquad Records 2006;  
 CD-Single *Rebecca. The Power of a Woman in Love. Featuring Gloria Gaynor. Vereinigte Bühnen Wien*, HitSquad Records 2006;  
 Doppel-CD *Rebecca. Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Gesamtaufnahme. live aus dem Raimund Theater*, HitSquad Records 2007;  
 Doppel-CD *Rebecca. Das Musical. Gesamtaufnahme live. Stage Palladium Theater Stuttgart*, HitSquad Records 2012.  
 CD *Rebecca. Budapesti Operettszínház*, Universal Music Kft. 2010.
- Udo Lindenberg,  
 CD *Hinterm Horizont. Das Musical* (Berlin), Stage Entertainment Studios und Warner Music 2011.
- Martin Lingau,  
 CD *Cindy Reller. Voll ins Ohr und mitten ins Herz!*, Sound of Music Records 2017;  
 CD *Heiße Ecke. Das St. Pauli Musical* (Hamburg), Sound of Music 2007;  
 CD *Der Schuh des Manitu. Der Wilde Westen als wildes Musical. Die Originalversion des Musicals in Berlin*, Stage Entertainment Studios 2009;  
 CD *Das Wunder von Bern. Die Originalversion des Hamburger Musicals*, Stage Entertainment Studios und Edel 2015.
- Andrew Lippa,  
 CD *Big Fish. Original Broadway Cast Recording*, Broadway Records 2014.
- Andrew Lloyd Webber,  
 Doppel-CD *Aspects of Love. Original Cast Recording* (London, 1989), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2005;  
 Vinyl-Single *Schau, was Liebe ändern kann. Aus dem Musical „Aspects of Love“*. Jürgen Marcus und das Orchester der Vereinigten Bühnen Wien, Polydor 1990;  
 CD *Aspects of Love* (Tokio), The Really Useful Group Ltd. und Polydor K. K. 1999;  
 CD *The Beautiful Game. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Telstar Records 2000;  
 CD *The Beautiful Game in deutscher Sprache*, Bad Gandersheimer Domfestspiele 2003;  
 CD *By Jeeves. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1996;  
 Doppel-CD *Cats* (London), The Really Useful Company Ltd. und Faber Music Ltd. 1981;  
 CD *Cats. Deutsche Originalaufnahme* (Wien), The Really Useful Company Ltd. und Deutsche Grammophon 1983;  
 Doppel-CD *Cats. Original Broadway Cast Recording* (1983), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2005;  
 Doppel-CD *Cats. Australian Cast Recording* (1985), EMI Records 1999;

Doppel-CD *Cats* (Tokio), Pony Canyon 1985;  
 LP *Cats. På Det Norsk Teatret* (Oslo), Det Norsk Teatret 1985;  
 Doppel-CD *Cats. Gesamtaufnahme aus dem Hamburger Operettenhaus. Live*, Polydor und Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH 1986;  
 LP *Evita. An Opera* (Konzeptalbum), MCA Records 1976;  
 Doppel-CD *Evita. An Opera. 20th Anniversary Edition* (Konzeptalbum, 1976), MCA Records 1996;  
 CD *Evita* (Soundtrack), Warner Brothers Records 1996;  
 CD *Evita. Original London Cast Recording*, MCA Records 1978;  
 Doppel-CD *Evita. New Broadway Cast Recording*, The Really Useful Group Ltd. u. a. 2012;  
 LP *Jeeves. Original London Cast*, MCA Records 1975.  
 Doppel-LP *Jesus Christ Superstar. A Rock Opera*, MCA Records 1970;  
 CD *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat. The Joseph Consortium* (London, 1968), The Really Useful Group PLC und Decca Records Co. Ltd. 1994;  
 CD *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat. The Original 1991 London Palladium Cast Album Recording starring Jason Donovan. Special Edition*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2007;  
 Doppel-CD *The Likes of Us. Live from the Sydmonton Festival* (Erstaufführung des Musicals von 1965), The Really Useful Group 2005;  
 Doppel-CD und DVD *Love Never Dies. Deluxe Edition* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2010;  
 Vinyl-Single *The Phantom of the Opera. From the Forthcoming Musical*, The Really Useful Company Ltd. 1986;  
 Doppel-CD *The Phantom of the Opera. Original Cast Recording. Digitally Remastered* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1987;  
 Doppel-CD *Das Phantom Der Oper. Deutsche Originalaufnahme* (Wien), Polydor GmbH 1989;  
 CD *Das Phantom der Oper. Die Höhepunkte der Hamburger Aufführung*, Polydor GmbH, The Really Useful Group PLC und Peer Music 1990;  
 CD *The Phantom of the Opera. Original Canadian Cast* (Toronto), The Really Useful Group PLC 1990;  
 CD *The Phantom of The Opera. Svenska Originalinspelningen* (Stockholm), Polygram Sverige und The Really Useful Group PLC 1990;  
 CD *Hoogtepunten uit The Phantom of The Opera. De Nederlandse Versie* (Scheveningen), The Really Useful Group 1996;  
 CD *The Phantom of The Opera. The Korean Cast* (Seoul), The Really Useful Group Ltd. und Universal Music Company 2009;  
 Doppel-CD *The Phantom of the Opera at the Royal Albert Hall. In Celebration of 25 Years*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2011;  
 CD *School of Rock. The Musical. Original Cast Recording* (Broadway), Warner Bros. Records Inc. 2015;  
 Doppel-CD *Song & Dance* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1984;  
 Doppel-CD *Starlight Express. Original Live Aufnahme* (Bochum), HitSquad Records 2014;  
 Doppel-CD *Starlight Express* (London), The Really Useful Company Ltd. und Polydor Ltd. 1984;  
 CD *Stephen Ward. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Decca Records 2013;  
 Doppel-CD *Sunset Boulevard. World Premiere Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1993;  
 Doppel-CD *Sunset Boulevard. American Premiere Recording* (Los Angeles), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1994;  
 4-Disc-Set *Unmasked. The Platinum Collection*, The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 2018;  
 CD *Variations*, MCA Records 1978 (re-mastered 1998);  
 Doppel-CD *Whistle Down the Wind. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und Polydor Ltd. 1999;  
 Doppel-CD *The Woman in White. Original Cast Recording* (London), The Really Useful Group Ltd. und EMI Records Ltd. 2004.

- Frank Loesser,  
 CD *Guys and Dolls. A Musical Fable of Broadway* (1950), Decca Broadway 2000;  
 CD *Guys and Dolls. The New Broadway Cast Recording* (1992), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
 CD *How to Succeed in Business Without Really Trying. Original Broadway Cast Recording* (1961), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
 CD *How to Succeed in Business Without Really Trying. The New Broadway Cast Recording*, RCA Victor 1995;  
 CD *How to Succeed in Business Without Really Trying. Musical Comedy (Broadway-Revival)*, Decca Broadway 2011.
- Frederick Loewe,  
 CD *Camelot. Original Broadway Cast* (1960), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
 CD *Camelot. Original London Cast Album* (1964), EMI Records 2011;  
 CD *Gigi. The Original Broadway Cast Recording* (1973), RCA Victor 1994;  
 CD *Gigi. New Broadway Cast Recording*, DMI Soundtracks, LLC, Ilya Mikhailovic Music, LLC und DMI Soundtracks, LLC 2015;  
 CD *My Fair Lady & Gigi. Original Casts 1956 & 1958*, Wyastone Estate Ltd. 2011.  
 CD *My Fair Lady. Original Broadway Cast Recording* (1956), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012.
- Galt MacDermont,  
 LP *Hair. An American Tribal Love-Rock Musical. The Original Cast Recording* (Off-Broadway), RCA Records 1967;  
 CD *Hair. The American Tribal Love-Rock Musical. The Original Broadway Cast Recording* (1968), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012.
- Steve Margoshes,  
 CD *Fame. The Musical. Original London Cast Recording*, Polydor 1995;  
 CD *Fame. The Musical. 1999 Original American Cast Recording*, DRG Records 1999.
- Dennis Martin,  
 CD *Die Päpstin. Das Musical. Originalcast 2011* (Fulda), Musicalproduktion GmbH 2011;  
 CD *Kolpings Traum. Das Musical. Originalcast 2013* (Fulda), Musicalproduktion GmbH 2013.
- Dennis Martin und Peter Scholz,  
 Doppel-CD *Elisabeth. Die Legende einer Heiligen. Originalcast 2007* (Eisenach), Media Mentis GmbH 2007.
- Steve Martin und Edie Brickell,  
 CD *Bright Star. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Sun Is Gonna Shine LLC und Ghostlight Records 2016.
- Alan Menken,  
 CD *Aladdin. Special Edition Soundtrack* (1992), Walt Disney Records 2006;  
 CD *Aladdin. Original Broadway Cast Recording*, Walt Disney Records 2014;  
 CD *Aladdin. Die Originalversion des Hamburger Musicals. Live-Aufnahme*, Disney Enterprises, Inc. und Stage Entertainment 2016;  
 CD *Aladdin. Original Motion Picture Soundtrack*, Walt Disney Records 2019;  
 CD *Beauty and the Beast. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Walt Disney Records 1994;  
 CD *Der Glöckner von Notre Dame. Die Höhepunkte der Weltpremiere im Musical Theater Berlin*, Stella Music 1999;  
 CD *Der Glöckner von Notre Dame. Das Musical. Live-Aufnahme aus dem Stage Theater des Westens Berlin*, Disney Enterprises und Stage Entertainment 2017;  
 CD *Disney's Hercules* (Soundtrack, 1997), Walt Disney Records 2006;  
 CD *The Little Mermaid. Original Broadway Cast Recording*, Walt Disney Records 2008;  
 CD *Newsies. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2012;  
 CD *Sister Act. The Smash Hit Musical Comedy* (London), First Night Records 2009.

- Lin-Manuel Miranda,  
Doppel-CD *Hamilton. An American Musical. Original Broadway Cast Recording*, Atlantic Records 2015.
- Tim Minchin,  
CD *Matilda. Original Broadway Cast Recording*, Broadway Records 2013;  
CD *Groundhog Day. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Sony Music Entertainment und Masterworks Broadway 2017.
- Anaïs Mitchell,  
Doppel-CD *Hadestown. Original Broadway Cast Recording*, Sing It Again Records 2019.
- John Morris und Erich Bulling,  
CD *Dirty Dancing. Das Original live on Stage. Mit allen Songs aus der Show in Hamburg*, Ariola 2006.
- Juliana Nash,  
CD *Murder Ballad. A New Musical. World Premiere Cast Recording (Off-Broadway)*, Yellow Sound 2013.
- Richard O'Brien,  
LP *The Rocky Horror Show. Original London Cast*, UK Record 1973.
- Benj Pasek und Justin Paul,  
CD *Dear Evan Hansen. Original Broadway Cast Recording*, Atlantic Records 2017;  
CD *The Greatest Showman. Original Motion Picture Soundtrack*, Atlantic Records 2017.
- Cole Porter,  
CD *Anything Goes. First Recording of the Original 1934 Version (Rekonstruktion)*, EMI Records Ltd. 1989;  
CD *Anything Goes. The New Broadway Cast Recording (1987)*, in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
Doppel-CD *Kiss Me, Kate (Rekonstr. der Broadway-Prod. v. 1948)*, EMI Records 1990;  
CD *Kiss Me, Kate. The New Broadway Cast Recording*, DRG Records 2000;  
CD *You're the Top. Songs Recorded Live from the Musical Play (Roermond)*, American Songbook Productions 1995.
- Gerard Presgurvic,  
CD-Single *Romeo & Julia. These are my Rivers / Kings of the World (Wien)*, HitSquad Records 2004;  
CD *Romeo & Julia. Das Musical von Gérard Presgurvic. Cast Album – Wien. Deutschsprachige Erstaufführung aus dem Raimund Theater*, HitSquad Records 2005;  
Doppel-CD *Romeo & Julia. Das Musical von Gérard Presgurvic. Deutschsprachige Gesamtaufnahme*, HitSquad Records 2005.
- Queen,  
CD *We Will Rock You. The Rock Theatrical. Live at the Dominion Theatre (London)*, EMI Records 2003.
- A. R. Rahman, A. R. Nightingale und Värttinä,  
CD und DVD *The Lord of the Rings. Original London Production*, Kevin Wallace Ltd. 2007.
- Richard Rodgers,  
CD *Carousel. Music Theater of Lincoln Center. An Original Cast Album (1965)*, in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
CD *Carousel. Featuring Members of the Original New York Production. Digitally Restored (1945)*, MCA Records 1990;  
CD *The King and I. Music Theater of Lincoln Center. An Original Cast Album (1964)*, in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
CD *The King and I. The 2015 Broadway Cast Recording*, Decca Broadway und Universal Music Classics 2015;  
CD *Oklahoma! Featuring Members of the Original 1943 New York Production*, Decca Broadway 2000;  
CD *Oklahoma! Broadway Cast Album (Revival, 1979)*, in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
CD *Oklahoma! 1998 Royal National Theatre Production (London)*, First Night Records 1998;

- CD *South Pacific. With Original B'way Cast* (1949), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
 CD *The Sound of Music. London Palladium Cast Recording*, The Really Useful Group Ltd. u. a. 2006;  
 CD *The Sound of Music. Original Broadway Cast* (1959), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012.
- Robbie Roth,  
 CD *Flashdance. The Musical* (Paris), Washi Washa 2015.
- Irene Sankoff und David Hein,  
 CD *Come from Away. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Molly Records LLC und The Musical Company LLC 2017.
- Claude-Michel Schönberg,  
 Doppel-CD *Les Misérables. The Original French Concept Album* (1980), First Night Records 1985  
 Doppel-CD *Les Misérables. The Original 1985 London Cast Recording*, First Night Records und Exallshow Ltd. 1985;  
 Doppel-CD *Les Misérables. In Concert at the Royal Albert Hall*, First Night Records und CMOL 1986;  
 CD *Martin Guerre. The 1999 Cast Recording* (UK-Tour), First Night Records und Exallshow Ltd. 1999;  
 Doppel-CD *Miss Saigon* (London), Geffen Records 1990;  
 Doppel-CD *Miss Saigon. The Definitive Live Recording. Deluxe 2 Disc Edition of the New 2014 Production* (London), Polydor Ltd. 2014;  
 CD *The Pirate Queen. Original Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2007.
- Stephen Schwartz,  
 Doppel-CD *Godspell. 40<sup>th</sup> Anniversary Celebration. Original Cast Recording* (Off-Broadway, 1971) *plus Motion Picture Soundtrack. Newly Remastered* (1973), Masterworks Broadway 2011;  
 CD *Godspell. The New Broadway Cast Recording*, The Godspell Broadway Album LP und Ghostlight Records 2011;  
 CD *Pippin. A Decca Broadway Original Cast Album* (Broadway, 1972), Decca Broadway 2000.  
 CD *Pippin. New Broadway Cast Recording*, Ghostlight Records 2013;  
 Doppel-CD *Schikaneder. Das neue Musical. Original Cast Album Wien*, HitSquad Records 2016;  
 CD *Wicked. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Decca Broadway 2003;  
 CD *Wicked. Die Hexen von Oz. Originalversion des deutschen Musicals. Ensemble Palladium Theater Stuttgart*, Stage Entertainment Studios und Universal Music 2007.
- Marc Shaiman,  
 CD *Catch Me if You Can. Original Broadway Cast Recording*, Sh-K-Boom Records, Inc. 2011;  
 Doppel-CD *Catch Me if You Can. Das Musical. Deutsche Erstaufführung* (Dresden), HitSquad Records 2015;  
 CD *Charlie and the Chocolate Factory. The New Musical. Original Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2017;  
 CD *Hairspray. Deutsche Originalaufnahme* (Köln), Universal Music Domestic Rock/Urban 2010;  
 CD *Hairspray. Original Broadway Cast Recording*, Sony Music Entertainment 2002;  
 CD *Mary Poppins Returns. Original Motion Picture Soundtrack*, Walt Disney Records 2018;  
 CD *Mary Poppins' Rückkehr. Deutscher Original-Soundtrack*, Universal Music 2018.
- Duncan Sheik,  
 CD *Spring Awakening. A New Musical* (Broadway, 2006), Decca Broadway 2009;  
 CD *Frühlings Erwachen. Das Rock-Musical. Cast Album. Live* (Wien), HitSquad Records 2009;  
 CD *Spring Awakening. A New Musical. The English Theatre Frankfurt*, Whiterock Records 2010;  
 CD *American Psycho. London Cast Recording*, Concord Records 2014.
- Robert B. und Richard M. Sherman  
 CD *Mary Poppins. An Original Walt Disney Records Soundtrack* (1963), Walt Disney Records 2001.

