

Abschlussarbeit

zur Erlangung des Magister Artium

im Fachbereich 10 – Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Thema:

Das Off-Broadway-Musical und seine Rezeption im deutschsprachigen Raum

vorgelegt von Benjamin Baumann

aus 63454 Hanau

Einreichungsdatum: 10. Februar 2011

Ein herzliches Dankeschön geht an Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann, der die Wahl dieses Themas begrüßte und hilfreiche Anregungen zur Gliederung dieser Arbeit gegeben hat.

Bedanken möchte ich mich außerdem bei den Verlegern Bettina Migge-Volkmer (Gallissas) und Uwe B. Carstensen (S. Fischer) sowie der ehemaligen Geschäftsführerin von Musik und Bühne, Barbara Böhme-Berthold. Sie alle haben wichtige Impulse beigesteuert.

Besten Dank auch an Dr. Michael Kunze für die hilfreichen Informationen und das zur Verfügung gestellte Material; dies gilt auch für Jasmin Schmid (Gesang), Stefan Niemeyer (Tontechnik) und den Deutschen Bühnenverein.

Außerdem möchte ich mich bei allen anderen bedanken, die mich während der Arbeitsphase sehr konstruktiv unterstützt haben.

Benjamin Baumann

Inhalt

Abkürzungsverzeichnis	5
1. Opening	6
2. There's No Business Like Show Business	8
2.1 Musical	8
2.2 Broadway	12
2.3 Off-Broadway	17
3. Merkmale des Off-Broadway-Musicals	20
3.1 Buch	20
3.2 Musik	23
3.3 Darstellung	25
3.4 Raum	30
3.5 Ausstattung	32
3.6 Technik	34
4. Stückbeispiele	37
4.1 <i>The Fantasticks</i> (1960)	37
4.1.1 Werkdaten	37
4.1.2 Besetzung und Inhalt	38
4.1.3 Analyse und Interpretation	43
4.1.4 Hintergründe	47
4.1.5 Medien	48

4.2 <i>Little Shop of Horrors</i> (1982)	50
4.2.1 Werkdaten	50
4.2.2 Besetzung und Inhalt	51
4.2.3 Analyse und Interpretation	57
4.2.4 Hintergründe	60
4.2.5 Medien	61
4.3 <i>Nunsense</i> (1985)	64
4.3.1 Werkdaten	64
4.3.2 Besetzung und Inhalt	65
4.3.3 Analyse und Interpretation	71
4.3.4 Hintergründe	74
4.3.5 Medien	75
5. Off-Broadway-Rezeption im deutschsprachigen Raum	77
5.1 Entwicklung einer Gattung	77
5.2 Textfassungen	79
5.3 Darstellersuche	82
5.4 Fragen an Verleger	84
5.5 Werkstatistik	87
5.6 Chancen und Probleme	90
6. Finale	94
Abbildungsverzeichnis	98
Literatur- und Quellenverzeichnis	99

Abkürzungsverzeichnis

a.a.O.	am angegebenen Ort
AAD	Analog-Analog-Digital
Abb.	Abbildung
AG	Aktiengesellschaft
Aufl.	Auflage
Ausg.	Ausgabe
Bd.	Band
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
CD	Compact Disc
d.h.	das heißt
DM	Deutsche Mark
dt.	deutsch
DVD	Digital Versatile Disc
engl.	englisch
etc.	et cetera
f. (ff.)	folgende Seite(n)
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
Hg.	Herausgeber
i.d.R.	in der Regel
Kap.	Kapitel
Nr.	Nummer
o.ä.	oder ähnliche(s)
o.J.	ohne Jahr
o.O.	ohne Ort
od.	oder
Orig.	Original
S.	Seite
s.o.	siehe oben
TV	Television
u.	und
u.a.	unter anderem/und andere
USA	United States of America
usw.	und so weiter
v.	von
vgl.	vergleiche
VHS	Video Home System
wg.	wegen
z.B.	zum Beispiel
z.T.	zum Teil

1. Opening

Fast alle Plätze sind besetzt. Ein paar Nachzügler schlängeln sich durch die engen Sitzreihen, während Platzanweiser energisch rufend letzte Zuschauer delegieren und dabei Playbill-Hefte¹ verteilen. Langsam wird das Licht heruntergezogen und eine Ansage, die auf Urheberrechte hinweist, erklingt. Von draußen, durch die dünn wirkenden Notausgangstüren, kann man noch immer etwas Straßenlärm hören: Autohupen, entfernte Sirenen und einen bellenden Hund. Es ist abends, Punkt halb acht, irgendwo im unteren Teil Manhattans. Erwartungsvolle Spannung erfüllt den kleinen Saal, der, schätzungsweise, kaum mehr als 200 Personen fassen dürfte. Jetzt ist es dunkel. Die ersten Töne der Ouvertüre erklingen, gespielt von einer kleinen Live-Band. Laut und klar ertönt der Sound aus den Boxen. Die Off-Broadway-Aufführung hat begonnen ...

„Another op'nin', another show“ – mit diesen Zeilen lässt Cole Porter die erste Musiknummer seines berühmten Musicals *Kiss Me, Kate* (1948) beginnen. Auch heute noch, gut 60 Jahre später, illustrieren diese Worte sehr treffend die Spannung und die Erwartungshaltung der Darsteller und der Zuschauer gleichermaßen. Jedoch wird im Fokus dieser Arbeit nicht das groß angelegte Broadway-Spektakel stehen. Es geht vielmehr um kleinere, eher unetabliert wirkende Shows, um Werke, die durch das Prädikat „Off-Broadway“ zu etwas ganz Besonderem werden. Das 2. Kapitel wird sich – als eine Art Einleitung – dem Begriff Musical widmen. Einleitend möchte ich eine Gattungsdefinition vornehmen, um anschließend auf die historische Entwicklung dieser relativ modernen Theaterform näher eingehen zu können. Was es mit der Bezeichnung Off-Broadway, im Gegensatz zu Broadway, überhaupt auf sich hat, wird ebenso dargestellt, wie die Methoden der einflussreichen New Yorker Produzenten, die sich dem kommerziell ausgerichteten Unterhaltungstheater verschrieben haben.

Im 3. Kapitel werde ich anschließend sechs künstlerische Bereiche beleuchten, die ich Merkmale des Off-Broadway-Musicals genannt habe: Buch, Musik, Darstellung, Raum, Ausstattung und Technik. In diesen Abschnitten formuliere ich Kriterien und Auffälligkeiten, die ich dann im Anschluss, im 4. Kapitel, auf drei reprä-

¹ Die monatlich erscheinenden Heftchen haben eine lange Tradition, insbesondere in New York. „Playbill“ ist ein kostenloses Theatermagazin, das gleichzeitig als Programmheft dient.

sentative Werke anwenden werde. Meine Auswahl sieht im Mittelteil folgende Off-Broadway-Musicals vor: *The Fantasticks* (1960), *Little Shop of Horrors* (1982) und *Nunsense* (1985). Anhand dieser Stücke möchte ich Merkmale und Besonderheiten dieser Theaterform verdeutlichen und an konkreten Beispielen belegen. Es werden jeweils die wichtigsten Werkdaten sowie Besetzung und Inhalt angegeben; dann folgt eine Analyse des jeweiligen Stücks auf unterschiedlichen Ebenen und eine kurze Interpretation. Abschließend werden Hintergründe zur Werkentstehung angeführt und bekannte Tonträger und Verfilmungen vorgestellt.

Das 5. Kapitel schlägt dann den Bogen zum deutschsprachigen Raum und thematisiert verschiedene Aspekte der Rezeption. Die zentrale Frage lautet dabei: Ist das Off-Broadway-Musical auf deutschen Bühnen angekommen? Hier gibt es sechs verschiedene Abschnitte, die unterschiedliche Bereiche behandeln. Neben einer kurzen Entwicklungsgeschichte der Gattung im deutschsprachigen Raum, werden Textbeispiele aus Übersetzungen angeführt und Aspekte der hiesigen Musicalausbildung erläutert. Zwei Bühnenverleger stehen anschließend Rede und Antwort und empirische Zahlen des Deutschen Bühnenvereins untermauern, was sich anfangs von mir nur vermuten ließ. Das Kapitel endet mit der Erwähnung möglicher Chancen und Probleme, mit denen diese (Unter-)Gattung weiterhin konfrontiert sein wird.