- Robert B. Sherman, Richard M. Sherman und George Stiles,  
 CD *Mary Poppins. Original London Cast Recording*, Walt Disney Records 2005;  
 CD *Mary Poppins. The Supercalifragilistic Musical. Original Live Cast Recording*  
 (Melbourne), Walt Disney Records 2011;  
 CD *Mary Poppins. Het Nederlandse Castalbum. Live opgenomen* (Den Haag),  
 Stage Entertainment Music 2011;  
 CD *Mary Poppins* (Brünn), Městské divadlo Brno 2011;  
 Doppel-CD *Mary Poppins. Das Broadway Musical. Deutschsprachige Erstaufführung.*  
*Ronacher* (Wien), HitSquad Records 2014.
- Lucy Simon,  
 CD *Doctor Zhivago. A New Musical. Original Broadway Cast Recording*,  
 Broadway Records 2015.
- Matthew Sklars,  
 CD *The Prom. Original Broadway Cast Recording*, Masterworks Broadway 2019.
- Stephen Sondheim,  
 CD *Assassins. Original Cast Recording* (Off-Broadway, 1991), Sony Music  
 Entertainment 2012;  
 CD *Assassins. The Broadway Cast Recording*, PS Classics LLC 2004;  
 CD *Company. A Musical Comedy. Original Broadway Cast Recording* (1970), in: *Broadway in*  
*a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
 CD *Follies. Original Broadway Cast* (1971), Angel Records 1992;  
 CD *Into the Woods. Original Broadway Cast Recording* (1988), in: *Broadway in a Box.*  
*The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;  
 CD *Merrily We Roll Along. Original Broadway Cast Recording* (1981), Masterworks  
 Broadway 2007;  
 CD *Passion. 1994 Broadway Cast Recording*, Angel Records 1994;  
 CD *Passion. With Helen Hobson and Members of the Original London Company*,  
 Exallshaw Ltd. und First Night Records 1997;  
 Doppel-CD *Passion. Staatsoperette Dresden. Gesamtaufnahme in deutscher Sprache*,  
 Bobbymusic 2013.  
 CD *Side by Side by Sondheim. Original London Cast Recording* (1976), RCA Records 1990;  
 Doppel-CD *Sunday in the Park with George. 2017 Broadway Cast Recording*, Arts Music Inc.  
 (Warner Music Group Company) 2017;  
 CD *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street. A Musical Thriller. Original Broadway*  
*Cast Recording. Highlights* (1979), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals*  
*Collection*, Masterworks Broadway 2012.
- Jim Steinman,  
 Doppel-CD *Bat Out of Hell. Original Cast Recording* (London), Ghostlight Records 2017;  
 Doppel-CD *Tanz der Vampire. Das Musical. Die Gesamtaufnahme* (Wien),  
 Polydor GmbH 1998;  
 CD *Tanz der Vampire. Das Musical. Die Höhepunkte der Welt-Uraufführung* (Wien),  
 Polydor GmbH 1998;  
 Doppel-CD *Vampire. Gesamtaufnahme. Neue Wiener Fassung*, HitSquad Records 2010;  
 EP *Tanz der Vampire. Das Kultmusical. Die 3 Grafen featuring Diana Schnierer*,  
 HitSquad Records 2018.
- Dave Stewart und Glen Ballard,  
 CD *Ghost. The Musical. Original Cast Recording* (London), Ghost London Ltd. und  
 SurfDog, Inc. 2012;  
 CD *Ghost. Das Musical. Landestheater Linz*, HitSquad Records 2017.
- George Stiles,  
 CD *The Wind in the Willows. Original Cast Recording* (London), Masterworks Broadway 2017.
- Sting,  
 CD *The Last Ship* (Konzeptalbum), A&M Records 2013;  
 CD *The Last Ship. Original Broadway Cast Recording*, Universal Music 2014.
- Charles Strouse,  
 CD *Annie. A New Musical. Original Broadway Cast Recording* (1977), in: *Broadway in a Box.*  
*The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012;

- CD *Annie. Original Motion Picture Soundtrack* (1982), Columbia Records 1986;  
 CD *Annie. Original Motion Picture Soundtrack*, RCA Records 2014.
- Jule Styne,  
 CD *Funny Girl. The Musical. London Cast Recording*, SFP NY LLC, Sleep Tite Productions LLC und Decca 2016;  
 CD *Gypsy. 2015 London Cast Recording*, First Night Records 2015;  
 CD *Gypsy. A Musical Fable. The Original Broadway Cast* (1959), in: *Broadway in a Box. The Essential Broadway Musicals Collection*, Masterworks Broadway 2012 .
- Jeanine Tesori,  
 CD *Fun Home. A New Broadway Musical*, PS Classics, LLC 2015;  
 CD *Shrek. The Musical. Original Broadway Cast Recording*, Dreamworks Theatricals LLC und Decca Records 2010.
- Stephen Trask,  
 CD *Hedwig and the Angry Inch* (Off-Broadway), Atlantic Records 1999;  
 CD *Hedwig and the Angry Inch. Neil Patrick Harris* (Broadway), Hedwig Broadway Company LLC (Atlantic Recording Corporation) 2014.
- Tina Turner, CD *Tina. The Tina Turner Musical. Original London Cast Recording*, Ghostlight Records 2019;
- UKW u. a., CD *Ich will Spaß! Das 80er Hit Musical. Live-Aufnahme der Weltpremiere 2008* (Essen), Stage Entertainment Studios und Edel 2008.
- Mátyás Várkonyi,  
 Doppel-CD *Dorian Gray. Musical. Complete Live Recording London*, Gunar Braunke Music Theatre Productions 2005 (1995).
- Henny Vrienten,  
 CD *Ciske de Rat* (Amsterdam), Stage Music Publishing und Stage Entertainment Nederland 2016.
- Jeff Wayne,  
 CD *Two Cities. The Spectacular Musical Based on Charles Dickens' „A Tale of Two Cities“*. *Original London Cast Recording*, Stage Door Records 2016.
- Michael Webborn und Daniel Finn,  
 CD *The Clockmaker's Daughter. An Original Musical Faerytale. Studio Cast Recording*, Auburn Jam Records 2019.
- Frank Wildhorn,  
 CD *Artus Excalibur* (St. Gallen), HitSquad Records 2014;  
 CD *Bonnie & Clyde. Original Broadway Cast Recording*, Broadway Records 2012;  
 CD *Death Note. The Musical. Kenji Urai Version*, Universal Music 2015;  
 CD *The Count of Monte Christo. Highlights from the Musical* (Konzeptalbum), HitSquad Records 2008;  
 CD *Der Graf von Monte Christo* (St. Gallen), HitSquad Records 2008;  
 CD *Dracula. The Musical. The Studio Cast Recording* (Konzeptalbum), GlobalVision Records 2006;  
 CD *Dracula. Das Musical. Feat. Thomas Borchert & Uwe Kröger* (Graz), HitSquad Records 2008;  
 CD *Rudolf – Affaire Mayerling. Cast Album Wien. Raimund Theater*, HitSquad Records 2009;  
 Doppel-CD *Rudolf – Affaire Mayerling. Gesamtaufnahme live aus dem Raimund Theater* (Wien), HitSquad Records 2009;  
 CD-Single *Rudolf – Affaire Mayerling. I Was Born to Love You. Feat. Drew Sarich & Lisa Antoni* (Wien), HitSquad Records 2008;  
 CD *The Scarlet Pimpernel. The New Musical Adventure. Original Broadway Cast Recording*, Atlantic Recording Corporation 1998.
- Eric Woolfson,  
 CD *Gaudi. Das Musical um Liebe Kunst und Leidenschaft*, Wea Music 1995.
- David Yazbek,  
 CD *The Band's Visit. Original Broadway Cast Recording*, Sh-K-Boom Records 2018.
- Maury Yeston,  
 CD *Titanic. Original Broadway Cast Recording*, RCA Victor 1997;  
 CD *Titanic. Das Musical. Deutsche Original-Fassung* (Hamburg), Polydor 2002.

### 6.1.4.2 Zusätzliche Studio- und Livealben

Act, CD-Single *I Can't Escape from You*, ZTT Records 1988.

The Art of Noise, CD-Single *Moment of Love*, ZTT Records 1987.

Udo Lindenberg, CD *Alles Klar auf der Andrea Doria* (1973), Eastwest Records 2002;

CD *Der Exzessor*, Berlin Records 2000;

Doppel-CD *Ich schwöre. Das volle Programm*, Berlin Records 2000;

CD *Odyssee*, Polydor 1983.

### 6.1.5 Videoaufnahmen

#### 6.1.5.1 Theaterinterne Gesamtmitschnitte

*Anything Goes* (Musik/Lyrics: Cole Porter; Buch: Guy Bolton, P. G. Wodehouse),

Doppel-DVD aufgez. im Meckleburgischen Staatstheater (Schwerin) am 15.2.2017

[bereitgestellt vom Mecklenburgischen Staatstheater].

*Artus Excalibur* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics: Robin Lerner; Buch: Ivan Menchell),

DVD aufgez. im Theater St. Gallen im Jahr 2014 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen].

*Avenue Q* (Musik/Lyrics: Robert Lopez, Jeff Marx; Buch: Jeff Whitty),

DVD aufgez. im Theater für Niedersachsen am 17.8.2016 (zweite Hauptprobe)

[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].

*Cindy Reller – Voll ins Ohr und mitten ins Herz* (Musik: Martin Lingau; Text: Heiko Wohlgemuth),

DVD aufgez. im Schmidt Theater am 29.3.2018 [bereitgestellt vom Schmidts Tivoli].

*Crazy for You* (Musik: George Gershwin; Lyrics: Ira Gershwin; Buch: Ken Ludwig),

DVD aufgez. im Theater Magdeburg am 3.12.2015 [bereitgestellt vom Theater Magdeburg].

*Der geheime Garten* (Musik: Lucy Simon; Lyrics/Buch: Marsha Norman),

DVD aufgez. im Gartentheater (Hannover-Herrenhausen) am 25.6.2009 (Generalprobe)

[bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].

*Der Graf von Monte Christo* (Musik: Frank Wildhorn; Lyrics/Buch: Jack Murphy),

DVD aufgez. im Theater St. Gallen im Jahr 2010 [bereitgestellt vom Theater St. Gallen].

*High Society* (Musik: Cole Porter; Lyrics: Susan Birkenhead, Porter; Buch: Arthur Kopit),

DVD aufgez. im Theater am Aegi (Hannover) am 1.12.2012 [bereitgestellt vom Theater für

Niedersachsen].

*Jana & Janis* (Musik: Lukas Nimscheck; Lyrics: Franziska Kuropka, Nimscheck; Buch:

Constanze Behrends), DVD aufgez. im Schmidtchen (Hamburg) am 21.3.2018 (Voraufführung)

[bereitgestellt vom Schmidts Tivoli].

*Der Kleine Horrorladen* (Musik: Alan Menken; Lyrics/Buch: Howard Ashman),

DVD aufgez. im Theater für Niedersachsen am 31.5.2011 (Generalprobe) [bereitgestellt vom

Theater für Niedersachsen].

*Der Mann von la Mancha* (Musik: Mitch Leigh; Lyrics: Joe Darion; Buch: Dale Wasserman),

DVD aufgez. im Theater für Niedersachsen am 16.9.2011 (Generalprobe) [bereitgestellt vom

Theater für Niedersachsen].

*Schikaneder* (Musik/Lyrics: Stephen Schwartz; Buch: Christian Struppeck),

Doppel-DVD aufgez. im Raimund Theater (Wien) am 15.3.2017 [eingesehen im Theaterarchiv

am 23.10.2018].

*Sweet Charity* (Musik: Cy Coleman; Lyrics: Dorothy Fields; Buch: Neil Simon),

DVD aufgez. im Theater für Niedersachsen im Oktober 2010 [bereitgestellt vom Theater für

Niedersachsen].

*Eine wilde Party* (Musik/Lyrics/Buch: Andrew Lippa),

DVD aufgez. im Theater für Niedersachsen am 1.6.2015 [bereitgestellt vom Theater für

Niedersachsen].

### 6.1.5.2 Veröffentlichte DVDs und Blu-ray Discs

- Benny Andersson und Björn Ulvaeus,  
DVD *Chess in Concert*, aufgez. in der Royal Albert Hall (London) im Jahr 2008,  
Heartaches Ltd. und Reprise Records 2009;  
DVD *Mamma Mia! Here We Go Again* (Musicalfilm),  
Universal Pictures Germany GmbH 2018.
- Harold Arlen und Herbert Stothart,  
DVD *Der Zauberer von Oz. 70th Anniversary Edition* (Musicalfilm, 1939),  
Turner Entertainment und Warner Bros. Entertainment 2010.
- Ralph Benatzky,  
DVD *Im Weißen Rössl* (Film, 1960), Fernsehjuwelen 2017;  
DVD *Wehe, du singst!* (Film), Senator Home Entertainment 2014.
- Irving Berlin,  
DVD *Annie Get Your Gun* (Musicalfilm, 1950), Turner Entertainment 2009.
- Jerry Bock,  
DVD *Fiddler on the Roof* (Musicalfilm, 1971), Metro-Goldwyn-Mayer Studios 2017.
- Dominic Bugatti,  
DVD *Fame* (Musicalfilm), Turner Entertainment 1980.
- Jong Yoon Choi,  
Doppel-DVD *Sherlock Holmes – Secret of the Anderson Family*, aufgez. im Tokyo Metropolitan  
Theatre, Toho Geino 2014.
- George Gershwin,  
Blu-Ray Disc *Ein Amerikaner in Paris* (Musicalfilm, 1951), Educational Broadcasting  
Corporation und Turner Entertainment Co. 2002.
- Jim Jacobs und Warren Casey,  
DVD *Grease Live!*, aufgez. in Burbank am 31.1.2016, Universal Pictures 2016.  
DVD *Grease. Rockin' Rydell Edition* (Musicalfilm, 1978), Paramount Pictures 2006.
- Julian Jarrold (Reg.),  
DVD *Kinky Boots. Man(n) trägt Stiefel* (Film), Buena Vista Home Entertainment, Inc. 2006.
- Elton John,  
Blu-Ray Disc *Billy Elliot*, aufgez. im Victoria Palace Theatre (London) am 28.9.2014,  
Universal City Studios 2014.
- John Kander,  
DVD *Chicago* (Musicalfilm), Buena Vista Home Entertainment 2003.
- Jonathan Larson,  
DVD *Rent. Filmed Live on Broadway. The Final Performance*, aufgez. im Nederlander Theatre  
am 7.9.2008, Columbia Pictures Industries, Inc. 2008.
- Andrew Lloyd Webber,  
DVD *Cats*, aufgez. im Adelphi Theatre (London) im Jahr 1997, The Really Useful Group 1998;  
DVD *Evita* (Musicalfilm, 1996), Paramount Pictures 2002;  
DVD *Jesus Christ Superstar. Live in Concert* (New York), aufgez. im Marcy Avenue Armory  
(Brooklyn) am 1.4.2018, Sony Music Entertainment 2018;  
Blu-ray Disc *Love Never Dies. Die Fortsetzung von Das Phantom Der Oper*, aufgez. im Regent  
Theatre (Melbourne) im Jahr 2011, Universal Studios 2011;  
Blu-ray Disc *Das Phantom der Oper in der Royal Albert Hall. 25-jähriges Jubiläum*,  
Universal Studios 2011.
- Frank Loesser,  
DVD *Guys and Dolls* (Musicalfilm), Sony Pictures Home Entertainment 2006.  
DVD *How to Succeed in Business Without Really Trying* (Musicalfilm, 1967), Optimum Home  
Releasing 2010.
- Steve Margoshes,  
DVD *Fame. Der Weg zum Ruhm* (Musicalfilm), Turner Entertainment 1980;  
DVD *Fame. I'm Gonna Live Forever* (Musicalfilm), Universum Film 201.
- Garry Marshall (Reg.),  
DVD *Pretty Woman. Jubiläumsedition* (1990), Touchstone Home Entertainment 2006.

- Alan Menken,  
DVD *The Beauty and the Beast* (Musicalfilm), Walt Disney Studios Home Entertainment 2017.
- Richard O'Brien,  
DVD *The Rocky Horror Picture Show* (Musicalfilm, 1975), Twentieth Century Fox Home Entertainment 2013.
- Richard Rodgers,  
DVD *Carousel* (Musicalfilm, 1956), in: DVD-Box (12 Discs) *A Musical Celebration of Rodgers & Hammerstein*, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006;  
DVD *The King and I* (Musicalfilm, 1956); in: DVD-Box (12 Discs) *A Musical Celebration of Rodgers & Hammerstein*, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006;  
DVD *Oklahoma!* (Musicalfilm, 1955); in: DVD-Box (12 Discs) *A Musical Celebration of Rodgers & Hammerstein*, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006;  
DVD *The Sound Of Music. Meine Lieder – Meine Träume. 50. Jubiläum* (Musicalfilm, 1965), 20th Century Fox Home Entertainment 2015;  
DVD *State Fair* (Musicalfilm, 1945), in: DVD-Box (12 Discs) *A Musical Celebration of Rodgers & Hammerstein*, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006;  
DVD *South Pacific* (Musicalfilm, 1958), in: DVD-Box (12 Discs) *A Musical Celebration of Rodgers & Hammerstein*, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006.
- Claude-Michel Schönberg,  
DVD *Les Misérables* (konzertante Aufführung) aufgez. im The O2 (London) am 3.10.2010, Universal Studios 2010;  
DVD *Les Misérables* (Musicalfilm), Universal Studios 2012.
- Stephen Schwartz,  
DVD *Godspell. A Musical Based on the Gospel According to St. Matthew* (Musicalfilm, 1973), Columbia Pictures 2001.
- Marc Shaiman,  
DVD *Hairspray* (Musicalfilm), New Line Home Video 2007;  
DVD *Mary Poppins' Rückkehr* (Musicalfilm), Walt Disney Studios Home Entertainment 2019.
- Stephen Sondheim,  
DVD *Johnny Depp is Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street* (Musicalfilm), Warner Home Video 2008;  
DVD *Into the Woods* (Musicalfilm), Walt Disney Studios Home Entertainment 2015.
- Charles Strouse,  
DVD *Annie* (Musicalfilm), Sony Pictures Home Entertainment 2015.
- Jule Styne,  
DVD *Gypsy*, aufgez. im Savoy Theatre (London) im Oktober 2015, Universal Studios 2016.
- Jule Styne, Mark Charlap und Trude Rittmann,  
DVD *Peter Pan. The Smash Hit Broadway Musical!*, aufgez. im Marquis Theatre (Broadway), A&E Home Video 2000.
- Jeanine Tesori,  
DVD *Shrek. The Musical*, aufgez. im Broadway Theatre, Dreamworks Home Entertainment 2013.
- Frank Wildhorn,  
DVD *David Hasselhoff in Jekyll & Hyde. The Musical*, aufgez. im Plymouth Theatre (Broadway) im Dezember 2000, Goodtimes 2001;  
DVD *Rudolf. Affaire Mayerling. Das Musical von Frank Wildhorn & Jack Murphy. Live aus dem Raimund Theater. Feat. Drew Sarich, Lisa Antoni & Uwe Kröger*, aufgez. im Raimund Theater (Wien) am 19./20.6.2009, HitSquad Records 2009.

## 6.1.6 Noten und Schriften

### 6.1.6.1 Theaterinternes Aufführungsmaterial

- Der 25. Pattenser Buchstabierwettbewerb* (Musik/Lyrics: William Finn; Buch: Rachel Sheinkin), Klavierauszug zur Vorbereitung der deutschsprachigen Erstaufführung am Theater für Niedersachsen (Hildesheim) 2008 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Cindy Reller – Voll ins Ohr und mitten ins Herz* (Musik: Martin Lingau; Text: Heiko Wohlgemuth), Songbook, Stand: 13.10.2016;  
Textbuch, Stand: 25.1.2018 [bereitgestellt vom Schmidts Tivoli].
- Das Geheimnis des Edwin Drood* (Musik/Lyrics/Buch: Rupert Holmes), Klavierauszug in der Einrichtung zur deutschsprachigen Erstaufführung am Theater für Niedersachsen (Hildesheim) 2017, Inspizientenbuch, 2 Bde. [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Die letzten fünf Jahre* (Musik/Text: Jason Robert Brown), Klavierauszug, Theater für Niedersachsen (Hildesheim), 2010/2011;  
Textbuch, Theater für Niedersachsen, Strichfassung von November 2010 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].
- Jana & Janis* (Musik: Lukas Nimscheck; Lyrics: Franziska Kuropka, Lukas Nimscheck; Buch: Constanze Behrends), Textbuch, Stand: 6.4.2018 [bereitgestellt vom Schmidts Tivoli].
- Der Mann von la Mancha* (Musik: Mitch Leigh; Lyrics: Joe Darion; Buch: Dale Wasserman), Klavierauszug, Theater für Niedersachsen (Hildesheim), 2011/2012 [bereitgestellt vom Theater für Niedersachsen].

### 6.1.6.2 Herausgegebene Klavierauszüge und Songbooks

- Phil Collins, *Tarzan. The Broadway Musical. Piano, Vocal, Guitar* (Songbook), Milwaukee 2007.
- Elton John, *Aida. Piano, Vocal, Guitar* (Songbook), Milwaukee 1998.
- Sylvester Levay, *Elisabeth. Klavierauszug*, Hamburg <sup>4</sup>2012;  
*Mozart! Ein Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Songbook*, Grünwald und Neuhausen 2000.
- Andrew Lloyd Webber, *Sunset Boulevard. Vocal Selections* (Songbook), Milwaukee und London 1994.
- Stephen Schwartz, *Wicked. A New Musical. Piano / Vocal Selection* (Songbook), Melbourne 2004.
- Marc Shaiman, *Mary Poppins Returns. Music from the Motion Picture Soundtrack. Piano, Vocal, Guitar* (Songbook), Milwaukee 2018.
- Jim Steinman, *Tanz der Vampire. Das Musical. Songbook*, Hamburg <sup>5</sup>2007.
- Sting, *The Last Ship. Piano, Vocal, Guitar* (Songbook), Milwaukee 2014.
- David Yazbek, *The Band's Visit. A New Musical. Vocal Selection* (Songbook), Milwaukee 2018.
- Maury Yeston, *Titanic. Vocal Selection* (Songbook), Cherry Lane 1997.

### 6.1.6.3 Publierte Textbücher und -sammlungen

- Guy Bolton und P.G. Wodehouse, *Anything Goes. A Musical Comedy* (Libretto), London und New York 1936.
- George Furth, *Company. A Musical Comedy* (Libretto), New York 1996.
- Steven Levenson, *Dear Evan Hansen* (Libretto), New York 2017.
- Steven Sater, *Spring Awakening. A New Musical* (Libretto), New York 2007.
- Oscar Hammerstein II, *Oklahoma. A Musical Play* (Libretto), New York 1945.
- Michael Kunze, *Tanz der Vampire. Das Musical. Libretto*, Hamburg <sup>6</sup>2010.
- James Lapine, *Into the Woods* (Libretto), New York 1987.
- Gerome Ragni und James Rado, *Haare. Das vollständige Textbuch mit einer Gebrauchsanleitung für das Musical „Hair“*, München 1969.
- Stephen Sondheim, *Hat Box. The Collected Lyrics*, 2 Bde., New York 2011.
- Jo Swerling und Abe Burrows, *Guys and Dolls. A Musical Fable of Broadway. Based on a Story and Characters by Damon Runyon* (Libretto), London 1951.
- Dale Wasserman, *Man of la Mancha. A Musical Play* (Libretto), New York 1966.

Hugh Wheeler, *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street. A Musical Thriller* (Libretto), New York 1979.

### 6.1.7 Weitere Musikalien

Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, vorgef. von Gernot Gruber und Alfred Orel (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Bd. 19.), Kassel u. a. 1970.

### 6.1.8 TV- und Rundfunkbeiträge

KG Hamburg 1 Fernsehen Beteiligungs GmbH & Co. (Hrsg.), TV-Beitrag „*Catch Me if You Can – das Musical*“, ausgestrahlt in: *Frühcafé* (Hamburg1), 12.7.2018, 10:50 Uhr, [https://www.hamburg1.de/nachrichten/36471/Catch\\_me\\_if\\_you\\_can\\_das\\_Musical.html](https://www.hamburg1.de/nachrichten/36471/Catch_me_if_you_can_das_Musical.html) (14.6.2019).

Norddeutscher Rundfunk (Hrsg.), TV-Beitrag „*DAS!* mit Musicaldarsteller Alexander Klaw““, ausgestrahlt in: *DAS!* (NDR), 22.7.2018, 18:45–19:30 Uhr, <https://www.ardmediathek.de/tv/DAS/DAS-mit-Musicaldarsteller-Alexander-Kla/NDR-Fernsehen/Video?bcastId=33031952&documentId=54396678> (23.7.2018);

TV-Beitrag „Wie geht das? Die perfekte Illusion ‚König der Löwen‘“, ausgestrahlt in: *NDR*, 13.9.2017, 18:15–18:45 Uhr, [https://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/wie\\_geht\\_das/Die-perfekte-Illusion-Koenig-der-Loewen,sendung682086.html](https://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/wie_geht_das/Die-perfekte-Illusion-Koenig-der-Loewen,sendung682086.html) (15.8.2019);

TV-Beitrag „Neuinszenierung der Schiffs-Tragödie: *Titanic* das Musical in Hamburg“, ausgestrahlt in: *Tagesschau* (ARD), 9.8.2018, 00:30 Uhr, <https://www.tagesschau.de/multimedia/video/video-434897.html> (29.4.2019).

Österreichischer Rundfunk (Hrsg.), Rundfunk-Beitrag „Milica Jovanovic und Pilz-Mandel-Lasagne“, <http://burgenland.orf.at/radio/stories/2804779/> (26.10.2016);

TV-Beitrag „Österreich-Bild: *I Am from Austria – Hinter den Kulissen*“, ausgestrahlt in: *Österreich-Bild* (ORF2), 30.12.2018, 18.26 Uhr, <https://tvthek.orf.at/profile/Oesterreich-Bild/1296> (6.1.2019).

Sat.1 Norddeutschland GmbH (Hrsg.), TV-Beitrag „*Cirque du Soleil – Paramour*‘ in Hamburg: Wir waren bei den Proben“, ausgestrahlt in: *Sat1 Regional* (Sat.1), 4.4.2019, <https://www.sat1regional.de/cirque-du-soleil-paramour-in-hamburg-wir-waren-bei-den-proben/> (14.6.2019).

Südwestrundfunk (Hrsg.), TV-Beitrag „Musical in Stuttgart. Backstage beim ‚Glöckner von Notre Dame‘“, ausgestrahlt in: *Landesschau Baden-Württemberg* (SWR), 16.2.2018, 18:45 Uhr, <https://www.swr.de/landesschau-bw/musical-in-stuttgart-backstage-beim-gloeckner-von-notre-dame/-/id=122182/did=21183568/nid=122182/1vg2ioi/index.html> (29.4.2019).

Westdeutscher Rundfunk Köln (Hrsg.), TV-Beitrag „Broadway in Bochum – Hinter den Kulissen von *Starlight Express*“, ausgestrahlt in: *NDR*, 8.6.2018, 20:15–21:00 Uhr, <https://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/doku-am-freitag/video-broadway-in-bochum---hinter-den-kulissen-von-starlight-express-102.html> (29.4.2019);

Rundfunk-Beitrag „Goethe – Fit fürs Musical?“, ausgestrahlt in: *Scala* (WDR5), 5.4.2017, <http://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr5/wdr5-scala-aktuelle-kultur/audio-goethe---fit-fuers-musical-100.html> (30.8.2017);

TV-Beitrag „Wunderschön – Auf der Friedensroute zwischen Münster und Osnabrück“, ausgestrahlt in: *WDR*, 21.4.2019, 20:15 Uhr, <https://www1.wdr.de/fernsehen/wunderschoen/sendungen/friedensroute-muenster-osnabrueck-100.html> (23.4.2019).

Sascha Zürcher, TV-Beitrag „Moses gibt eine gute Story her“, ausgestrahlt in: *Tagesschau* (ARD), 23.2.2013, 00:50–01:35 Uhr, <https://www.srf.ch/news/regional/ostschweiz/moses-das-musical-als-premiere-in-st-gallen> (12.6.2019).