Im letzten Abschnitt wird es eine kritische Schlussbetrachtung des Dargestellten geben und es wird der Versuch unternommen, einen Ausblick in die Entwicklung des Off-Broadway-Musicals zu wagen.

Grundsätzlich möchte ich noch anmerken, dass ich rund 15 Jahre als Regisseur und Übersetzer, teilweise auch als Darsteller, mit der Produktion von (eher kleinformatigen) Musicals und Theaterstücken betraut war. Daher erschien es mir richtig und wichtig, praktische Berufserfahrung, an der einen oder anderen Stelle, mit einfließen zu lassen.

Dieser Arbeit ist eine CD mit neun Musiktiteln aus den vorgestellten Musicals beigelegt. Sie ist dazu gedacht, meine Ausführungen durch Gesang, Liedtexte, Komposition und Arrangement auf auditiver Ebene zu ergänzen.

2. There's No Business Like Show Business

2.1 Musical

Was ist eigentlich ein Musical? Und gibt es vielleicht Elemente, die es unbedingt enthalten sollte? Es ist nicht ganz einfach, eine schlüssige Definition des Begriffs zu liefern. Die Literatur und das Internet verwenden ziemlich unterschiedliche Bezeichnungen, sie sprechen von einer Gattung, von einem Genre, einer Sparte etc. Daher möchte ich an dieser Stelle eine – für mich stimmige – Definition aus einem traditionellen Nachschlagewerk als Grundlage nehmen, um sie dann durch weitere Aspekte zu ergänzen.

Musical ist eine „heute international gebräuchliche Bezeichnung für eine amerikanische Gattung des musikalischen Unterhaltungstheaters [...]“²

Zwar könnte man bemängeln, dass die Konzentration auf den amerikanischen Raum eine Einschränkung ist, jedoch wird man im Folgenden sehen, wie jene Kunstform aus sehr unterschiedlichen Einflüssen entstand, die heutzutage vor allem den Großteil des US-Unterhaltungstheaters ausmacht.

Das Wort „Musical“ bildete sich erst mit der Zeit heraus und ist im Grunde eine Kurzform der englischen Bezeichnung für „Musik-Theater“³. Neben dem Adjektiv „musical“ gab es in erster Linie in den Anfängen ein zusätzliches Hauptwort für die jeweilige Ausrichtung des Werkes (engl. musical theatre, musical comedy, musical play, musical farce u.a.). Ab Mitte des 20. Jahrhunderts wurde die substantivierte Kurzform Musical zuerst in den USA verwendet, um dann später als Gattungsbegriff in vielen Sprachen und Ländern als Fremdwort übernommen zu werden.⁴

Schauen wir uns nun die spezifischen Merkmale etwas genauer an: Ein Musical besteht in den meisten Fällen aus zwei Akten und ist ein Bühnenstück, das neben gesprochenen Dialogen auch Musik (z.B. Sologesang, Ensembles, instrumentale Passagen) und Tanz enthält. Es gibt sehr unterschiedliche Ausprägungen dieser Gattung und auf einige werde ich im Verlauf dieser Arbeit noch genauer zu sprechen kommen. Zwei bekannte Aussprüche finden sich recht oft in der Literatur

² Riemann, Hugo: Musik-Lexikon. Sachteil. 1. Aufl. 1882. Mainz: Schott 1967, S. 598.

³ Vgl. Müller, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals. München: C.H. Beck 2008, S. 21 ff.

⁴ Vgl. ebenda, S. 21.

und spiegeln eine gewisse Ratlosigkeit, etwas Humor, aber auch eine Offenheit gegenüber dem damals noch recht jungen Genre wider. Der Textdichter Oscar Hammerstein II. befand, es sei Unsinn, über das Musical an sich zu streiten:

Es sollte alles sein, was es möchte. Wer es nicht mag, soll zu Hause bleiben.
Es gibt nur ein Element, das ein Musical unbedingt haben muss – Musik!⁵

Und Leonard Bernstein meinte verschmitzt: „Das Musical ist das Ding an sich.“⁶

Als Theatergattung hat das Musical eine ziemlich starke Entwicklung erlebt. Interessanterweise taucht eine sehr frühe Ausprägung bereits 1728 in London auf.

Damals erlebte die Opern-Parodie *The Beggar's Opera* von Johann Christoph Pepusch (Musik) und John Gay (Libretto) ihre Uraufführung. Das Stück machte sich über die damalige etablierte Opernmusik lustig und besaß schon einige wichtige Elemente des späteren Musicals, nämlich Satire und Gesellschaftskritik.⁷ Auf selbigem Werk basierte dann zweihundert Jahre später *Die Dreigroschenoper*, jenes musikalische Schauspiel von Brecht und Weill, das 1928 in Berlin zur Uraufführung kam – vielleicht war dies sogar das erste typisch deutsche Musical?

Die genaue Geburtsstunde ist nicht genau auszumachen, aber es fällt auf, dass sogar Shakespeares Werke Elemente dieser Gattung aufweisen, ebenso wie die Bühnenwerke Johann Nestroys im Wien des 19. Jahrhunderts. Nestroy verknüpfte Volksstück, Posse und Parodie mit scharfzüngigen Gesangseinlagen und schlitterte nicht nur einmal an den Klippen der Zensur vorbei.⁸ Er führte viele seiner Werke im heute noch existierenden Theater an der Wien auf, auf dessen Bühne später auch viele erfolgreiche Musicalproduktionen zu sehen waren.

Die eigentliche Entwicklung des Musicals (wie wir es heute kennen) begann etwa um 1900 als nach und nach verschiedene Arten musikalisch-theatralischer Unterhaltung miteinander kombiniert wurden.⁹ Es waren dies vor allem: Wiener Operette, Comic Opera, Music-Hall, Minstrel-Show, Vaudeville, Burleske, Zirkus, Extravaganza, Pantomime, Ballett und Revue. Nach und nach verknüpften die jeweiligen Autoren die ursprünglich lose aneinandergereihten Show-Elemente mit einem roten Faden. In den folgenden Jahren wurden diese „Shows“ immer stärker

⁵ Bartosch, Günter: Das ist Musical! Eine Kunstform erobert die Welt. Bottrop, Essen: Pomp 1997, S. 7.

⁶ Ebenda.

⁷ Vgl. Bartosch, Günter: Das Heyne Musical-Lexikon. Erweiterte Ausg. München: Heyne 1997, S. 8 f.

⁸ Vgl. ebenda, S. 8.

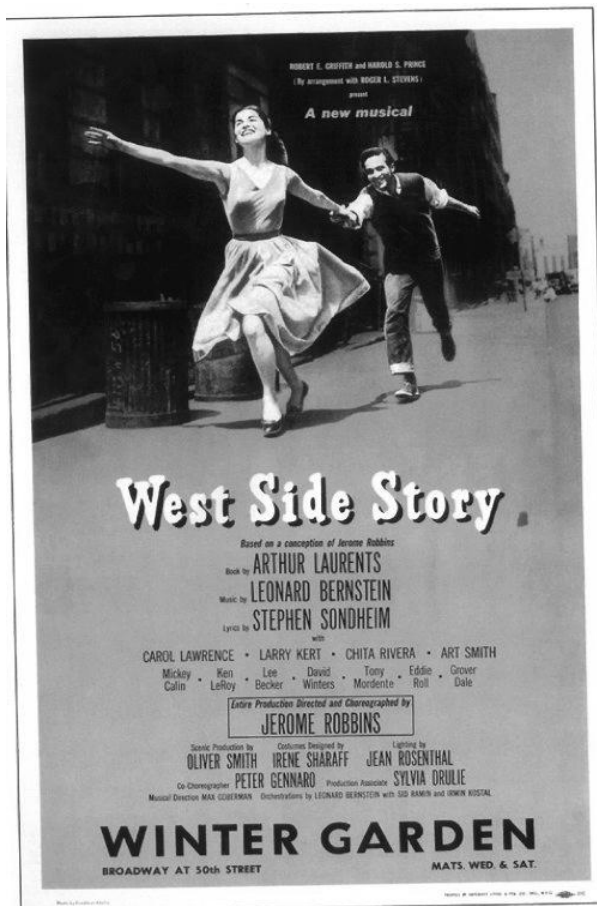
⁹ Vgl. Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, a.a.O., S. 598.

von einer mehr oder weniger durchgehenden Handlung bestimmt. Unter Hebung des literarischen und musikalischen Niveaus gelang es so, eine eigenständige Gattung zu entwickeln.¹⁰

Heute lassen sich nach Schmidt-Joos – und das finde ich persönlich sehr plausibel – zwei Hauptlinien des Musicals unterscheiden: eine „europäische“, die mit Werken begann, die der etablierten Operettentradition entstammten und eine „amerikanische“, die einen (damals) modernen Gegensatz dazu bildete. Erstere verwendet oft exotische oder historische Sujets und wählt in den meisten Fällen eine Liebesgeschichte als Hauptthema. Diese Tradition reicht von den Komponisten Victor Herbert (1859-1924) über Jerome Kern (*Showboat*, 1927) bis hin zu Frederick Loewe (*My Fair Lady*, 1956). Bei vielen dieser Werke lässt sich eine Neigung zu

romantisch-sentimentalen Melodien ausmachen sowie eine der europäischen Operettentradition entsprechende Orchestrierung. Im Gegensatz dazu hat die amerikanische Variante einen Hang zu gegenwärtigen und großstädtischen Sujets. Sie enthält sehr oft landestypische, satirische und parodistische Züge und verwendet neben moderner Tanz- und Unterhaltungsmusik vor allem ein Element, welches die gesamte Gattung nachhaltig beeinflussen sollte: den Jazz.¹¹ Aus den Orchestergräben der Theater war nun immer häufiger Big-Band-

Sound zu vernehmen. Diese Linie führte von George Gershwins Folk-Oper *Porgy and Bess* (1935) über Frank Loessers *Guys and Dolls* (1950) bis hin zu Leonard



¹⁰ Vgl. ebenda, S. 598.

¹¹ Vgl. Axton, Charles B./Zehnder, Otto: Reclams großes Musical-Buch. Einführung von Siegfried Schmidt-Joos. Stuttgart: Reclam 1997, S. 14 ff.

Bernsteins Meisterwerk *West Side Story* (1957), um auch hier nur einige wichtige Werke zu nennen.

In einigen Büchern beginnt die Zeitrechnung der modifizierten Musical-Form, der „Musical Comedy“ bzw. des „Book Musical“ (vgl. Kap. 3.1) mit Werken wie *No, No, Nanette* (1925); *Lady, Be Good* (1926) oder, wie bereits erwähnt, mit *Showboat*. Ein rund 15 Jahre später entstandenes Werk sollte die Entwicklung des Genres aber nachhaltig beeinflussen und verändern: *Oklahoma!* (1943).



Das Musical von Richard Rodgers (Musik) und Oscar Hammerstein (Buch) setzte eine Art Meilenstein, da es alle Elemente des Musicals (Musik, Text und Tanz – als handlungstragende Elemente) zu vereinen wusste (siehe Abb.). Ironischerweise knüpfte das Stück in vielen Punkten jedoch an eine eher europäisch anmutende Stilistik der Operette an, obwohl es Country-,

Folk- und Westernmusik sowie einen US-Bundesstaat auf die gewinnorientierte Broadway-Bühne brachte. Das Werk war für die damalige Zeit überaus erfolgreich (2.122 Shows der New Yorker Originalinszenierung) und etablierte einen Trend, der fortan die Unterhaltungsmaschinerie der USA bestimmen sollte: das Erzielen von möglichst langen Laufzeiten im En-suite-Spielbetrieb.

Anfang der 1960er Jahre tauchte zum ersten Mal Rock'n'Roll in den Partituren der großen Musicals auf (z.B. in *Bye Bye Birdie* von Charles Strouse). Zu Rock gesellte sich sehr bald schon Pop, Disco, Rap, Hip-Hop usw. – eine Entwicklung, die bis heute anhält. Kurioserweise war es in den 1980er Jahren aber ein Brite, der das amerikanische Unterhaltungstheater mit seinen Stücken so richtig aufmischte: Andrew Lloyd Webber. Der studierte klassische Musiker brachte es schon mit seinen frühen Werken zu beachtlichen Erfolgen (u.a. *Jesus Christ Superstar*, 1970). Vermutlich hing dies auch mit dem überaus versierten Textdichter Tim Rice zusammen, der Webbers Musik oftmals konterkarierte. Webbers Werke

wurden zudem weltweit so erfolgreich, weil er, zusammen mit dem Produzenten Cameron Mackintosh, eine durch und durch professionelle Vermarktungsstrategie kreierte. Das Musical *Cats* (1981), nach Gedichten von T.S. Eliot, leitete diese bis dahin neue Entwicklung ein, auch im Musicalbereich ein komplettes „Corporate Design“ für alle Bereiche (Logo, Bühne, Regie etc.) zu verwenden.¹²

Der Komponist und Autor Stephen Sondheim, der bereits mit Mitte Zwanzig die Liedtexte zu *West Side Story* verfasste, wird in der Literatur immer gerne als künstlerisch-musikalischer Gegenpol zu Webber angeführt. Er setzte mit vielen seiner Stücke neue und kreative Impulse für das gesamte unterhaltende Musiktheater (u.a. mit *Company*, 1970; *Sweeney Todd*, 1980 und *Sunday in the Park with George*, 1984). Einige seiner Werke entfalteten ihren Reiz besonders durch die kongenialen Inszenierungen von Harold Prince. Mit ihm zusammen prägte er den Begriff „Concept Musical“ (eine eher offene Form der Dramaturgie, vgl. Kap. 3.1).

Webber hingegen ist – was die Aufführungszahlen angeht – der erfolgreichste lebende Komponist unserer Tage¹³, sein *The Phantom of the Opera* (1986) wurde ein internationaler Kassenschlager und erreichte die bis dato längste Laufzeit am Broadway.¹⁴ Jedoch steht auch dieses Werk – ähnlich wie damals Rodgers und Hammersteins *Oklahoma!* – einer europäischen Opern- und Operettentradition näher als zeitgenössischem Musiktheater.

2.2 Broadway

Bevor ich im nächsten Abschnitt auf mein Hauptthema „Off-Broadway-Musical“ zu sprechen komme, möchte ich zunächst am Beispiel der großen und etablierten Broadway-Musicals erläutern, wie stark diese Musiktheater-Gattung durch ein kommerziell ausgerichtetes Produktions- und Vermarktungssystem gestaltet und geprägt wurde.

¹² Vgl. Schäfer, Hubert: Musicalproduktionen. Marketingstrategien und Erfolgsfaktoren. Wiesbaden: Gabler 1998, S. 54 f.

¹³ Vgl. Müller, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals, a.a.O, S. 14 ff.

¹⁴ Laut Internetseite IBDB.com (Internet Broadway Database; siehe Quellen) brachte es das Musical seit seiner Broadway-Premiere im Januar 1988 auf über 9.531 Aufführungen; Stand: 26.12.2010.