## 6.1.9 Internetseiten

- 2Entertain (Hrsg.), „*Så som i himmelen* – Succéfilm blir musikal“, <https://www.2entertain.com/press/sa-som-i-himmelen-%E2%80%8Bsuccéfilm-blir-musikal/> (9.5.2019).
- Jens Alsbach, „Familien-Musical. *Mary Poppins*. Mit ’nem Teelöffel Zucker“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=7766> (7.5.2019);  
„Drama. *Ghost – Nachricht von Sam*. Die Zweifel sind nun fort“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=7771> (29.4.2019).
- Amy Amatangelo, „Ranking the Live TV Musicals from Worst to Best“, in: *Paste*, 15.12.2017, <https://www.pastemagazine.com/articles/2017/12/ranking-the-live-tv-musicals-from-worst-to-best.html> (29.4.2019).
- Antwerps Sportpaleis nv (Hrsg.), „Stadsschouwburg Antwerpen“, <http://www.stadsschouwburg-antwerpen.be/nl> (10.5.2019).
- „The Audience on Stage after a Performance of HAIR on Broadway“, veröffentlicht von Nutzer „chefdiane“ auf: *YouTube*, 15.9.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=bLb-II37ZtM> (29.4.2019).
- „Audience Reaction – HAIR | Dallas Theater Center“, veröffentlicht von Nutzer „Dallas Theater Center“, auf: *YouTube*, 2.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=dva1MgXVrPI> (29.4.2019).
- Ben Brantley, „Armed and Amorous, Committing Cold-Blooded Musical“, in: *The New York Times*, 1.12.2011, <http://www.nytimes.com/2011/12/02/theater/reviews/bonnie-clyde-with-laura-osnes-and-jeremy-jordan-review.html> (23.7.2018);  
„Oceandance, with *Swordplay*“, in: *The New York Times*, 6.4.2007, <http://www.nytimes.com/2007/04/06/theater/reviews/06pira.html> (22.6.2019).
- Uwe Bogen, „Udo-Jürgens-Musical geht – Die gute Laune zieht ins Ruhrgebiet“, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 15.10.2012, <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.udo-juergens-musical-geht-die-gute-laune-zieht-ins-ruhrgebiet.97b829f2-4ece-4edf-9cc7-1c95e761c69e.html> (26.7.2017);  
„‘Rocky’ kommt nach Stuttgart. Die Oper zieht wohl nicht ins Musical“, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 17.9.2015, <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.rocky-kommt-nach-stuttgart-die-oper-zieht-wohl-nicht-ins-musical.fcd45738-521f-4702-b5a7-c878b85a0dac.html> (29.4.2019).
- Broadway.com & Theatre Direct International (Hrsg.), Video „At the Tonys ‚Be More Chill‘ VR Experience“, <https://www.broadway.com/vr/> (28.6.2019);  
Video „Backstage at the *Waitress* Tour with Desi Oakley, Episode 1: Welcome to the Pie Shop!“, <https://www.broadway.com/videos/158503/backstage-at-the-waitress-tour-with-desi-oakley-episode-1-welcome-to-the-pie-shop/?page=18&sort=newest#play> (29.4.2019);  
„Diva! Check Out Cyndi Lauper & Her Sizzling Stars at *Kinky Boots*’ Chicago Opening“, <https://www.broadway.com/shows/kinky-boots/photos/diva-check-out-cyndi-lauper-her-sizzling-stars-at-kinky-boots-chicago-opening/179576/kinky-boots-marquee> (29.4.2019);  
„*The King and I*“, <https://www.broadway.com/shows/king-and-i/> (3.8.2018);  
„*Natasha, Pierre & the Great Comet of 1812*“, <https://www.broadway.com/shows/natasha-pierre-and-the-great-comet-1812/> (23.6.2019);  
„Think You Know *Cats*?“, in: *The Broadway.com Show*, 14.7.2017, <https://www.broadway.com/videos/157915/the-broadwaycom-show-think-you-know-cats/#play> (24.6.2019),
- The Broadway League (Hrsg.), „*Aladdin*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/aladdin-495244>;  
„*An American in Paris*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-show/an-american-in-paris-497694> (18.6.2019);  
„Broadway-Theater in New York City“, <https://www.broadway.org/de/broadway-theatres> (20.12.2019);  
„*Cats*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/cats-504579> (21.5.2019);  
„*Finding Neverland*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/finding-neverland-498337> (29.4.2019)

- „*Fun Home*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-king-and-i-497593> (29.4.2019);
- „Grosses – Broadway in NYC“,  
<https://www.broadwayleague.com/research/grosses-broadway-nyc/>;
- „*Hair*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/hair-481766> (29.4.2019);
- „*How to Succeed in Business Without Really Trying*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/how-to-succeed-in-business-without-really-trying-2885> (6.6.2019);
- „Internet Broadway Database“, <https://www.ibdb.com/> (29.4.2019);
- „*It Shoulda Been You*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/it-shoulda-been-you-498636> (5.6.2019);
- „*Kinky Boots*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-show/kinky-boots-493286> (3.8.2018);
- „*The Last Ship*“, in: *Internet Broadway Database*, <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-last-ship-496367> (20.1.2020);
- „*The Mystery of Edwin Drood*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-show/the-mystery-of-edwin-drood-6413> (25.6.2019);
- „*Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/natasha-pierre--the-great-comet-of-1812-506425>  
 (29.4.2019);
- „*Newsies*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-show/newsies-the-musical-491209> (29.4.2019);
- „*Pippin*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/pippin-3096> (29.4.2019);
- „*School of Rock – The Musical*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/school-of-rock--the-musical-498973> (1.8.2017);
- „*Shrek*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/shrek-the-musical-477427> (31.7.2017);
- „*Something Rotten!*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/something-rotten-498917> (29.4.2019);
- „*Spring Awakening*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/spring-awakening-448811> (29.4.2019);
- „Weekly Grosses by Show“,  
<https://www.broadwayleague.com/research/grosses-broadway-nyc/> (29.4.2019);
- „*West Side Story*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/west-side-story-2639> (6.6.2019).
- „*The Woman in White*“, in: *Internet Broadway Database*,  
<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-woman-in-white-400390> (29.4.2019).
- Mick Brown, „Still Cutting it at 80: Stephen Sondheim Interview“, in: *The Telegraph*, 27.9.2010,  
<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/8022755/Still-cutting-it-at-80-Stephen-Sondheim-interview.html> (29.4.2019).
- Manuel Brug, „Hat der ‚König der Löwen‘ ausgebrüllt?“, in: *Die Welt*, 26.1.2016,  
<http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article151501878/Hat-der-Koenig-der-Loewen-ausgebruehlt.html> (5.6.2018).
- Budapesti Operettszínház (Hrsg.), „A Budapesti Operettszínház“,  
<http://operettszinhaz.hu/index.php?inc=menu/tartalom&menuId=14> (9.5.2019).
- Burgfestspiele Jagsthausen gGmbH (Hrsg.), Video „*Catch Me if You Can – The Musical 2017 – Trailer*“, <https://burgfestspiele-jagsthausen.de/burgfestspiele/galerien-und-videos/> (24.6.2019).
- BWW News Desk, „Audiences Strip Down for Clothing-Optional Performance of *Hair* at The Vaults“, in: *Broadwayworld*, 4.10.2017, hrsg. von Wisdom Digital Media,  
<https://www.broadwayworld.com/westend/article/Audiences-to-Strip-Down-for-Clothing-Optional-Performance-of-HAIR-at-The-Vaults-20171003> (29.4.2019).
- David Cote, „Murder Ballad“, in: *TimeOut*, 15.11.2012,  
<https://www.timeout.com/newyork/theater/murder-ballad> (25.6.2019).
- Condé Nast (Hrsg.), „March Madness. Monty Python Takes on Broadway“, in: *The New Yorker*, 28.3.2005, <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/28/march-madness> (25.6.2019).

- Deutsches Theater München Betriebs-GmbH (Hrsg.), „*Evita* – Der Musical-Welterfolg“, <https://www.deutsches-theater.de/evita/> (8.10.2018).
- Pat Cerasaro, „InDepth InterView: Kate Reinders on *Something Rotten!* plus *Gypsy* Memories, *Wicked*, *Into the Woods* & More“, in: *Broadwayworld*, 21.4.2015, <http://www.broadwayworld.com/article/InDepth-InterView-Kate-Reinders-On-SOMETHING-ROTTEN-Plus-GYPSY-Memories-WICKED-INTO-THE-WOODS-More-20150421> (29.4.2019).
- Dominic Cavendish, „Lloyd Webber’s *Woman in White* Shows no Sign of Second Life – Charing Cross Theatre, Review“, in: *The Telegraph*, 5.12.2017, <http://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/lloyd-webbers-woman-white-shows-no-sign-second-life-charing>; „Slick Production of an Intrinsically Emotionless Musical – *Evita*, Phoenix, Review“, in: *The Telegraph*, 3.8.2017, <http://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/slick-production-intrinsically-emotionless-musical-evita-phoenix/> (29.4.2019); „*Tell Me on a Sunday*, St. James Theatre, London, Review“, in: *The Telegraph*, 10.1.2014, <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10563927/Tell-Me-on-a-Sunday-St-James-Theatre-London-review.html> (29.4.2019).
- Olivia Clement, „He Trained the Original Sandy from *Annie* – and Made an Entire Career Out of It“, in: *Playbill*, 6.12.2016, <http://www.playbill.com/article/he-trained-the-original-sandy-from-annieand-made-an-entire-career-out-of-it> (29.4.2019).
- Laura Collmann, „Umjubelte Tryout-Premiere von ‚Goethe! Auf Liebe und Tod‘“, 5.4.2017, hrsg. von der Folkwang Universität der Künste, <http://www.folkwang-uni.de/home/hochschule/aktuell/vollanzeige/news-detail/umjubelte-tryout-premiere-von-goethe-auf-liebe-und-tod/> (30.8.2017).
- Concertbüro Forster GmbH & Co.KG (Hrsg.), „Simply the Best. Das Musical. Die Tina Turner Story“, <http://www.tina-musical.com/> (2.1.2018).
- Cole Delbyck, „Stevie Nicks Shuts Down ‚School of Rock‘ with Surprise ‚Rhiannon‘ Performance“, in: *Huffpost*, 27.4.2016, [http://www.huffingtonpost.com/entry/stevie-nicks-school-of-rock-performance\\_us\\_5720c89fe4b01a5ebde408bb](http://www.huffingtonpost.com/entry/stevie-nicks-school-of-rock-performance_us_5720c89fe4b01a5ebde408bb) (29.4.2019).
- Allison Crutchfield (Hrsg.), „*The Mystery of Edwin Drood* – New London Barn Playhouse“, <http://allisoncrutchfield.com/the-mystery-of-edwin-drood/> (29.4.2019).
- DlaStudenta.pl (Hrsg.), „Spektakle, przedstawienia – Koty“, <http://warszawa.dlastudenta.pl/teatr/spektakl/koty-teatr-roma,1251.html> (29.4.2019).
- Stephan Drewianka, „Andrew Lloyd Webbers Musical *Sunset Blvd.* auf der Freilichtbühne Tecklenburg“, in: *MusicalWorld*, <http://www.musical-world.de/theater/musicals-alphabetisch/musicals-s/sunset-boulevard/tecklenburg-2014/> (29.4.2019); „Goethe war gut, Mann, der konnte ... singen! Try-Out-Premiere von ‚Goethe – Auf Liebe und Tod!‘ der Folkwang Universität Essen“, <http://www.musical-world.de/theater/musicals-d-h/goethe-auf-liebe-und-tod> (29.4.2019).
- Dow Jones & Company, Inc. (Hrsg.), „The Secrets of ‚Something Rotten’s‘ Biggest Number“, in: *The Wall Street Journal*, 3.6.2015, <https://www.wsj.com/video/the-secrets-of-something-rotten-biggest-number/6B93C01D-7974-4A9D-8FCB-CBEAF178B778.html> (6.6.2019).
- Michel und Adrian Duprey GbR (Hrsg.), Video „Spamalot“, Tecklenburg (Das ist das Musical, das jeder liebt)“, auf: *YouTube*, 31.7.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=WR9rrgYCBzY> (29.4.2019).
- Evil Dead The Musical (Hrsg.), „What the F@#k was that?“, <http://evildeadthemusical.com/history-of-show/>; „History of the *Evil Dead* Franchise“, <http://evildeadthemusical.com/history-of-evil-dead/> (25.6.2019).
- Martin Evans, „Andrew Lloyd Webber: Cancer Diagnosis Led to West End Flop, in: *The Telegraph*, 3.6.2011, <https://www.telegraph.co.uk/culture/8555463/Andrew-Lloyd-Webber-Cancer-diagnosis-led-to-West-End-flop.html> (29.4.2019).
- Reinhard Fendrich, „Backstage – Fendrich schreibt für News“, in: *News*, 23.9.2017, <https://www.news.at/a/backstage-fendrich-musical-8328086> (24.6.2019).
- Ruthie Fierberg, „5 Things You Might not Have Known about Andrew Lloyd Webber“, in: *Playbill*, 6.3.2018, <http://www.playbill.com/article/5-things-you-might-not-have-known-about-andrew-lloyd-webber> (29.4.2019).

- „Final Curtain Call for Broadway Revival *Hair Tribe*“, veröffentlicht von Nutzer „CBDNYC“ auf *YouTube*, 9.3.2010, <https://www.youtube.com/watch?v=BUXr7mhTcVg> (29.4.2019).
- Freilichtspiele Tecklenburg e. V. (Hrsg.), <https://www.freilichtspiele-tecklenburg.de/de/> (9.5.2019); Facebookbeitrag vom 12.8.2018, veröffentlicht von „Spamalot Tecklenburg 2018“, <https://www.facebook.com/spamalottecklenburg2018/> (13.8.2018).
- Maik Frömmrich, „Film-Adaption. *School of Rock*. If Only You Would Listen“, in: *musicalzentrale.*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=7981> (29.4.2019).
- Joe Gambino, „Christian Borle Releases Music Video for ‚Hard to Be the Bard‘ from *Something Rotten!*“, in: *Playbill*, 31.7.2015, <http://www.playbill.com/article/christian-borle-releases-music-video-for-hard-to-be-the-bard-from-something-rotten-com-355547> (29.4.2019).
- Andrew Gans, „Broadway-Bound *An American in Paris* Opens in Paris Tonight“, in: *Playbill*, 10.12.2014, <http://www.playbill.com/news/article/broadway-bound-an-american-in-paris-opens-in-paris-tonight-336941> (29.4.2019); „Lloyd Webber’s *Boys in the Photograph* Will Have Workshop Run in U. K.“, in: *Playbill*, 19.2.2008, <http://www.playbill.com/article/lloyd-webbers-boys-in-the-photograph-will-have-workshop-run-in-uk-com-147766> (19.10.2019).
- Andrew Gans und Robert Simonson, „New Tony Awards Ruling on Classic Texts May Affect Current and Upcoming Shows“, in: *Playbill*, 19.9.2002, <https://www.playbill.com/article/new-tony-awards-ruling-on-classic-texts-may-affect-current-and-upcoming-shows-com-108385> (29.4.2019).
- Lyn Gardner, „*Murder Ballad* Review – Chamber Musical with the Force of a Film Noir“, in: *The Guardian*, 6.10.2016, <https://www.theguardian.com/stage/2016/oct/06/play-murder-ballad-review-arts-theatre-london> (25.6.2019).
- Thom Geier, „*Murder Ballad*“, in: *Entertainment Weekly*, 23.5.2013, <http://ew.com/article/2013/05/23/murder-ballad-2/> (25.6.2019).
- Genossenschaft Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), „Impressum“, <http://www.theatersg.ch/de/impressum> (3.2.2018); „Matterhorn“, <http://www.theatersg.ch/de/programm/matterhorn/590> (20.11.2018).
- S. Gerdesmeier, „*The Rocky Horror Show* – die Tournee 2014/2015“, in: *Musical1*, 8.6.2014, hrsg. von der Haselböck & Mast GbR, <http://www.musical1.de/news/rocky-horror-show-die-tournee-20142015/> (25.6.2019).
- Adam Hetrick, „Listen to the Cast Album for the *SpongeBob SquarePants* Musical“, in: *Playbill*, 14.9.2017, <http://www.playbill.com/article/listen-to-the-cast-album-for-the-spongebob-squarepants-musical> (29.4.2019).
- Chris Grady (Hrsg.), „Clothing Optional Performance for ‚Theatre Buffs““, <http://www.chrisgrady.org/blog/clothing-optional-performance-for-theatre-buffs/> (29.4.2019).
- Tim Goodwin, „New London Barn Playhouse Continues Tradition of Producing Top-notch Performances“, 26.7.2016, hrsg. von Concord Monitor, <http://www.concordmonitor.com/Archive/2015/06/BarnPlayhouse-CMAE-062515> (29.4.2019).
- GöteborgsOperan (Hrsg.), „About the Company“, <https://en.opera.se/om-oss/om-foretaget/> (9.5.2019); „*The Phantom of the Opera*“, <http://en.opera.se/forestillningar/the-phantom-of-the-opera-2017-2018/> (29.4.2019).
- Greenmark IT GmbH (Hrsg.), „Komödie. *Ich war noch niemals in New York*. Mit sechsundsechzig Jahren ...“, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=3376>; „*Ich war noch niemals in New York*“, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=4997&setzone=1>; „Generationen-Komödie. *Ich war noch niemals in New York*. Heute beginnt der Rest deines Lebens“, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=4708>; „Compilation. *Ich war noch niemals in New York*. Von Hamburg nach Wien“, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=3312>; „Generationen- Komödie. *Ich war noch niemals in New York* (2017). Alles im Griff auf dem sinkenden Schiff“, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=8292> (26.7.2017); „Tanz-Musical. *Billy Elliot*. Expressing Yourself“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=8389> (29.4.2019);