Das „Zauberwort“ Broadway, das bereits ab und zu erwähnt wurde, ist grundsätzlich erst einmal der Name jener Straße, die wie ein schräg gezogener Strich durch die exakt angeordneten Blocks von Midtown auf der Insel Manhattan in New York, USA, verläuft. Sie ist ca. 25 Kilometer lang und gibt, und das ist für dieses Thema von Interesse, dem Theaterbezirk (theatre district) seinen Namen, der im Süden in etwa mit der 40. Straße beginnt und ungefähr am Lincoln Center im Norden an der 71. Straße endet, dort wo heute u.a. die Metropolitan Opera beheimatet ist. Früher war das Gebiet wesentlich kleiner und lag zwischen der 42. und 57. Straße, wo sich an der 7. Avenue die Carnegie Hall befindet. Der Dreh- und Angelpunkt des Broadway ist mit Sicherheit der berühmte Times Square, der mit



seinen unzähligen Lichtreklamen ein schillerndes Ambiente bietet. Dort findet man auch einen der TKTS Discount Booths, an deren Schalter man reduzierte Theatertickets für den jeweiligen Vorstellungstag erwerben kann. Heutzutage sind es rund 50 Theater¹⁵, die auf dichtem Raum, achtmal pro Woche im En-suite-Spielbetrieb, in 6 Abendvorstellungen und 2 Matineen, um die Gunst der Zuschauer ringen. „Die Betreiber und Produzenten dieser Broadway-Theater sind in der League of American Theatres organisiert.“¹⁶ Der Broadway ist einerseits ein

¹⁵ Vgl. Internetseite: Playbill.com (Listings/Tickets, Broadway; siehe Quellen).

¹⁶ Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z. Mainz: Schott 2007, S. 682.

Mythos, andererseits aber auch knallhart kalkuliertes Business und verkörpert außerdem das „amerikanische Theater“, wie der Dramatiker Arthur Miller einmal lakonisch anmerkte.¹⁷

Um die Maschinerie Broadway besser verstehen zu können, muss man sich den „Fertigungsprozess“ dieser kommerziell ausgerichteten Bühnenproduktionen (vorrangig Musicals und zugkräftige Theaterstücke) genauer betrachten. Eine Schlüsselfunktion fällt dabei dem Produzenten zu, der eine Produktion – bleiben wir beim Musical – von der Auswahl des Werkes, über die notwendige Finanzierung bis hin zur letzten Aufführung zu verantworten hat.¹⁸ Der Produzent erstellt i.d.R. eine aufwendige Werbebroschüre, mit der er künftige Finanziers gewinnen möchte. Bevor diese Akquisition beginnen kann, muss er bereits für Bürokosten, Anwälte, Finanzberater, eventuell beauftragte Autoren usw. aufkommen. Diese Broschüre muss sogar einen behördlich vorgeschriebenen Text enthalten, der die potentiellen Geldgeber auf die Risiken einer großen Theaterproduktion aufmerksam macht.¹⁹

Der Produzent gründet in den meisten Fällen eine eigene Produktionsgesellschaft, eine sogenannte „limited partnership“, welcher er als „general partner“ vorsteht. Er sucht sich nun private Investoren (eher bei kleineren Produktionen) oder Konzerne²⁰, die als „limited partner“ in das Finanzierungsgeschäft einsteigen. Gelangt das Musical zur Aufführung, so erhält der Produzent die von ihm ausgelegten Beträge und einen gewissen Prozentsatz der Einnahmen durch die Ticketverkäufe. Erst wenn die vorfinanzierten Kosten wieder eingespielt wurden, erreicht das Musical seine Gewinnzone, überschreitet den sogenannten Break-even-Point, und der Produzent sowie die Geldgeber erhalten ihre vorher festgelegten Anteile. Beteiligungen erhalten neben den Autoren (Komponist, Texter) mittlerweile auch das „creative team“ (Regisseur, Choreograf, Bühnenbildner etc.) in Form von Tantiemen. Selbst Stars, und davon gibt es am Broadway nicht wenige, sind oft an den Einnahmen beteiligt.²¹

¹⁷ Vgl. Bartosch, Günter: *Das ist Musical!*, a.a.O., S. 31.

¹⁸ Vgl. Schäfer, Hubert: *Musicalproduktionen*, a.a.O., S. 58 ff.

¹⁹ Vgl. Marx, Henry: *Die Broadway Story. Eine Kulturgeschichte des amerikanischen Theaters*. München: Econ 1988, S. 162.

²⁰ Bereits 1994 wagte sich Walt Disney Theatrical Productions als einer der ersten Multikonzerte an den Broadway und produzierte erfolgreich eine Musicalversion des Zeichentrickfilms *Beauty and the Beast*. Später zogen andere nach, u.a. finanzierte Universal Pictures einen Großteil von *Wicked* (2003).

²¹ Vgl. Schäfer, Hubert: *Musicalproduktionen*, a.a.O., S. 58 ff.

Um überhaupt genügend Finanziers für solch ein risikoreiches Unterfangen gewinnen zu können, muss der Produzent von Anfang an ein erfolgversprechendes Team, bestehend aus Komponist, Autor, Regisseur, Musikalischem Leiter, Choreograf, Hauptdarstellern, Ausstattern, Licht- und Ton-Designern etc., zusammenstellen und einen geschäftsführenden General Manager sowie einen Werbeleiter verpflichten. Musicals sind – besonders in dieser Größenordnung – minutiös geplantes Teamwork.

Nach dieser finanzorientierten und organisatorischen Vorarbeit kommt es dann schlussendlich zur Umsetzung des jeweiligen Projekts, natürlich nur unter der Voraussetzung, dass Buch und Musik sowie das ausgesuchte Team den Vorstellungen des/der Produzenten entsprechen. Die Darsteller werden anschließend in „Auditions“, meist in mehreren Auswahl-Runden, „gecastet“. Danach wird das Stück geprobt, ca. vier bis sechs Wochen, um danach in einer Serie von „Tryout“-Aufführungen in der Provinz getestet zu werden. An Broadway-Maßstäben gemessen, gehört beinahe alles andere zur Provinz, und so sind es Städte wie Boston, Washington D.C. und Philadelphia, die zur „tryout town“ werden. Es gibt einige Musicals, die über diese Erprobungsphase nicht herauskamen und daher nie am Broadway landeten; die Amerikaner verwenden dafür die amüsante Bezeichnung „lost in Boston“.²²

Während dieser Testvorstellungen führt das Kreativteam ständig Änderungen an der Show durch, was für alle Darsteller, Musiker und sämtliche Mitarbeiter eine nervliche Zerreißprobe darstellt. Erst nach dieser Phase kommt die Produktion zurück nach Manhattan und richtet sich in dem dafür angemieteten Broadway-Theater ein. Nun folgen die sogenannten „Previews“, rund 20 weitere Shows, vor teilweise ausgewähltem Publikum, bis es endlich zur sogenannten „opening night“, der eigentlichen Premiere kommt. Selbst bei einer Ur- oder Erstaufführung gibt es diesen mehrwöchigen Entwicklungsprozess, um von Produzentenseite möglichst „auf Nummer sicher“ zu gehen. Heutige Musical-Großproduktionen kosten in New York oft mehrere Millionen US-Dollar. Deshalb versucht man im Vorfeld alle möglichen Risiken auszuschließen, um einen Flop zu vermeiden. Eine Produktion in dieser Größenordnung braucht oft viele Monate und manchmal sogar über ein Jahr, um schwarze Zahlen schreiben zu können.²³ Dabei muss die

²² Vgl. Axton, Charles B./Zehnder, Otto: Reclams großes Musical-Buch, a.a.O., S. 22.

²³ Vgl. Schäfer, Hubert: Musicalproduktionen, a.a.O., S. 59 f.

kalkulierte Platzauslastung natürlich möglichst hoch sein, was bei über 1.000 Sitzplätzen (so groß sind die meisten Broadway-Theater) und acht Shows pro Woche kein leichtes Unterfangen ist.



Zwei Aspekte sind für den Erfolg eines Musicals in New York, neben der Zustimmung des Publikums, noch besonders wichtig: gute Presse und möglichst viele Preise. Die Kritiker haben, laut Aussage einiger Quellen, eine unglaubliche Macht. Erst wenn sie ein Musical ab der offiziellen Premiere gut besprechen, kann es zum Hit werden.²⁴ Es gibt in der Tat nur wenige Produktionen, die trotz schlechter oder mäßiger Rezensionen langfristig erfolgreich wurden.²⁵

Die Theaterpreise sind ebenso sehr begehrt wie gute Kritiken. Allen voran der „Tony Award“²⁶, der seit 1947 jährlich vergeben wird und bis heute (neben dem „Pulitzer Prize for Drama“) die wichtigste amerikanische Auszeichnung im Theaterbereich darstellt. Viele Musicals schmücken sich zuerst mit den Nominierungen und dann mit den gewonnenen Preisen. Diese Entwicklung ist in etwa mit der des Filmgeschäfts vergleichbar, wo der „Oscar“ auch ein wirtschaftlich relevantes Werbemittel geworden ist. Die Anzahl der Tonys und weiterer Preise (u.a. Drama

²⁴ Vgl. Bartosch, Günter: Das ist Musical!, a.a.O., S. 34.

²⁵ Das bereits erwähnte Musical *Wicked* (2003), das die Vorgeschichte zum „Zauberer von Oz“ erzählt, ist solch ein Beispiel.

²⁶ Antoinette Perry Award for Excellence in Theatre, kurz „Tony“ genannt. Vgl. auch Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals, a.a.O., S. 685.

Desk Award, Outer Critics Circle Award) zieren sämtliche Werbematerialien sowie die Plakatwände der Musical-Produktionen. Die meisten Tonys, nämlich 12, gewann interessanterweise das ziemlich schrille und satirisch angelegte Nazi-Musical *The Producers* (2001) von Autor und Komponist (!) Mel Brooks, der bis dahin vor allem mit Genre-Parodien im Filmbereich auf sich aufmerksam gemacht hatte.²⁷

2.3 Off-Broadway

Kommen wir nun zu den Spielstätten, die außerhalb dieses etablierten Theaterbezirks liegen, die also nicht „on“ Broadway sind, sondern „off“. Natürlich wird von allen aufwendigen Musical-Großproduktionen erwartet, dass sie am New Yorker Broadway herauskommen (bzw. im Londoner West End). Alles andere gilt, wie bereits erwähnt, als provinziell. Jedenfalls aus der Sicht der Produzenten, der Jurys und der einflussreichen Theaterkritiker. Es gibt aber auch zahlreiche und – wie ich finde – oftmals interessantere Produktionen, die in Manhattan als „Off-Broadway“, „Off-Off-Broadway“ oder sogar „Garage“ deklariert werden. In Großbritannien gibt es diese Entwicklung ebenfalls, dort firmieren diese kleineren und unetablierteren Shows unter den Begriffen „Fringe“ und neuerdings auch „Non West End“.²⁸

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit möchte ich vor allem den Fokus auf die Besonderheiten des Off-Broadway legen und auf einige wichtige Musicals, die dort entstanden sind. Mit drei Wörtern könnte man die dortige Aufführungspraxis kurz beschreiben: kleiner, günstiger, frecher.

Es waren in den 1960er Jahren in erster Linie die enorm gestiegenen Produktionskosten am Broadway, die einige Theatermacher zum Umdenken aufforderten. Auf diesem Weg etablierte sich eine anfangs sehr bunte und etwas alternativ anmutende Off-Broadway-Szene, die mit bescheideneren Mitteln und viel Innovation in kleineren Häusern ein Forum fand.²⁹ Dies waren vor allem überschaubare und engagierte Ensembles, die mit viel Elan neue Wege beschreiten wollten. Da sich

²⁷ Vgl. Internetseite: TonyAwards.com (Tony Legacy, Facts & Trivia; siehe Quellen).

²⁸ Vgl. Bartosch, Günter: Das Heyne Musical-Lexikon, a.a.O., S. 11.

²⁹ Vgl. Wildbühler, Hubert: Musicals! Musicals! Ein internationaler Führer. 1. Aufl. Passau: Musicalarchiv Wildbühler 1992, S. 9.

diese Gruppen und ihre Produzenten die großen und teuren Theater nicht leisten konnten (und aus Überzeugung oftmals auch gar nicht dorthin wollten), suchten sie nach geeigneten Alternativen und siedelten sich vorzugsweise im Künstlerviertel Greenwich Village an.³⁰



Bis heute bringt der New Yorker Off-Broadway jährlich kleine, durch ihr beschränktes Budget leicht spielbare Musicals, Revuen und Theaterstücke hervor. Diese Produktionen verbinden Einfallsreichtum und Kreativität oftmals mit einer gewis-

sen Art von Improvisation. Dennoch darf man keinesfalls ausblenden, dass Off-Broadway-Stücke, in den meisten Fällen ebenfalls, eine Ausprägung des kommerziellen Theatersystems sind und ihre Produktionsbedingungen auf Broadway-Traditionen fußen – nur geschieht hier alles viel kleiner und weitaus bescheidener. Zum Beispiel am Cherry Lane Theatre (siehe Abb.). Aber auch im kleinen Rahmen gelten die sehr hohen professionellen Anforderungen des amerikanischen (Unterhaltungs-)Theaters. Daher sind alle Beteiligten an kleineren Bühnen überaus empfindlich gegenüber Dilettantismus auf handwerklichem Gebiet.

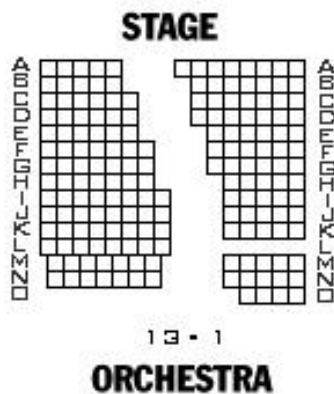
Nicht alle Off-Broadway-Spielstätten befinden sich im sogenannten „Village“, viele sind heute sogar „uptown“ und manch kleines Theater befindet sich damit in unmittelbarer Nachbarschaft der großen Broadway-Bühnen. Mittlerweile bilden sich auch andere kreative Musicalzentren in der „Provinz“ heraus: das La Jolla Playhouse in San Diego, Kalifornien, machte ebenso von sich reden wie das Goodspeed Opera House und das Norma Terris Theatre, beide in Connecticut.³¹ Die Produktionsabläufe der Off-Broadway-Shows sind prinzipiell vergleichbar mit denen von Broadway-Musicals, allerdings gibt es i.d.R. keine Tryout-Phase. Das Stück wird vor Ort getestet und daher sind frühe Entwicklungsstadien der Produktion in Form von „Readings“ (Lese-Präsentationen vor meist ausgesuchtem Publikum bzw. potentiellen Geldgebern, sogenannten „Angels“) und

³⁰ Vgl. Bartosch, Günter: Das Heyne Musical-Lexikon, a.a.O., S. 11.

³¹ Vgl. Axton, Charles B./Zehnder, Otto: Reclams großes Musical-Buch, a.a.O., S. 10.

„Workshops“ (minimalistische, szenische Präsentationen; bei Musicals meist nur mit Klavier) von besonderer Bedeutung. Heute sind es weit über 50 Theater, die offiziell mit der Bezeichnung „Off-Broadway“ werben, die etabliertesten von ihnen haben sich mittlerweile auf einer eigenen Internetseite organisiert.³²

CHERRY LANE THEATRE



Off-Broadway-Theater haben zwischen 100 und 499 Sitzplätze, Off-Off-Broadway-Theater dagegen maximal 99. Diese Angaben findet man in diversen Quellen. Die League of Off-Broadway Theatres and Producers etablierte sogar 1986 eine eigene Auszeichnung, den „Lucille Lortel Award“, der für besondere Leistungen

und Verdienste im Bereich des Off-Broadway vergeben wird. Viele namhafte Künstler konnten den Preis bis heute in Empfang nehmen, u.a. Edward Albee, Tony Kushner, Nathan Lane und Arthur Miller.³³

Interessanterweise gehören viele „Long-Runs“ zu den Off-Broadway-Musicals. Geschäftstüchtige Produzenten holten immer wieder kleinere Erfolgsstücke an den Broadway, wo sie dann erst wirklich Kasse machten. Der Off-Broadway ist damit bis heute (immer mal wieder) kreative Geburtsstätte des Mainstream-Theaters. „Dem Musical tut das gut, denn es bleibt dadurch frisch und erhält ständig neue Impulse.“³⁴

Zum Beispiel bracht es Jonathan Larsons zeitgenössische Adaption von Puccinis *La Bohème* am Broadway zwischen 1996 und 2008 auf 5.123 Aufführungen. Das Musical *Rent* wurde mit Auszeichnungen regelrecht überhäuft (und erhielt sogar den Pulitzer-Preis als bestes Drama), nachdem die Off-Broadway-Version des New York Theatre Workshop (NYTW) im East Village aus allen Nähten platzte.³⁵

³² Vgl. Internetseite: OffBroadway.com/The-Off-Broadway-League (siehe Quellen).