- „Komödie. *Mary Poppins*. Hoffen wir, sie bleibt“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=8736> (29.4.2019);
- „Uraufführung. *Don Camillo & Peppone*. 36 Häuser – 170 Seelen“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=7006> (29.4.2019);
- „Webber-Klassiker. *Das Phantom der Oper* (Lloyd Webber). Zurück in Hamburg“, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=5238> (1.8.2017).
- Sarah Jane Griffiths, „*Rocky Horror Show* Creator Richard O’Brien to Play Narrator“, in: *BBC News*, 31.7.2015, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-33715874> (29.4.2019).
- Julie Hinds, „Fans Keep ‚Evil Dead‘ Franchise Alive and Bleeding“, in: *Detroit Free Press*, 24.10.2015, <https://www.freep.com/story/entertainment/movies/julie-hinds/2015/10/25/evil-dead-fans-detroit-ash-sam-raimi-bruce-campbell-starz/74458190> (25.6.2019).
- Hamburg.de GmbH & Co. KG (Hrsg.), „*Aladdin* in Hamburg – Orientalische Magie“, <http://www.hamburg.de/aladdin/> (24.7.2017).
- Franzi Heger, „Review: ‚Murder Ballad‘ in London – There’s Always a Killer ...“, in: *Kulturpoebel*, 14.10.2016, <http://kulturpoebel.de/2016/10/review-murder-ballad-in-london-theres-always-a-killer/> (25.6.2019).
- Adam Hetrick, „New Musical *It Shoulda Been You* Begins Village Theatre Run March 14“, in: *Playbill*, 14.3.2012, <http://www.playbill.com/article/new-musical-it-shoulda-been-you-begins-village-theatre-run-march-14-com-188389> (29.4.2019);
- „New Production of Andrew Lloyd Webber’s *Love Never Dies* Unmasked in Australia May 21“, in: *Playbill*, 21.5.2011, <http://www.playbill.com/article/new-production-of-andrew-lloyd-webbers-love-never-dies-unmasked-in-australia-may-21-com-179407> (2.11.2017).
- Horipro Co. Ltd. (Hrsg.), „Death Note. The Musical“, <https://horipro-stage.jp/stage/deathnote2020/>; <https://s3-ap-northeast-1.amazonaws.com/www.horipro-stage.jp/wp-content/uploads/2019/04/08005542/0d8e3c1d19ebea1812f604c2a3fc1a42.pdf>;
- „Playing His Game“, <https://horipro-stage.jp/pickup/deathnote20190918/>.
- TheHuffingtonPost.com, Inc. (Hrsg.), „‚*Kinky Boots*‘ Chicago Premiere: Cyndi Lauper, Harvey Fierstein Musical Begins Pre-Broadway Run“, in: *Huffpost*, 10.2.2012, [http://www.huffingtonpost.com/2012/10/02/kinky-boots-chicago-premi\\_n\\_1933241.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/10/02/kinky-boots-chicago-premi_n_1933241.html) (9.5.2017).
- Guido Kaminiarz (Hrsg.), „Was erwartet mich in der musicalradio.de-Community?“, auf: *musicalradio*, [https://musicalradio.de/hilfe/was-erwartet-mich](https://musicalradio.de/hilfe/was-erwartet-mich;);
- Sucheingabe „Luther“, auf: *musicalradio*, <https://musicalradio.de/radio/musikwunsch> (29.4.2019);
- „*Rocky Horror Show* ab Ende 2017 wieder auf Tour“, auf: *musicalradio*, 2.11.2017, <https://musicalradio.de/musicals/news/rocky-horror-show-ab-ende-2017-wieder-auf-tour> (29.4.2019).
- Mareike Hachemer und Thomas Wagner, „Review: ‚The Last Five Years‘ in Frankfurt – Auch das ist Musical!“, in: *All that Musical! – Kulturpoebel*, <http://kulturpoebel.de/2016/10/the-last-five-years-frankfurt-katakombe-auch-das-ist-musical/> (29.4.2019).
- Frederik Hanssen, „Geschäftsführerin von Stage Entertainment: ‚Die Musical-Konkurrenz in Berlin ist enorm!“, in: *Der Tagesspiegel*, 16.8.2017, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/geschaeftsfuehrerin-von-stage-entertainment-kooperation-mit-staatlichen-haeusern-ist-eine-win-win-situation/20191986-2.html> (17.4.2019).
- Matthew Hemley, „‚I’d Like to Murder‘: Gillian Lynne Gets Claws Out Over Cats Snub“, in: *The Stage*, 8.6.2016, <https://www.thestage.co.uk/news/2016/gillian-lynne-i-am-very-angry-about-being-dropped-from-cats-on-broadway/> (4.8.2017).
- Henry Hewes, „Blow Ups“, in: *Saturday Review*, 11.5.1968, <http://www.orlok.com/hair/holding/articles/HairArticles/SaturdayReview5-11-68.html> (29.4.2019)
- IBM Corp. und Tony Award Productions 2000 (Hrsg.), „Search Past Winner“ (Eingabe des Jahres 2003), [https://www.tonyawards.com/p/tonys\\_search](https://www.tonyawards.com/p/tonys_search) (29.4.2019).
- Charles Isherwood, „Review: ‚Paramour‘ Brings Cirque du Soleil to Broadway“, in: *The New York Times*, 25.5.2016, <https://www.nytimes.com/2016/05/26/theater/review-paramour-brings-cirque-du-soleil-to-broadway.html> (29.4.2019).
- Simone Jaccoud, „*Der Graf von Monte Christo*. Der Literatur-Klassiker auf der Musicalbühne“, in: *musicalzentrale*,

- <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=2034&setzone=5> (23.7.2018);
- „Wildhorn-Musical. *Artus Excalibur*. Was macht einen König aus?“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=5488> (5.7.2018).
- Kenneth Jones, „North Carolina School of the Arts’ *Oklahoma!* Restoration Gets TV Airing Oct. 12“, in: *Playbill*, 12.10.2011, <http://www.playbill.com/article/north-carolina-school-of-the-arts-oklahoma-restoration-gets-tv-airing-oct-12-com-183489> (23.7.2018).
- David Howard King, „A Conversation with Ash from *Evil Dead* the Musical“, in: *The Alt*, 24.10.2017, <http://thealt.com/2017/10/24/7987/> (29.4.2019).
- Holger Kreitling, „Das Musical ‚Ludwig II. – Sehnsucht nach dem Paradies‘“, in: *Die Welt*, 10.4.2000, <https://www.welt.de/print-welt/article511211/Das-Musical-Ludwig-II-Sehnsucht-nach-dem-Paradies.html> (22.6.2019).
- Koninklijk Theater Carré (Hrsg.), „Geschiedenis Carré“, <https://carre.nl/pagina/geschiedenis-carre;> „My Fair Lady“, <https://carre.nl/voorstelling/myfairlady> (29.4.2019).
- Konzert und Theater St. Gallen (Hrsg.), Pressekonferenz zu *Matterhorn*, Facebook-Videobeitrag vom 16.1.2018, [https://www.facebook.com/pg/theatersg/posts/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/theatersg/posts/?ref=page_internal) (29.4.2019).
- Stefan Krulle, „Hedwig and the Angry Inch‘ ist kein Musical“, in: *Die Welt*, 30.10.2016, <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article159008988/Hedwig-and-the-Angry-Inch-ist-kein-Musical.html> (29.4.2019).
- The Last Ship Musical UK and Eire (Hrsg.), Facebookbeitrag vom 2.3.2018, <https://de-de.facebook.com/LastShipOnStage/videos/231085894104035/> (29.4.2019)
- Mark Lawson, „Paying to Play: the Rise and Risks of Audience Participation“, in: *The Guardian*, 12.5.2014, <https://www.theguardian.com/stage/2014/may/12/rise-and-risks-of-audience-participation> (29.4.2019).
- Claudia Leonhardt, „Komödie. *Kinky Boots*. Wenn High Heels das Leben verändern“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=6904> (3.6.2018).
- Theophilus Lewis, „Broadway Review“, in: *America Magazine*, 8.6.1968, <http://www.orlok.com/hair/holding/articles/HairArticles/America6-8-68.html> (29.4.2019).
- London Theatre Direct Ltd. (Hrsg.), „*School of Rock* the Musical Rocks into the New London Theatre!“, <https://www.londontheatredirect.com/musical/2208/school-of-rock-tickets.aspx> (1.8.2017).
- Clarisse Loughrey, „Broadway’s *Cats* Drops ‚Racist‘ Song for Leona Lewis Production“, in: *Independent* 3.8.2016, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/broadways-cats-drops-racist-song-for-leona-lewis-production-a7169511.html> (29.5.2017).
- Jeff Lunden, „Audience Participates in ‚Putnam County Spelling Bee‘“, 4.5.2005, <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4630010> (25.6.2019).
- Nemzeti Audiovizális Archívum (Hrsg.): „Volt egyszer egy csapat“, <http://nava.hu/id/609334/> (23.7.2018).
- Verda Mackay, „Monty Python’s Musical Comedy ‚Spamalot‘ Comes to Life at Chico Theater Company“, hrsg. von Chico Theater Company, <http://www.chicotheatercompany.com/spamalot-preview-chico-e-r/> (29.4.2019).
- Mad Props Theatre (Hrsg.), „*The Mystery of Edwin Drood*“, [http://www.madpropstheatre.com/the-mystery-of-edwin-drood/;](http://www.madpropstheatre.com/the-mystery-of-edwin-drood/) „About Us“, <http://www.madpropstheatre.com/about-us/> (29.4.2019).
- Edward Malnick, „Lloyd Webber’s *Love Never Dies* Draws Its Last Breath. Andrew Lloyd Webber’s *Phantom* Sequel to Close After Only a Year in the West End“, in: *The Telegraph*, 18.6.2011, <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/8583939/Lloyd-Webbers-Love-Never-Dies-draws-its-last-breath.html> (29.4.2019).
- Ryan McPhee, „Sara Bareilles Will Return to Broadway in Her Musical *Waitress*; Jason Mraz Extends His Limited Engagement“, in: *Playbill*, 29.11.2017, <http://www.playbill.com/article/sara-bareilles-will-return-to-broadway-in-her-musical-waitress-jason-mraz-extends-his-limited-engagement> (29.4.2019);
- „Brendon Urie Takes His Final Bow in *Kinky Boots* August 6“, in: *Playbill*, 6.8.2017, <http://www.playbill.com/article/brendon-urie-takes-his-final-bow-in-kinky-boots-august-6> (29.4.2019);

- „London’s Upcoming *Hair* Revival Will Offer a Clothing-Optional Performance“, in: *Playbill*, 7.8.2017, <http://www.playbill.com/article/londons-upcoming-hair-revival-will-offer-a-clothing-optional-performance> (29.4.2019).
- Mecklenburgisches Staatstheater GmbH (Hrsg.), „Schlossfestspiele Schwerin 2017: *West Side Story*“, <https://www.mecklenburgisches-staatstheater.de/stueck-detail/schlossfestspiele-schwerin-2017-west-side-story-1205.html> (14.11.2017).
- Mehr! Entertainment GmbH (Hrsg.), „Impressum“, <http://www.mehr.de/impressum/>;  
 „Premium-Sessel – Nehmen Sie Platz und erleben Sie Luxus pur!“, <http://www.starlight-express.de/premium-sessel.html#go> (29.4.2019);  
 „Unsere Spielstätten“, <http://www.mehr.de/spielstaetten/> (5.6.2018);  
 „Unser Starlight Express Theater“, <http://www.starlight-express.de/theater.html#go> (29.4.2019).
- Městské divadlo Brno, příspěvková organizace (Hrsg.), „K historii Městského divadla Brno“, <https://www.mdb.cz/historie-mdb> (9.5.2019);  
 „Schatzinsel“, <http://www.mdb.cz/de/inszenierung/352-schatzinsel> (29.4.2019).
- Moment Group AB (Hrsg.), „*Så som i himmelen* – Musikalen“, <https://showtic.se/forestillningar/himmelen/> (24.6.2019).
- Musica Box Theatre (Hrsg.), „*Dear Evan Hansen*. General Show Information“, <https://dearevanhansen.com/faqs/> (11.4.2019).
- The Musical Company LLC (Hrsg.), „*Cats*. Musical Numbers“, <https://themusicalcompany.com/show/cats/musical-numbers/> (26.4.2019).
- Musik und Bühne Verlagsgesellschaft mbH (Hrsg.), „*Cats*. Ansichtsmaterial. Klavierauszug“, [https://issuu.com/musikundbuehne/docs/cats\\_ka\\_ansicht\\_w\\_musik\\_und\\_bu\\_\\_h?e=31968518/56151550](https://issuu.com/musikundbuehne/docs/cats_ka_ansicht_w_musik_und_bu__h?e=31968518/56151550) (26.4.2019);  
 „*Cats*. Stückinformation als PDF“, [https://www.musikundbuehne.de/typo3conf/ext/sv\\_stuecksuche/Classes/Controller/pdml/werkliste\\_details\\_pdf.php?uid=495](https://www.musikundbuehne.de/typo3conf/ext/sv_stuecksuche/Classes/Controller/pdml/werkliste_details_pdf.php?uid=495) (26.4.2019).
- Music Theatre International (Hrsg.), „*Kinky Boots* – Full Synopsis“, <https://www.mtishows.com/kinky-boots> (29.4.2019);  
 „*The 25th Annual Putnam County Spelling Bee*. Original Broadway Version (2005)“, <https://www.mtishows.com/the-25th-annual-putnam-county-spelling-bee> (25.6.2019).
- Alex Needham, „Leona Lewis on Joining Broadway’s *Cats*. ‚The Show’s Got a Lot of Heart‘“, in: *The Guardian*, 29.7.16, <https://www.theguardian.com/music/2016/jul/29/leona-lewis-interview-cats-broadway-x-factor> (12.6.2019).
- Sybille Neth, „Bühnentechnik beim Musical *Rocky*. Boxring schwebt in den Saal“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 14.10.2015, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.buehnentechnik-beim-musical-rocky-boxring-schwebt-in-den-saal.ddd6f07e-8def-48f5-a7eb-765b01bc3556.html> (29.4.2019).
- The New Yorker (Hrsg.), Video „Duncan Sheik on ‚Spring Awakening‘ and Musicals – The New Yorker Conference“, auf: *YouTube*, 22.7.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=AdEuit3jaWc> (29.4.2019).
- Johnny Newcomb (Hrsg.), „The Last Ship – Underground River“, auf: *YouTube*, 1.6.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=Ye24DqvCpcg> (19.1.2020); „Johnny Newcomb. Actor. Singer. Musician. Writer. NYC“, <http://www.johnnynewcomb.com/> (19.1.2020).
- Norddeutscher Rundfunk (Hrsg.), „Udo-Lindenberg-Musical ‚Hinterm Horizont‘“, 1.2.2017, <http://www.ndr.de/unterhaltung/Musical-Hinterm-Horizont-feiert-Premiere,hintermhorizont126.html> (6.6.2017).
- n-tv Nachrichtenfernsehen GmbH (Hrsg.), „Broadway beerdigt Musical. Stings ‚The Last Ship‘ geht unter“, 7.1.2015, <https://www.n-tv.de/leute/Stings-The-Last-Ship-geht-unter-article14267051.html> (12.6.2019).
- Oath Inc. (Hrsg.), Video „Beth Malone, Emily Skeggs and Sydney Lucas on ‚Fun Home‘“, auf: *YouTube*, veröffentlicht von BUILD Series am 13.7.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=v-PgmNpuE2A> (29.4.2019).
- Opernhaus Graz GmbH (Hrsg.), „*Tell Me on a Sunday*“, <https://www.oper-graz.com/production-details/tell-me-on-a-sunday> (4.9.2018).
- Oscarsteatern (Hrsg.), „Historia“, <http://www.oscarsteatern.se/historia/> (9.5.2019).