³³ Vgl. ebenda.

³⁴ Bartosch, Günter: *Das ist Musical!*, a.a.O., S. 31.

³⁵ Vgl. Bering, Rüdiger: *Musical. Orig.-Ausg.* Köln: DuMont 1997, S. 172 f.

3. Merkmale des Off-Broadway-Musicals

3.1 Buch

Die Autoren von Off-Broadway-Musicals werden durch sehr unterschiedliche Quellen und Vorlagen für ihre Textfassungen inspirieren. Dennoch lassen sich thematische Vorlieben und Verdichtungen aufzeigen. Bestimmte Sujets tauchen vermehrt auf; dazu folgen am Ende des Abschnitts ein paar Beispiele.

Die Texter und Liedtexter liefern in den meisten (mir bekannten) Fällen handwerklich solide verfasste Libretti ab. Da stehen konventionell geschriebene Book Musicals neben eher offenen Formen (Concept Musicals, Revuen); besonders oft findet man jedoch, und das ist aus heutiger Sicht vielleicht etwas verwunderlich, die gute alte Musical Comedy. Ich werde an dieser Stelle nun etwas ausführlicher auf drei wesentliche Bauformen des Musicals eingehen, da ich im weiteren Verlauf hin und wieder auf diese Begriffe zurückgreifen werde:

Book Musical – Dem Buch-Musical liegt ein durchgängiges Libretto zugrunde, das auf (logisch-)dramaturgischen Handlungen basiert. Diese eher traditionell gebauten Stücke propagieren i.d.R. eine in sich geschlossene Form³⁶, sie sind Handlungsstück mit existierender vierter Wand, d.h. es erfolgt keine direkte Ansprache an das Publikum. Das sogenannte Musical Play ist mit dieser Form eng verwandt, es basiert oftmals auf einer literarischen Vorlage (dramatisch oder episch) und könnte als Schauspiel mit Musik bzw. Musikalisches Schauspiel übersetzt werden. Die Übergänge zum Book Musical sind nahezu fließend, eine Abgrenzung ist in vielen Fällen schwierig.

Concept Musical – Das Konzept-Musical zeichnet eine eher offene Form der Dramaturgie aus. Es liegt i.d.R. keine durchgängig erzählte Handlung zugrunde, sondern eher ein Konzept, eine alles verbindende Grundidee. Diese Stücke integrieren sehr oft Motive der Nummernrevue. Ein Erzähler bzw. Moderator führt in vielen Fällen durch das Stück und kommentiert – ganz im Sinne Brechts – das Dargestellte. Auf die vierte Wand wird hierbei natürlich verzichtet, denn es erfolgt eine direkte Ansprache an das Publikum.

³⁶ Vgl. Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7. Aufl. Stuttgart: Metzler 2009, S. 48 ff.

Musical Comedy – Die Musikalische Komödie bzw. das Musikalische Lustspiel³⁷, wobei dieser Übersetzung eher an deutsche Singspiele der Nachkriegszeit denken lässt, ist entweder ein Book Musical oder ein Concept Musical (oftmals mit Nummerncharakter). Ausschlaggebend ist jedoch der komödiantische Inhalt. Sie stellt sozusagen die Urform des heutigen Musicals dar (vgl. Kap 2.1) und enthält in den meisten Fällen klassische Entertainment-Elemente wie Vaudeville, Burleske, Varieté, Revue, (Show-)Tanz u.a. Die Musical Comedy ist auch heute noch eine der beliebtesten Formen des Musicals.

Abschließend lässt sich noch ergänzen, dass aus allen drei Bauformen auch immer Mischformen entstehen können.

Kommen wir zu den „lyrics“, den Liedtexten, die natürlich fester Bestandteil der Textbücher sind. In den Versen der Songs finden sich nach wie vor klassische Reimschemata wie Endreim (z.B. Paarreim: aa bb cc; Kreuzreim: a b a b) Binnenreim (z.B.: Bei stiller *Nacht*, zur ersten *Wacht*), Kehrreim (Refrain-Prinzip) etc. Hier zeigt sich deutlich, wie stark die Amerikaner mit der Tradition des Songschreibens verbunden sind. Oft sind die Zeilen und Strophen der Nummern sehr versiert und kreativ gebaut. Da findet sich Wortakrobatik im Stile Cole Porters und bisweilen sogar Intellektuelles wie bei Stephen Sondheim. Aber natürlich gibt es auch viele Plattitüden, die dem Rezipient nicht besonders viel abverlangen. Dennoch würde ich fast sagen, dass die Autoren des Off-Broadway auch in diesem Bereich innovativere Pfade beschreiten, als viele ihrer Kollegen in Großproduktionen.

Bestimmte, teilweise etwas ungewöhnliche, Sujets tauchen bei dieser Theaterform verstärkt auf. Hier gibt es diverse Auffälligkeiten bei der Stoffauswahl, die der „Marke“ Off-Broadway, meiner Meinung nach, bis heute einen bestimmten Ruf und ein gewisses Image eingebracht haben.

Besonders auffällig ist die Vorliebe für B-Movies, Horror(-Parodien) und jegliche Form von „Trash“, u.a. in *Little Shop of Horrors* (1982, auf das ich im Mittelteil noch ausführlich eingehen werde), *Eating Raoul* (1992), *Zombie Prom* (1996),

³⁷ Vgl. Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals, a.a.O., S. 684 f.

Bat Boy (2001) und *Evil Dead* (2006) nach Sam Raimis gleichnamigen Kult-Schocker (dt. Filmtitel *Tanz der Teufel*).

In diesem Zusammenhang ist natürlich auch *The Rocky Horror Show* (1973) von Richard O'Brien zu nennen. Allerdings stammt dieses Stück aus Großbritannien und erlebte in London seine Uraufführung. Da es aber zu den absoluten Kult-Musicals der Off-Szene gehört, hier ein paar (kuriose) Fakten: In England war es mit 2.960 Aufführungen der Originalinszenierung ein großer Hit, am Broadway allerdings zwei Jahre später ein unglaublicher Flop – nur 45 (!) Shows. Die Verfilmung *The Rocky Horror Picture Show* (1975) erlangte zunächst an US-Universitäten Kultstatus und trat dann erst ihren weiteren Siegeszug an.³⁸

Off-Broadway-Musicals thematisieren auch oft gegenwärtige Themen wie Partnerschaft und (Homo-)Sexualität, z.B. in Sondheims *Marry Me A Little* (1981), *Closer Than Ever* (1989), *Falsettoland* (1990), *Rent* (1994, vgl. Kap. 2.3) und *Bare* (2004). Das Vier-Personen-Musical *I Love You, You're Perfect, Now Change* (1996) von Jimmy Roberts (Musik) und Joe DiPietro (Buch) brachte es auf 5.003 Aufführungen und erreichte somit die zweitlängste Laufzeit eines Off-Broadway-Musicals (nach *The Fantasticks*, auf das ich noch ausführlich eingehen werde).

Adaptionen literarischer Vorlagen sind u.a. *Godspell* (1971) nach dem Neuen Testament, *The Fantasticks* (1960) nach Edmond Rostand, *Romance/Romance* (1987) nach Arthur Schnitzler/Jules Renard, *Hello Again* (1994) ebenfalls nach Schnitzler, *Bernarda Alba* (2006) nach F.G. Lorca und *I Love You Because* (2006) nach Jane Austen. *Spring Awakening* (2006) nach Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen*, schaffte noch im selben Jahr den Sprung an den Broadway und gewann u.a. 8 Tony Awards.

Wie bereits erwähnt, ist die Musical Comedy nach wie vor die beliebteste Form der Off-Broadway-Musicals. Einige der aufgezählten Titel gehören bereits in diese Sparte. Es ist vor allem der angloamerikanische „schwarze Humor“, der von den Autoren immer wieder aufs Neue bedient wird. Typische Vertreter dieser Richtung sind vor allem *Nunsense* (1985) mit seinen Fortsetzungen (auf das ich ebenfalls noch ausführlich zu sprechen komme), *Lucky Stiff* (1988), *Forbidden*

³⁸ Vgl. Müller, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals, a.a.O., S. 26.

Broadway (1982) mit seinen Fortsetzungen, die „Peanuts“-Musicals *You're A Good Man, Charlie Brown* (1967) und *Snoopy!* (1982), *Ruthless!* (1992), *Urinetown* (2001), *Altar Boyz* (2005) sowie *Avenue Q* (2003), das, inspiriert von der *Sesamstraße*, mit seinen satirisch-bissigen Texten und auf der Bühne sichtbaren Puppenspielern, neue Maßstäbe im Musicalbereich setzte.

3.2 Musik

Musikalisch findet sich eine sehr große Bandbreite bei Off-Broadway-Musicals. Sie reicht von Klassik über Jazz und Swing bis hin zu Rock, Pop und moderneren Klängen. Der Komponist verstärkt mit der jeweiligen Musikrichtung und Stilistik die Grundatmosphäre des Stücks, er bestimmt oftmals den Pulsschlag, den Rhythmus. Überzeugende und in sich stimmige Musik, mit teilweise eingängigen Melodien, ist essentiell wichtig für den Erfolg eines Musicals. Ein Musical mit einem schwachen Buch aber schlüssiger Musik hat immer noch Überlebenschancen, wogegen ein Musical mit schwacher Musik kaum zu überzeugen weiß. Da Musik wesentlich emotionaler und intuitiver erfasst wird als Text, ist die Komposition überaus entscheidend für die Rezeption eines Werkes. Das sieht man auch am klassischen Musiktheater (Oper, Operette): Fast jeder verbindet die Werke mit den jeweiligen Komponisten, die Librettisten sind i.d.R. nur Fachleuten oder einem ausgewählten Publikum bekannt.

Im Mittelteil – bei den drei repräsentativen Musicals – werde ich ausgiebig auf musikalische Besonderheiten eingehen; dennoch möchte ich an dieser Stelle ein paar Song- und Nummerntypen³⁹ erläutern, die für die musikalische Struktur der meisten Shows von Bedeutung sind:

11 o'clock Song – Ein Song von besonderer Wirkung, meist kurz vor dem Schluss, wobei die Uhrzeit (23 Uhr) etwas übertrieben ausfällt.

Ballad – Die große und meist eingängige Ballade, oftmals der „Hit“.

Closer – Abschließende Programmnummer.

³⁹ Vgl. u.a. Cabaret Songbook: Piano, Vocal, Guitar. Milwaukee: Hal Leonard 1991.

Comedy Song – Ein Song, der sprachliche Pointen enthält und musikalisch meist nicht besonders komplex ist, auch wg. der Textverständlichkeit.

Encore – Die (geplante) Zugabe.

Finale – Das Finale; oft gibt es bereits ein (kleineres) Finale am Ende von Akt 1.

Grabber – Ein Song, oftmals gegen Ende, der das Publikum „packt“, vgl. 11 o'clock Song.

I am Song – Ein (meist selbstbewusstes) Auftrittslied einer (Haupt-)Figur.

Opener bzw. **Opening** – Die Eröffnungsnummer, sehr oft für das gesamte Ensemble.

Patter Song – Eine Gesangsnummer mit vielen Silben Text auf meist kurzen Notenwerten, oft temporeich.

Reprise – Wiederholung eines Songs (oder eines Themas), meist leicht verändert.

Showstopper – das Publikum applaudiert nach dieser Nummer so stark, dass der Fluss der Show für einen Moment unterbrochen wird, ihn sozusagen stoppt.

Torch Song – Ein eher ruhiger, sentimentaler Song, meist ein Liebeslied.

In Musicals gibt es fast immer Sologesang, Duette sowie Ensemblegesang (bis hin zu Chören in großen Musicals). Aber es gibt natürlich auch rein instrumentale Parts wie Overtüre (engl. overture), Zwischenspiel (intermezzo), Playoff (kurzes, meist instrumentales Nachspiel nach Gesangsnummern), Entreakt (entr'acte; Auftaktmusik nach der Pause), Reprise (s.o.), Applausmusik (bows) und Ausgangsmusik (exit music; eine Art Nachspiel beim Hinausgehen der Zuschauer, oft als instrumentales Medley, ziemlich typisch für amerikanische Musicals).

Die musikalische Vielfalt und Stilistik drückt sich natürlich auch in der jeweiligen Instrumentierung des Werkes aus. Bei Off-Broadway-Musicals fällt diese jedoch weitaus bescheidener und überschaubarer als bei großen Broadway-Shows aus. Oftmals sind es nur wenige Musiker, die aus dem Orchestergraben (wenn überhaupt vorhanden) oder „on stage“ die Darsteller begleiten. Musikalische Basis aller Werke ist der Klavierauszug (piano vocal score), mit dem auch die Begleitung der Proben, die Korrepetition, stattfindet. In manchen Fällen gibt es darüber hinaus noch einen „piano conductor score“, der neben Klavierparts auch oft weitere Orchesterstimmen enthält. Dieser dient dem jeweiligen Musikalischen Leiter als Partitur und Klavierauszug zugleich, denn in den meisten Fällen muss der MD (musical director) auch selbst mitspielen. Für die Sänger/Darsteller gibt es in vie-

len Fällen nur sogenannte „vocal/chorus books“, die alle Gesangsparts enthalten, jedoch keine Klavierbegleitung.

Musicals werden oft von Spezialisten arrangiert bzw. orchestriert. Das gilt auch für Werke der Komponisten Bernstein, Sondheim und Webber. Von klassischer Kammerbesetzung bis hin zu moderner Rockband ist alles denkbar – hier ist i.d.R. das Sujet und die musikalische Stilistik entscheidend. Auffällig ist, dass in Off-Broadway-Musicals die Anzahl von fünf Musikern selten überschritten wird. Meistens gibt es nur einen Pianisten/MD, der mit 1-2 weiteren Spielern das „Orchester“ bzw. die Band bildet.

Bei der Instrumentierung von Musicals sticht eine Besonderheit immer wieder ins Auge, gemeint sind die sogenannten „Reeds“. „Eine Reed-Stimme fasst meist mehrere, von einem einzigen Musiker gespielte Holzblasinstrumente in eine Stimme zusammen.“⁴⁰ D.h. solch ein Musiker spielt z.B. Saxophon, Querflöte und Klarinette – natürlich nacheinander und abwechselnd, so wie in seiner Reed-Stimme notiert. Auf diesem Wege sparen sich Musicalorchester schlichtweg Personal. Die engagierten Reed-Spieler müssen äußerst flexibel und sehr gut ausgebildet sein, allerdings werden sie auch etwas besser bezahlt.

3.3 Darstellung

Ein professioneller Musicaldarsteller sollte drei Bereiche beherrschen: Gesang, Tanz und Schauspiel. Diese Darsteller sind (im Idealfall) Allround-Talente⁴¹, sie besitzen eine gut ausgebildete Gesangsstimme, können tanzen bzw. sich sehr gut bewegen und warten zudem noch mit schauspielerischem Können auf. Die Kombination dieser drei unterschiedlichen Darstellungsformen erfordert jahrelanges Training. Denn hinter der oft beschriebenen „Leichtigkeit“ des Entertainment steckt besonders viel Disziplin und harte Arbeit. Aber gerade weil diese unterhaltenden Theaterformen (Musical, Show, Revue etc.) so unangestrengt über die Rampe kommen, werden sie von klassischen Sängern, Tänzern und Schauspielern oft bloß milde belächelt. Jedoch ist dies leider vor allem ein deutsches bzw. mit-

⁴⁰ Axton, Charles B./Zehnder, Otto: Reclams großes Musical-Buch, a.a.O., S. 7.