- Österreichischer Rundfunk (Hrsg.), „Eine Frau, ein Musical: ‚Tell Me on a Sunday‘“, <http://steiermark.orf.at/tv/stories/2767475> (29.4.2019).
- The Other Palace (Hrsg.), Facebookbeitrag vom 23.4.2017, <https://de-de.facebook.com/TheOtherPalace/videos/join-us-on-sunday-at-7pm-for-the-live-streaming-of-live-at-the-other-palace-with/1388878277817070/> (8.5.2019).
- Paper Mill Playhouse (Hrsg.), „Disney’s *Newsies*“, <http://www.papermill.org/about-us/season-archives/203-disneys-newsies-the-musical.html> (29.4.2019).
- Erik Piepenburg und Scott Heller, „The Best (and Worst) of the 2017 Tony Awards“, in: *The New York Times*, 12.6.2017, <https://www.nytimes.com/2017/06/12/theater/the-best-and-worst-of-the-2017-tony-awards.html?mcubz=1> (29.4.2019).
- Pittsburgh Cultural Trust (Hrsg.), „*Evil Dead* ‚Splatter Zone‘ Experience“, [https://trustarts.org/pct\\_home/ticketpages/evil-dead-splatter-zone](https://trustarts.org/pct_home/ticketpages/evil-dead-splatter-zone) (29.4.2019).
- Playbill Inc. (Hrsg.), „*The Band’s Visit*“, <http://www.playbill.com/production/the-bands-visit-ethel-barrymore-theatre-2017-2018> (19.6.2018);  
 „Exclusive: Fiddler’s Adam Kantor and Alexandra Silber Perform Cut Song ‚Dear Sweet Sewing Machine‘ in New Music Video“, <http://www.playbill.com/video/exclusive-fiddlers-adam-kantor-and-alexandra-silber-perform-cut-song-dear-sweet-sewing-machine-in-new-music-video> (29.4.2019);  
 „Inside the Playbill: *Cats* – Opening Night at the Neil Simon Theatre“, <http://www.playbill.com/playbillpagegallery/inside-playbill?asset=00000152-d6f4-d39d-a95f-fef413a00000&type=InsidePlaybill&slide=1>, S. 4 (29.5.2017);  
 „Look Back at the Original Production of *Spring Awakening* on Broadway“, <http://www.playbill.com/gallery/spring-awakening-production-photos-com-1993?slide=3>,  
<http://www.playbill.com/gallery/spring-awakening-production-photos-com-1993?slide=9>,  
<http://www.playbill.com/gallery/spring-awakening-production-photos-com-1993?slide=11> und  
<http://www.playbill.com/gallery/spring-awakening-production-photos-com-1993?slide=12>  
 (29.4.2019).
- Presse-Druck- und Verlags-GmbH Augsburg (Hrsg.), „Nicole Scherzinger begeistert bei ‚Cats‘ in London“, in: *Augsburger Allgemeine*, 12.12.2014, <https://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Nicole-Scherzinger-begeistert-bei-Cats-in-London-id32316212.html> (12.6.2019).
- The Public Theater (Hrsg.), „*Hair* Celebrates 50 Years“, <https://www.publictheater.org/Programs--Events/HAIR-CELEBRATES-50-YEARS/> (29.4.2019).
- Radio Hamburg GmbH & Co. KG (Hrsg.), „Stars und Sternchen beim ‚Phantom der Oper‘“, <http://www.radiohamburg.de/VIP/VIP-News/Stars-Deutschland/2013/November/Premiere-Stars-und-Sternchen-beim-Phantom-der-Oper> (29.4.2019).
- The Really Useful Group Ltd. (Hrsg.), „About the Show“, <http://www.josephthemusical.com/uktour/about/> (8.6.2018);  
 „Bono is One of ‚The Boys in the Photograph‘“, <https://www.andrewlloydwebber.com/bono-is-one-of-the-boys-in-the-photograph/> (19.10.2019);  
 „*Full Love Never Dies* Cast Announced“, 17.12.2009, <http://www.andrewlloydwebber.com/news/full-love-never-dies-cast-announced/> (10.8.2017).  
 „*Tell Me on a Sunday*“, <http://www.reallyuseful.com/shows/tell-me-on-a-sunday/> (5.6.2018);  
 „Our Theatres“, <https://www.reallyusefultheatres.co.uk/our-theatres> (3.2.2018);  
 „*The Woman in White*“, <http://www.reallyuseful.com/gallery/the-woman-in-white-original-broadway-cast/> (29.4.2019).
- Red Curtain Show (Hrsg.), Video „Interview Frank Winkels (Über *Luther*, Tecklenburg und Freizeit)“, auf: *YouTube*, 9.8.2018, [https://www.youtube.com/watch?v=YRy\\_jqnImL0](https://www.youtube.com/watch?v=YRy_jqnImL0) (29.4.2019).
- Jordan Riefe, „‚Bright Star‘: Theater Review“, in: *The Hollywood Reporter*, 23.10.2017, <https://www.hollywoodreporter.com/review/edward-albees-at-home-at-zoo-theater-review-1086583> (29.4.2019).
- Michael Rieper, „Nach wahren Begebenheiten. *Kinky Boots*. Sex is in the Heel“, in: *musicalzentrale.*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=8430> (29.4.2019).
- Michael Rothman, „Elton John Shocks Broadway ‚Lion King‘ Audience with ‚Circle of Life‘ Performance“, in: *Abc News*, 6.11.2017, <http://abcnews.go.com/Entertainment/elton-john-shocks-broadway-lion-king-audience-circle/story?id=50961924> (12.6.2019).

- George Rush u. a., „Spamalot‘ a Hit, Webber or not It’s Nice“, in: *Daily News*, 18.3.2005, <http://www.nydailynews.com/archives/gossip/spamalot-hit-webber-not-nice-article-1.549459> (7.9.2017).
- Gisela Schütte, „Phantom der Oper – Jubelstürme zum Abschied aus Hamburg“, in: *Die Welt*, 2.7.2001, <https://www.welt.de/print-welt/article460572/Phantom-der-Oper-Jubelstuerme-zum-Abschied-aus-Hamburg.html> (1.8.2017).
- Tom R. Schulz, „Fußball-Musical. ‚Das Wunder von Bern‘ in Hamburg – So war die Premiere“, in: *Hamburger Abendblatt*, 23.11.2014, <http://www.abendblatt.de/service/unternehmen/article109174655/Impressum.html> (9.5.2017).
- Semmel Concerts Entertainment GmbH (Hrsg.), „Wahnsinn! Das Musical mit den Hits von Wolfgang Petry“, <http://www.petry-musical.de/> (29.4.2019).
- Andrew Simakis, „Get Set to Get Wet as ‚Evil Dead The Musical‘ Readies its Famous ‚Splatter Zone‘ for a Short Run in Playhouse Square“, in: *Cleveland.com*, 16.10.2014, [http://www.cleveland.com/onstage/index.ssf/2014/10/get\\_set\\_to\\_get\\_wet\\_as\\_evil\\_dea.html](http://www.cleveland.com/onstage/index.ssf/2014/10/get_set_to_get_wet_as_evil_dea.html) (29.4.2019).
- Stephen Schwartz (Hrsg.), „Godspell Songs. Stephen Schwartz Answers Questions About the *Godspell* Score“, <http://www.stephenschwartz.com/wp-content/uploads/2017/05/Godspell-Songs.pdf> (2.8.2017);  
 „Pippin Themes and Meaning“, <http://www.stephenschwartz.com/wp-content/uploads/2017/04/Pippinthemes.pdf> (5.9.2017).
- Mark Shenton, „Andrew Lloyd Webber: ‚I’m Back – and I Want Another Hit““, in: *The Stage*, 2.8.2015, <https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2015/big-interview-andrew-lloyd-webber/> (30.9.2019);  
 „Lloyd Webber’s *Love Never Dies* Invites London Critics Back to Review West End Revamp“, in: *Playbill*, 29.12.2010, <http://www.playbill.com/article/lloyd-webbers-love-never-dies-invites-london-critics-back-to-review-west-end-revamp-com-174582> (29.4.2019).
- Shriners Hospitals for Children (Hrsg.), „Find a Location“, <https://www.shrinershospitalsforchildren.org/locations> (26.7.2017).
- The Shubert Organization (Hrsg.), „Theatres“, <http://shubert.nyc/theatres/> (29.4.2019).
- Janet Smith, „*Evil Dead: The Musical* Welcomes You to the Splatter Zone“, in: *The Georgia Straight*, 14.10.2009, <https://www.straight.com/article-262686/welcome-splatter-zone> (13.8.2019).
- Sony Music Entertainment (Hrsg.), „Marla Schaffel“, <https://masterworksbroadway.com/artist/marlaschaffel/> (29.4.2019).
- Stage Entertainment Germany (Hrsg.), „*Das Wunder von Bern* – Musikvideo: Rock ’n’ Roll Rebel / Ich will doch nur leben“, auf: *YouTube*, 6.4.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=-Zzb5iZMIGE>;  
 „*Das Wunder von Bern* – Wunder gescheh’n – Das Musikvideo“, auf: *YouTube*, 8.5.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=cnCtMOtr9S4> (29.4.2019).
- Stage Entertainment France (Hrsg.), „Le Théâtre Mogador“, <https://www.stage-entertainment.fr/theatre/> (9.5.2019).
- Stage Entertainment GmbH (Hrsg.),  
 „Impressum“, <https://www.stage-entertainment.de/service/impressum.html> (5.6.2018);  
 „Informationen und News zu *Liebe stirbt nie* – Hamburg“, <http://www.musicalfreunde.de/musical/hamburg/liebe-stirbt-nie-hamburg/infos-und-news#details> (20.11.2015);  
 „Orchester“, <https://www.stage-entertainment.de/musicals-shows/hamburg/der-koenig-der-loewen/artist.html> (29.4.2019).
- Stage Entertainment Nederland (Hrsg.), „Theaters“, <https://www.stage-entertainment.nl/theaters/> (9.5.2019).
- Stage Entertainment Spain (Hrsg.), „Nuestros Teatros“, <http://www.stage.es/eventos/nuestros-teatros/> (9.5.2019).
- Marilyon Stasio, „Legit Review: ‚Murder Ballad““, in: *Variety*, 22.3.2013, <http://variety.com/2013/legit/reviews/legit-review-murder-ballad-1200486716/> (25.6.2019).
- Zachary Stewart, „Final Bow: Josh Grisetti of *It Shoulda Been You* Reflects on Audience Surprises and Wedding Awkwardness“, in: *Theatermania*, 30.7.2015, [http://www.theatermania.com/broadway/news/final-bow-josh-grisetti-of-it-shoulda-been-you-ref\\_73507.html](http://www.theatermania.com/broadway/news/final-bow-josh-grisetti-of-it-shoulda-been-you-ref_73507.html) (31.8.2017).

- Stiftung Creative Kirche (Hrsg.), „Eine Erfolgsgeschichte“, <http://www.die10gebote.de/die-geschichte/> (29.4.2019);  
 „Die Idee (erzählt von Dieter Falk)“, <http://www.die10gebote.de/die-geschichte/die-idee/> (29.4.2019).
- Stiftung Hamburger Öffentliche Bücherhallen (Hrsg.), Sucheingabe „Falk Luther“, <https://www.buecherhallen.de/medium/?cn=T018481802> (29.4.2019).
- Stockwell Playhouse (Hrsg.), „*Skin Deep* the Musical – Clothing Optional Performance“, <http://www.stockwellph.com/upcoming-shows/2018/4/27/skin-deep-the-musical-clothing-optional-performance> (29.4.2019).
- Stückwerk Verlag GbR (Hrsg.), „*Die Schatzinsel* – Das Musical“, <http://stueckwerk-verlag.de/de/start-schatzinsel> (29.4.2019).
- Südwestrundfunk (Hrsg.), Video „Der Kinohit ‚Catch Me if You Can‘ als Musical – Kunscht!“, auf: *YouTube*, 2.6.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=ZXMJRds5wfA> (10.12.2018).
- Takarazuka Revue Company (Hrsg.), „Takarazuka Grand Theater (Hyogo), Oct. 4–Nov. 11 2019 – ‚I Am from Austria – A Sweet Melody of Home‘“, [https://kageki.hankyu.co.jp/english/revue/2019/iamfromaustria/index\\_takarazuka.html](https://kageki.hankyu.co.jp/english/revue/2019/iamfromaustria/index_takarazuka.html) (1.10.2019).
- Tams-Witmark Music Library, Inc. (Hrsg.), „*The Mystery of Edwin Drood* – Broadway Productions“, <http://www.tamswitmark.com/shows/the-mystery-of-edwin-drood/> (29.4.2019).
- Theater das Zimmer Ceglecki Ceglecki Holtappels GbR (Hrsg.), „*Tell Me on a Sunday*“, <http://www.theater-das-zimmer.de/stueck/tell-me-on-a-sunday/> (4.9.2018).
- Theater Lüneburg GmbH (Hrsg.), „Spielstätten“, <http://www.theater-lueneburg.de/spielstaetten/> (29.4.2019).
- TimeWarp fan club 2018 (Hrsg.), „The Virgins Guide to *Rocky Horror*“, <http://www.timewarp.org.uk/1virgins.htm> (29.4.2019).
- Tony Award Productions (Hrsg.), „Rules and Regulations“, <https://www.tonyawards.com/about/rules-and-regulations/> (26.6.2019), PDF-Datei „Tony Awards Rules 2018–2019“; „Winners and Honorees“, <https://www.tonyawards.com/winners/?q=evan%20hansen> (17.5.2019); „Winners and Honorees“, <https://www.tonyawards.com/winners/?q=hamilton> (21.5.2019).
- Umeda Arts Theater Co., Ltd. (Hrsg.), <http://www.umegei.com/> (29.4.2019).
- Universal Music Group (Hrsg.), „Verve Label Group“, <https://www.universalmusic.com/label/verve-label-group/> (29.4.2019).
- The Vaults (Hrsg.), „Clothing Optional Performance *Hair* the Musical“, <https://www.thevaults.london/clothing-optional-hair-> (29.4.2019).
- Verlag Parzeller GmbH & Co. KG (Hrsg.), „Musical ‚Die Schatzinsel‘ feiert Premiere in Fulda“, in: *Fuldaer Zeitung*, 19.7.2015, <http://www.fuldaerzeitung.de/kultur/musical-die-schatzinsel-feiert-premiere-in-fulda-1-KD4014095> (29.4.2019).
- Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H. (Hrsg.), „*Frühlings Erwachen*. Das Rock Musical“, <https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/100/Spring-Awakening> (29.4.2019); „Leading Team *Schikaneder* – Musik & Liedtexte“, <https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/217/Schikaneder> (29.4.2019); Video „*Schikaneder* im Raimund Theater. Katie Hall“, auf: *YouTube*, 5.9.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=PKm7R6lF1c4>; Video „*Schikaneder* im Raimund Theater. Sitzprobe“, auf: *YouTube*, 29.9.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=2ChXWhRQ71M>, (17.10.2017); Video „VBW International: *I Am from Austria* Japan“, auf: *YouTube*, 13.9.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=H4x6BjGvLBs> (1.10.2019).
- Village Theatre (Hrsg.), „Where Are They Now? – 2010 – *It Shoulda Been You*“, <http://villagetheatre.org/everett/vo-updates.php> (21.6.2019).
- The Walt Disney Company Ltd. (Hrsg.), „*Newsies*“, <http://www.newsiesthemusical.com/> (29.4.2019); Video „‚Step in Time‘ from *Mary Poppins* on Broadway“, auf: *YouTube*, 4.7.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=1VNGIQ51aiw> (29.4.2019).
- Bruce Weber, „Suit Says *Cats* Character Was Much too Frisky“, in: *New York Times*, 1.2.1997, <https://www.nytimes.com/1997/02/01/nyregion/suit-says-cats-character-was-much-too-frisky.html> (24.6.2019).

- Wien Holding GmbH (Hrsg.), „VBW“, <https://www.wienholding.at/Unternehmen/VBW> (29.4.2019).
- Wisdom Digital Media (Hrsg.), „BWW Flashback: ‚Sun’s Gonna Shine‘ on Steve Martin & Edie Brickell’s *Bright Star*, Closing Today on Broadway“, 26.6.2016, <https://www.broadwayworld.com/article/BWW-Flashback-Suns-Gonna-Shine-on-Steve-Martin-Edie-Brickells-BRIGHT-STAR-Closing-Today-on-Broadway-20160626> (29.4.2019);
- „BWW TV: Broadway Meets Bikini Bottom. Watch Songs and Meet the Cast from *Spongebob Squarepants!*“, <https://www.broadwayworld.com/videoplay/BWW-TV-Broadway-Meets-Bikini-Bottom-Watch-Songs-and-Meet-the-Cast-from-SPONGEBOB-SQUAREPANTS-20171011> (17.10.2017);
- „BWW TV: It’s Banjo Time – Watch Steve Martin & Edie Brickell Perform at the *Bright Star* Curtain Call!“, auf: *Broadwayworld*, <https://www.broadwayworld.com/videoplay/BWW-TV-Its-Banjo-Time-Watch-Steve-Martin-Edie-Brickell-Perform-at-the-BRIGHT-STAR-Curtain-Call-20160325> (25.6.2019);
- „Hair at Dallas Theater Center“, auf: *Broadwayworld*, <https://www.broadwayworld.com/board/readmessage.php?thread=1104645> (29.4.2019).
- „Is the Holy Grail in *Spamalot* Always Located Under Seat D101?“, auf: *Broadwayworld*, <https://www.broadwayworld.com/board/readmessage.php?thread=929566> (29.4.2019);
- „Stage Tube: *Miss Saigon*’s Kwang-Ho Hong Performs Title Song from Frank Wildhorn’s *Death Note* Musical“, auf: *Broadwayworld*, 29.5.2015, <https://www.broadwayworld.com/article/STAGE-TUBE-Frank-Wildhorn-Unveils-New-DEATH-NOTE-Music-Video-20150529> (13.4.2018);
- „Video: Hal Prince Chats with Andrew Lloyd Webber Live at the Other Palace!“, auf: *Broadwayworld*, <https://www.broadwayworld.com/article/VIDEO-Hal-Prince-Chats-with-Andrew-Lloyd-Webber-Live-At-the-Other-Palace-20170615> (8.1.2020);
- Forumsdiskussion „What Shows Have Audience Participation?“, auf: *Broadwayworld*, <https://www.broadwayworld.com/board/readmessage.php?thread=916064&page=2> (29.4.2019).
- Juliet Wittman, „Review: *Tell Me on a Sunday* is a One-Girl, One-Note Show“, in: *Westword*, 5.2.2016, <http://www.westword.com/arts/museo-de-las-americas-pachucos-y-sirenas-looks-back-at-1940s-chicano-counterculture-9964757> (8.7.2018).
- Kai Wulfes, „East-West-Side-Story. *Hinterm Horizont*. Panik-Rocker in der weichgespülten DDR“, in: *musicalzentrale*, <https://musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=3383> (26.6.2019).
- Chris Young, „In Pictures. Once More, with Bleeding: *Evil Dead* the Musical Returns to Toronto“, in: *The Globe and Mail*, 29.10.2013, <https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/in-pictures-once-more-with-bleeding-evil-dead-the-musical-returns-to-toronto/article15152450/> (25.6.2019)
- Young Vic (Hrsg.), „What to Expect“, <https://www.youngvic.org/visit-us/what-to-expect> (29.4.2019).
- Zeitungsgruppe Hamburg GmbH (Hrsg.), „Phantom, Promis, Premiere: ‚Liebe stirbt nie‘ in Hamburg“, in: *Hamburger Abendblatt*, 15.10.2015, <http://www.abendblatt.de/hamburg/article206291931/Phantom-Promis-Premiere-Liebe-stirbt-nie-in-Hamburg.html> (29.4.2019);
- „Wladimir Klitschko testet Box-Ring für ‚Rocky‘-Musical“, in: *Hamburger Abendblatt*, 7.3.2012, <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article107753755/Wladimir-Klitschko-testet-Box-Ring-fuer-Rocky-Musical.html> (25.6.2019).

### 6.1.10 Literatur

- Mel Atkey, *A Million Miles from Broadway. Musical Theatre Beyond New York and London*, Vancouver und London 2012.
- Brooks Atkinson, *Broadway*, London u. a. 1971.
- Rudolf Augstein (Hrsg.), Art. „Kunst kommt von Klotzen“, in: *Der Spiegel*, 30.5.1994, S. 178–183.
- Charles B. Axton und Otto Zehnder, *Reclams Musicalführer*, 4., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1994.
- Stephen Banfield, *Jerome Kern*, New Haven und London 2006;

- „Popular Musical Theatre (and Film)“, in: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, hrsg. von Mervyn Cooke, Cambridge u. a. 2005, S. 291–305.
- Günter Bartosch, *Die ganze Welt des Musicals*, Wiesbaden 1981;  
*Das Heyne-Musical-Lexikon* (Heyne-Sachbuch, 19/234), erweiterte und aktualisierte Ausgabe, München 1997;  
*Das ist Musical! Eine Kunstform erobert die Welt*, Bottrop und Essen 1997.
- Marc A. Bauch, *Das amerikanische Meta-Musical. Studie zu einem literarischen Phänomen im amerikanischen Musical mit Werkanalysen zu „Sally“, „Kiss Me, Kate“ und „Follies“*, Köln und Duisburg 2013;  
*Europäische Einflüsse im amerikanischen Musical*, Marburg 2013.
- Helmut Baumann, „Zur Situation des Musicals in Deutschland“, in: *musica* 33/5 (1979), S. 444–445.
- Rüdiger Bering, *Musical* (DuMont-Schnellkurs, 512), Köln 1997.
- Helmut Bez, Jürgen Degenhardt und H. P. Hofmann, *Musical. Geschichte und Werke*, Berlin 1980.
- Geoffrey Block, *Enchanted Evenings. The Broadway-Musical from „Show Boat“ to Sondheim and Lloyd Webber*, Oxford und New York <sup>2</sup>2009;  
*Richard Rodgers*, New Haven und London 2003.
- Ken Bloom, *Broadway. An Encyclopedic Guide to the History, People, and Places of Times Square*, New York und Oxford 1991.
- Gerald Bordman, *American Musical Theatre. A Chronicle*, Oxford u. a. <sup>3</sup>2001.
- Claus G. Budelmann, *Broadway auf dem Kiez. 175 Jahre St. Pauli Theater*, Hamburg 2016.
- Ulrich Burkhardt, „Provokation für die heutige Musikbühne. Gedanken zu Stückvorlage und Produktionsweise im heiteren Musiktheater“, in: *Musik und Gesellschaft* 35/9 (1985), S. 458–462.
- Stephen Citron, *Sondheim and Lloyd-Webber. The New Musical*, Oxford u. a. 2001.
- Claude Conyers, Art. „Hootchy-Kootchy“, in: *Grove Music Online. The Grove Dictionary of American Music*, 2. Ausgabe, <http://www.oxfordmusiconline.com> (16.6.2017).
- Michael Coveney, *Cats on a Chandelier. The Andrew Lloyd Webber Story*, London u. a. 1999.
- Gabriel Dessauer und Harald Schmitt, „Musicals und Singspiele für Kinder. Ein kommentierter Literaturüberblick“, in: *Musik und Kirche* 72/4 (2002), S. 228–245.
- Dan Dietz, *The Complete Book of 2000s Broadway Musicals*, Lanham u. a. 2017.
- Ingbert Edenhofer, „Money, Money, Money is the Champion. Zur dramaturgischen Verwendung von Popsongs in den Musicals *Mamma Mia!* und *We Will Rock You*“, in: *Song und populäres Musiktheater: Symbiosen und Korrespondenzen*, hrsg. von Michael Fischer, Wolfgang Jansen und Tobias Widmaier (Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, 58), Münster u. a. 2013, S. 137–155.
- William A. Everett, *The Musical. A Research and Information Guide*, New York und London 2004.
- William A. Everett und Paul R. Laird, *Historical Dictionary of the Broadway Musical*, Lanham u. a. 2016.
- Lutz Fahrenkrog-Petersen, „Der Broadway“, in: *Dokumente zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Lydia Rilling und Julia H. Schröder (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 14.2), Laaber 2011, S. 204–205;  
 „Der Schmelztiegel der Musik“, in: ebd., S. 206–207;  
 „Andrew Lloyd Webber: Pop, Love and Peace“, in: ebd., S. 208–209;  
 „Das ‚alternative‘ Musical“, in: ebd., S. 210–211.
- Harald Fischer, *Deutsche Musicals. Ein Musicalführer der anderen Art. Musical-Uraufführungen in der Bundesrepublik Deutschland, der Schweiz und in Österreich. 1945–1990* (Kleine Schriften der Gesellschaft für Unterhaltende Bühnenkunst, 5), Berlin 1996.
- Allan Forte, *The American Popular Ballad of the Golden Era. 1924–1950*, Princeton 1995.
- Ben Francis, „Careful the Spell You Cast: Into the Woods and the Uses of Disenchantment“, in: *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, hrsg. von Robert Gordon, New York 2014, S. 350–361.
- Stefan Frey, „Broadway am Gärtnerplatz. Von der Staatsoperette zum Musical“, in: *Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren*, hrsg. von Nils Grosch (Populäre Kultur und Musik, 5), Münster u. a. 2012, S. 169–189.
- Kurt Gänzl, Art. „Cats“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 3, München und Zürich 1989, S. 522–524;

- The British Musical Theatre*, 2 Bde., Houndmills u. a. 1987;  
*The Encyclopedia of the Musical Theatre*, 2 Bde., New York 1994;  
*The Musical. A Concise History*, Boston 1997.
- Ursula Gatzke, *Das amerikanische Musical. Vorgeschichte, Geschichte und Wesenszüge eines kulturellen Phänomens*, München 1969.
- Jürgen Gauert (Hrsg.), *Perspektiven des Musicals. Der 2. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation* (Kleine Schriften der Gesellschaft für Unterhaltende Bühnenkunst, 6), Berlin 2000.
- Armin Geraths, „Hair (1967)“, in: *Das amerikanische Drama der Gegenwart*, hrsg. von Herbert Grabes, Kronberg 1976, S. 65–85.
- Armin Geraths und Christian Martin Schmidt (Hrsg.), *Musical. Das unterhaltende Genre* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 6), Laaber 2002.
- Robert Gordon (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, New York 2014.
- Robert Gordon und Olaf Jubin (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the British Musical*, New York 2016.
- Marc N. Grant, *The Rise and Fall of the Broadway-Musical*, Hanover und London 2004.
- Stanley Green, *Encyclopaedia of the Musical Film*, New York 1981.
- Nils Grosch und Elmar Juchem (Hrsg.), *Die Rezeption des Broadway-Musicals in Deutschland* (Veröffentlichungen der Kurt Weill-Gesellschaft Dessau, 8), Münster u. a. 2012.
- Nils Grosch, „Oper als Strategie der kompositorischen Selbstinszenierung und Wertbegriff: *Street Scene* (1946) und *West Side Story* (1957)“, in: „*In Search of the ‚Great American Opera‘. Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters*“, hrsg. von Frédéric Döhl und Gregor Herzfeld (Populäre Kultur und Musik, 17), Münster und New York 2016, S. 101–112.
- Hanns-Werner Heister, Art. „Konzertwesen“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 686–710.
- Marie Louise Herzfeld-Schild, „*The Sound of Music* (1959) – ‚A Great American Opera‘?“, in: „*In Search of the ‚Great American Opera‘. Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters*“, hrsg. von Frédéric Döhl und Gregor Herzfeld (Populäre Kultur und Musik, 17), Münster und New York 2016, S. 113–129.
- Andrew B. Harris, *Broadway Theatre*, London und New York 1994.
- Thomas S. Hischak, *The American Musical Theatre Song Encyclopedia*, Westport und London 1995;  
*The Oxford Companion to the American Musical. Theatre, Film, and Television*, Oxford u. a. 2008;  
*Stage It with Music. An Encyclopedic Guide to the American Musical Theatre*, Westport (Connecticut) und London 1993.
- Nathan Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre. No Business Like It*, London und New York 2014.
- Arthur Jackson, *The Book of Musicals. From „Showboat“ to „Evita“. Broadway – Off-Broadway – London*, revidierte Edition, London 1979.
- Raimund Jakob, „Das Musical – die moderne Oper / Operette? Rechts- und psychosozilogische Überlegungen zu Entwicklungen im Musiktheater der Gegenwart“, in: *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Klangbildung*, hrsg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 67), Anif und Salzburg 2008, S. 53–63.
- Wolfgang Jansen, „Musicals auf Vinyl. Die ersten Original-Cast-Recordings deutschsprachiger Musicalproduktionen in den 1960er Jahren“, in: *Song und populäres Musiktheater: Symbiosen und Korrespondenzen*, hrsg. von Michael Fischer, Wolfgang Jansen und Tobias Widmaier (Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, 58), Münster u. a. 2013, S. 107–136;  
*Cats & Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater*, Leipzig 2008;  
 „Geschäfte, Stars und Musicals. Das Theater des Westens in den Jahren 1961 bis 1996“, in: *100 Jahre Theater des Westens. 1896–1996*, hrsg. von der Theater des Westens Gemeinnützige Betriebsgesellschaft mbH, Berlin 1996;  
 „Hair – ‚Das amerikanische Schock- und Rock-Musical‘. Die Hippies, das Musical *Hair* und dessen deutschsprachige Erstaufführung 1968“, in: *Amerika-Euphorie – Amerika-Hysterie. Populäre Musik „made in USA“ in der Wahrnehmung der Deutschen 1914–2014*

- (Populäre Kultur und Musik, 20), hrsg. von Michael Fischer und Christofer Jost, Münster und New York 2017, S. 277–307;
- „Musical in St. Gallen: Eine starke Marke. Entwicklungen im unterhaltenden Musiktheater nach 1980“, in: *200 Jahre Theater St. Gallen*, hrsg. von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur und der Genossenschaft Konzert und Theater St. Gallen, Basel 2005, S. 97–115;
- Musical kontrovers. Der 1. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation* (Kleine Schriften der Gesellschaft für Unterhaltende Bühnenkunst, 3), Berlin 1994;
- My Fair Lady. Die deutsche Erstaufführung 1961 im Berliner „Theater des Westens“* (Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, 1), Berlin 1996;
- „„A Stairway to Paradise ...“. Musicalausbildung an der Folkwang Hochschule in Essen. Interview mit Patricia Martin, 15. Oktober 2002“, in: *Von Trizonesien zur Starlight-Ära. Unterhaltungsmusik in Nordrhein-Westfalen*, hrsg. von Andreas Vollberg (Musikland NRW, 4), Münster 2003, S. 129–133;
- „Theater – Musicals – Produzenten. Zur Entwicklungsgeschichte des Musicals in Nordrhein-Westfalen“, in: *Von Trizonesien zur Starlight-Ära. Unterhaltungsmusik in Nordrhein-Westfalen*, hrsg. von Andreas Vollberg (Musikland NRW, 4), Münster 2003, S. 112–128.
- John Bush Jones, *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*, Hanover u. a. 2003.
- Heiner Jordan, „Das Musical. Herausforderung an die Hochschulen“, in: *musica* 33/5 (1979), S. 448–449.
- Olaf Jubin, *Entertainment in der Kritik. Eine komparative Analyse von amerikanischen, britischen und deutschsprachigen Rezensionen zu den Musicals von Stephen Sondheim und Andrew Lloyd Webber* (Medienwissenschaft, 11), 2 Bde., Herbolzheim 2005.
- Vera Kamaryt, „Gesangspraktische Aspekte des Musicals“, in: *musica* 33/5 (1979), S. 468–469.
- John Kenrick, *Musical Theatre. A History*, New York und London 2010.
- Peter Kertz, „Die Welt der Operette: Von der Opéra bouffe zum Musical“, in: *musica* 33/5 (1979), S. 441–443.
- Achim Klünder und Christina Voigt, *Lexikon des Musiktheaters im Fernsehen. 1973–1987* (Bild- und Tonträger-Verzeichnisse, 19), München u. a. 1991.
- Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton und Oxford 2005.
- Wolfgang Körner, *Der einzig wahre Opernführer. Jetzt mit Operette und Musical – völlig neu inszeniert*, Reinbek 1999.
- Paul R. Laird, *The Musical Theater of Stephen Schwartz: From „Godspell“ to „Wicked“ and Beyond*, Lanham u. a. 2014.
- Andrew Lamb, *150 Years of Popular Musical Theatre*, New Haven und London 2000.
- Gerd Legges (Hrsg.), *Musiktheater in Oberhausen. Spielplan. Oper, Operette, Musical, Ballett. 1949–1986. Eine Dokumentation*, Oberhausen 1986.
- Gaston Leroux, *Das Phantom der Oper*, Hamburg 2012.
- James Leve, *Kander and Ebb*, New Haven und London 2009.
- Richard Lewine und Alfred Simon, *Songs of the Theater*, New York 1984.
- David H. Lewis, *Broadway Musicals. A Hundred Year History*, Jefferson und London 2002.
- Andrew Lloyd Webber, *Unmasked. A Memoir*, London 2018.
- Miranda Lundskaer-Nielsen, *Directors and the New Musical Drama. British and American Musical Theatre in the 1980s and 90s*, New York und Basingstoke 2008.
- Christopher Lynch, „Operatic Conventions on Broadway, 1935–1960“, in: „*In Search of the ‚Great American Opera‘. Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters*“, hrsg. von Frédéric Döhl und Gregor Herzfeld (Populäre Kultur und Musik, 17), Münster und New York 2016, S. 65–79.
- Jeffrey Magee, *Irving Berlin’s American Musical Theater*, Oxford und New York 2012.
- Henry Marx, *Die Broadway-Story. Eine Kulturgeschichte des amerikanischen Theaters*, Düsseldorf und Wien 1986.
- Laurence Maslon (Hrsg.), *American Musicals. 1927–1949. The Complete Books & Lyrics of Eight Broadway Classics*, 2 Bde., New York 2014.
- William McBrien, *Cole Porter. The Definitive Biography*, London 1998.
- Jonas Menze, *Musical Backstages. Die Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse des deutschsprachigen Musicals* (Populäre Kultur und Musik, 22), Münster und New York 2018;

- „Der Schuh des Manitu. Zum Einfluss des Broadway-Megamusicals auf die deutsche Musical-Landschaft“, in: *Die Rezeption des Broadway-Musicals in Deutschland*, hrsg. von Nils Grosch und Elmar Juchem (Veröffentlichungen der Kurt Weill-Gesellschaft Dessau, 8), Münster u. a. 2012, S. 203–216.
- Scott Miller, *Strike Up the Band. A New History of Musical Theatre*, Portsmouth 2007.
- Ethan Mordden, *Anything Goes. A History of American Musical Theatre*, New York u. a. 2013;  
*Coming Up Roses. The Broadway-Musical in the 1950s*, New York u. a. 2000;  
*Make Believe. The Broadway-Musical in the 1920s*, New York u. a. 1997.
- Ulrich Müller, „Tendenzen der Gattung ‚Musical‘. Das populäre Musiktheater der Gegenwart“, in: *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Klangbildung*, hrsg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 67), Anif und Salzburg 2008, S. 39–51.
- Corinne J. Nadan, *The Golden Age of American Musical Theatre. 1943–1965*, Lanham u. a. 2011.
- Pauline Norton, Art. „Soft Shoe“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Edition, Bd. 25, hrsg. von Stanley Sadie, London u. a. 2001, S. 89–90;  
 Art. „Buck and Wing“, in: *Grove Music Online. The Grove Dictionary of American Music*, 2. Ausgabe, <http://www.oxfordmusiconline.com> (15.6.2017).
- Takeshi Obata und Tsugumi Ohba, *Death Note*, Bd. 4, Hamburg 2007;  
*Death Note*, Bd. 7, Hamburg 2007  
*Death Note*, Bd. 12, Hamburg 2008.
- Stephan Pflicht, *Musical-Führer*, München 1980.
- Paul Prece und William A. Everett, „The Megamusical and Beyond: The Creation, Internationalisation and Impact of a Genre“, in: *The Cambridge Companion to the Musical*, hrsg. von William A. Everett und Paul R. Laird, Cambridge u. a. 2002, S. 246–265.
- The Really Useful Company (Hrsg.), *Cats. The Book of the Musical*, London 1981.
- Hans Renner, *Oper – Operette – Musical. Ein Führer durch das Musiktheater unserer Zeit*, München 1969.
- Christopher Ricks und Jim McCue (Hrsg.), *The Poems of T. S. Eliot*, Bd. 2: *Practical Cats and Further Verses*, London 2015.
- Richard Rodgers, *Musical Stages. An Autobiography*, zweite Edition mit Einleitung und Nachwort, Cambridge 2002.
- Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac. Comédie Héroïque en Cinq Actes*, Paris 1928.
- Wolfgang Ruf und Annette van Dyck-Hemming (Hrsg.), Art. „Musical“, in: *Riemann Musik Lexikon*, Bd. 3, Mainz <sup>13</sup>2012, S. 436–438.
- Siegfried Schmidt-Joos, *Das Musical* (dtv-Taschenbücher, 319), München 1965.
- Jürgen Schmude und Philipp Namberger, „Musicals als tourismuswissenschaftlicher Forschungsgegenstand. Grundsätzliche Überlegungen und Marktsituation in Deutschland im Jahr 2012“, in: *Kulturtourismus zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Festschrift für Albrecht Steine*, hrsg. von Heinz-Dieter Quack und Kristiane Klemm, München 2013, S. 255–264.
- Hans Schnoor, *rororo Musikführer. Oper, Operette, Musical, Konzert*, Reinbek 1969.
- Christian Scholz (Red.), *Handbuch des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*, 2 Bde., Freiburg i. B. 1992.
- Philipp Schroeder, „Neu frisierter Musical-Klassiker“, in: *Schweriner Volkszeitung*, 9.2.2012 [bereitgestellt vom Theater Schwein; ohne Seitenangabe].
- Gisela Schubert, Art. „Musical“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 688–710.
- Wolfram Seidner und Thomas Seedorf, Art. „Singen“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1412–1470.
- Thomas Siedhoff (Red.), *Dokumentation. Internationaler Musical Workshop. München, 9.–12. Dezember 1983* (Schriftenreihe des Zentrums Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts, 3), Berlin 1984;  
*Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Mainz 2007.
- Cecil Smith, *Musical Comedy in America*, New York 1950.
- John Snelson, *Andrew Lloyd Webber*, New Haven und London 2004.
- John Snelson und Andrew Lamb, Art. „Musical“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Edition, Bd. 17, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, S. 453–465.

- Joachim Sonderhoff und Peter Weck, *Musical. Geschichte – Produktionen – Erfolge*, Braunschweig 1986.
- Christoph Specht, *Das Neue Deutsche Musical. Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical* (Potsdamer Forschung zur Musik und Kulturgeschichte, 1), Berlin 2009.
- Carolin Stahrenberg und Nils Grosch, „The Transculturality of Stage, Song and Other Media: Intermediality in Popular Musical Theatre“, in: *Popular Musical Theatre in London and Berlin. 1890–1939*, hrsg. von Len Platt u. a., Cambridge 2014, S. 187–200.
- Larry Stempel, *Showtime. A History of the Broadway Musical Theater*, New York 2010.
- Jessica Sternfeld, *The Megamusical*, Bloomington 2006.
- John Stewart, *Broadway-Musicals. 1943–2004*, Jefferson und London 2006.
- Susanne Strasser-Vill und Günther Weiss (Hrsg.), *Musiktheater-Ausbildung. Oper, Musical, Tanz, Technik* (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, 7), Regensburg 1987.
- Jiří Suchý, „Bemühen um einen Weg. Musical am Theater Semafor in Prag“, in: *Musik und Gesellschaft* 35/9 (1985), S. 466–469.
- Steve Suskin, *Berlin, Kern, Rodgers, Hart, and Hammerstein. A Complete Song Catalogue*, Jefferson 1990;  
*The Sound of Broadway Music. A Book of Orchestrators and Orchestrations*, New York 2009.
- Joseph P. Swain, *The Broadway Musical. A Critical and Musical Survey*, New York u. a. 1990.
- Dieter Walter, „Fehlende Partnerschaft. Problemsicht auf Musicalentwicklung und -aufführung in der DDR“, in: *Musik und Gesellschaft* 35/9 (1985), S. 463–465.
- Frank Wedekind, *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*, Neusatz der Originalausgabe von 1891, Hamburg 2018.
- Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik*, 3., überarbeitete und erweiterte Auflage, Zürich u. a. 1997.
- Elizabeth L. Wollman, *The Theater Will Rock. A History of the Rock Musical from „Hair“ to „Hedwig“*, Ann Arbor 2006.
- Adrian Wright, *West End Broadway. The Golden Age of the American Musical in London*, Woodbridge 2012.

## 6.2 Kurzfassung der Ergebnisse / Abridgment of Results

In Hinblick auf das internationale Repertoire des populären Musiktheaters seit den 1920er Jahren, das unter dem Dachbegriff „Musical“ zusammengefasst wird, konnten folgende Gattungsmerkmale eruiert werden: Erstens ist die fluktuierende Gestalt zu benennen, die sich anhand von produktionstechnischen und medialen Phänomenen zeigt. Verschiedene Ausprägung eines bestimmten Musicals ergeben sich aus konventionellen Prozessen der Neuentwicklung, Bearbeitungen während einer Spielzeit oder in Anbetracht neuer Aufführungsserien, Anpassungen an Produktionsumstände, Änderungen oder Neuzusammenstellungen von musikalischem Material seitens hinzugetretener Künstler, Wiederverwendungen von Kompositionen in neuem Kontext, Inszenierungsunterschieden, möglichen Aufführungsvarianten und Showunterschieden pro Aufführung. Als mediale Aspekte erscheinen Varianten eines Musicals, die sich durch Tonträger- und Songbookvermarktung sowie die Wechselwirkung zum Musicalfilm ergeben.

Zweitens konnten in Bezug auf spezifische künstlerische Parameter Tendenzen in Hinblick auf die äußere Anlage und Dramaturgie (etwa zum Verhältnis zwischen gesprochenem Wort und Musik), Ausstattung und Technik (etwa zum „Spektakel“ seit den 1970er Jahren), Thematik und Erzählstruktur (etwa zu gängigen Formen wie Intertextualität und Illusionsbrechung) sowie Musik und Choreographie (etwa zu Gesangspraktiken und diegetischen Bestandteilen) extrahiert werden. Ferner seien die musicaleigenen Formen der Publikumsunterhaltung genannt, die sich in physischem Erleben, Interaktion und dramaturgischen Konzepten, zum Beispiel durch die konzertartige Einbindung der Zuschauer und den – seit den 1960er Jahren zu beobachtenden – sofortigen audiovisuellen Beginn des ersten Akts, widerspiegelt.

---

In respect of the international repertory of popular musical theatre since the 1920s which is consolidated under the umbrella term “musical” the following attributes of genus could be determined: First, the fluctuating character manifesting itself in productional and media phenomena is to be designated. Distinct forms of particular musicals result from conventional processes of new development, revisions during a production period or in view of new performance series, adjustments to production circumstances, alterations or rearrangements of music material by new-involved artists, reuses of compositions in a new context, diverse stagings, possible variants of plays and differences concerning every performance. The inherent marketing of recording mediums and songbooks as well as the interdependency to the musical film appear as related media phenomena.

Second, regarding specific artistic parameters tendencies of outer form and dramaturgy (e. g. to the relation of spoken text and music), equipment and technique (e. g. to the “spectacle”

since the 1970s), subject matter and form of narration (e. g. to the breaking of the fourth wall and intertextuality), music und choreography (e. g. to singing practices and diegetic elements) could be extracted. Finally, characteristics of audience entertainment include physical experience, interaction and dramaturgic concepts, for example the concert-like inclusion and the immediate audio-visual starting of the first act since the 1960s.

### **6.3 Eidesstattliche Versicherung**

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Textstellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur, insbesondere keiner im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen, bedient habe. Diese Versicherung bezieht sich auch auf die in der Arbeit gelieferten Notenbeispiele, bildlichen Darstellungen und dergleichen. Ich versichere, diese Arbeit nicht bereits in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht zu haben.

---

Ort, Datum

---

Unterschrift