⁴¹ Vgl. Bartosch, Günter: Das ist Musical!, a.a.O., S. 32.

teleuropäisches Phänomen, auf das ich in Kap. 5.3 noch etwas genauer eingehen werde.

Die Darstellungsbereiche des Musicals (und da gelten die hohen Anforderungen gleichermaßen, egal ob Broadway oder Off-Broadway) habe ich in drei Abschnitte gegliedert:

Gesang – Ein besonders wesentlicher Bereich ist der Gesang. Ich werde nun, da ich im weiteren Verlauf auf die Begriffe zurückkommen werde, eine Unterteilung in zwei Richtungen machen: Lyrischer Gesang und „Belting“⁴².

Besonders die Musicals der 1930er-50er Jahre waren in vielen Punkten noch an klassische Operetten angelehnt. Es gab dementsprechend große Orchester und eher traditionell ausgebildete Singstimmen, die es schafften, ein großes Broadway-Theater ohne Mikrofon zu füllen. Mit dem Einzug von Jazz und Swing änderte sich allerdings Grundlegendes in der Stilistik der amerikanischen Musicals (vgl. Kap. 2.1) und man suchte zunehmend nach modernen Stimmen, die mit weniger Vibrato⁴³ sangen und deren gesungener Text besser zu verstehen war. Die Stunde des Beltings war gekommen. Zwar war diese Gesangstechnik keine völlig neue Erfindung, denn immerhin sangen viele Schauspieler schon immer mit einer lauten Sprechstimme (u.a. in der *Dreigroschenoper*), jedoch war das Aufkommen des Beltings als Gesangstechnik ein markanter Einschnitt. Durch den Einfluss des Jazz kamen vermehrt schwarze Darsteller an den Broadway. Einen entscheidenden Impuls gab dafür George Gershwin mit seinem bereits erwähnten Werk *Porgy and Bess* (1935), das auch heute noch, in szenischer Form, nur von Schwarzen aufgeführt werden darf. Die farbigen Darsteller waren mit Spirituals, Gospel-Musik und Blues aufgewachsen und es scheint, aus heutiger Sicht mehr als plausibel, dass jene Kultur die Stilistik des Broadway nachhaltig beeinflusst hat. Ich hatte anfangs den Begriff „lyrisch“ ins Spiel gebracht. Damit beziehe ich mich auf eine vom Operngesang abgeleitete Richtung, die die Amerikaner „legitimate singing“ (dt. etwa: traditionell erlernten Gesang) nennen. Die sogenannte „legit voice“ betont vorrangig die Kopfresonanz des Mittel- und Kopffregisters und geht in ihrer Klangvorstellung eindeutig vom klassischen Gesang aus. Allerdings sind

⁴² Vgl. Pinksterboer, Hugo: *Singing Voice. Das komplette Know-how für die Singstimme*. Übers. v. Herrmann Martreiter u. Heike Brühl. Orig.-Ausg. v. 2002. Mainz: Schott 2009, S. 99 ff.

⁴³ Vgl. ebenda, S. 83 ff.

solche lyrischen Musicalstimmen i.d.R. viel leichter und „kleiner“ als herkömmliche Opernstimmen. Jedoch verlangen einige Musicals eher klassisches Singen und daher gehört diese Gesangstechnik bis heute zum Handwerkszeug jedes guten Musicaldarstellers. Es gibt zudem einige (weibliche) Partien, die zum leichteren Sopranfach des Operngesangs gehören könnten, u.a. Kunigunde in *Candide* (1956), Maria in *West Side Story* (1957) oder Christine in *The Phantom of the Opera* (1986).⁴⁴

Im Gegensatz dazu verkörpert Belting eine ganz andere Ästhetik des Singens. Es ist eine Technik, die vor allem dazu dient, laute, hohe Töne und verständliche Texte zu singen. Sie wird besonders oft mit Sängerinnen (und einigen Sängern) in Broadway-Musicals in Verbindung gebracht. Allerdings ist sie „auch in vielen anderen Musikrichtungen üblich, von Gospel über Rock, Pop und Jazz bis hin zu Folk.“⁴⁵ Die Gefahr, diese Technik falsch anzuwenden, ist ziemlich groß. Oft wird Belting mit einem bloßen Forcieren und Hochtreiben des Brustregisters verwechselt, dies meint zumindest Jasmin Schmid, eine bekannte Pop-, Jazz- und Soul-



sängerin aus der Schweiz, die sich schon seit einigen Jahren als Gesangspädagogin umfassend mit dem Thema beschäftigt.⁴⁶ Auffällig ist, dass Belting vor allem bei (tieferen) Frauenstimmen wirkungsvoll zur Geltung kommt. Viele weiblichen Belter sind (nach traditioneller Stimm-einteilung) Mezzosopran oder Alt. Warnungen vor dem Belting kommen besonders oft aus dem klassischen Gesangsbereich, wo es in erster Linie für Sängerinnen allgemein unüblich ist, mit gro-

ßem Brustanteil in der Stimme zu singen. Dennoch können gut ausgebildete Bel-

⁴⁴ Vgl. Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals, a.a.O., S. 683 f.

⁴⁵ Pinksterboer, Hugo: Singing Voice, a.a.O., S. 99.

⁴⁶ Vgl. Internetseite von Jasmin Schmid (siehe Quellen).

ter in der Übergangslage des sogenannten „Passaggios“ und sogar darüber singen. Weibliche Belter erreichen so das c’’, d’’ oder sogar höhere Töne.⁴⁷ Männliche Belter fallen für gewöhnlich weniger auf, da ihre Brustresonanz in den hohen Tönen, im sogenannten Mittelregister, ohnehin viel präsenter ist als bei Frauenstimmen. Dennoch gab und gibt es welche: u.a. Frank Sinatra und Elvis Presley (Bari- tone, im klassischen Sinne) sowie Freddy Mercury, George Michael und Phil Collins (Tenöre). Die „typische“ Musical-Stimmlage ist bei Frauen übrigens Mez- zosopran und bei Männern (hoher) Bariton. Es ist beachtlich, welche Klarheit, Lautstärke und Textverständlichkeit eine gut geführte Beltstimme erreichen kann. Dies belegen natürlich auch zahlreiche Aufnahmen, u.a. von Broadway-Legende Ethel Merman (1908-1984) in Irving Berlins *Annie Get Your Gun* (1946). Auch viele zeitgenössische Belter starteten am „Great White Way“ ihre Karriere, allen voran natürlich Barbra Streisand (siehe Abb.) in *Funny Girl* (1964); aber auch Patti LuPone in *Evita* (1979) oder Linda Eder in *Jekyll & Hyde* (1997) wussten mit ihrem kraftvollen Gesang zu überzeugen.

Tanz – Tanz und Bewegung sind weitere wichtige Komponenten für die Aus- drucksmöglichkeit der Darsteller. Eine umfassende Musicalausbildung deckt auch diesen Bereich ab und beinhaltet neben klassischem Ballett, auch Jazzdance, Mo- dern und Stepptanz. Der moderne Allround-Darsteller muss sich auf der Bühne unbedingt gut bewegen können. Zwar ist (vor allem für Solisten) nicht immer gleich richtiges Tanzen angesagt, aber gutes „Moving“ wird i.d.R. von allen En- semblemitgliedern gleichermaßen verlangt. Oftmals gibt es eine starke Untertei- lung zwischen Hauptdarsteller (engl. principal), Nebendarsteller (supporting ac- tor) und Tanz- und Gesangsensemble (ensemble/company). Besonders jene Dar- steller, die in der Gruppe singen und tanzen, müssen tänzerisch und gesanglich (vor allem auch chorisches) sehr gut ausgebildet sein. Sie tragen unmittelbar zum Gesamteindruck der Produktion bei, denn in den meisten Musicals gibt es große (Show-)Nummern (production numbers), bei der das komplette Ensemble singend und tanzend auf der Bühne ist. Im modernen Musical gibt es unglaublich viele Tanz- und Bewegungsformen. Die Choreografie bzw. das „Musical Staging“ ori- entiert sich natürlich vorrangig an der Musik und da gibt es, wie bereits erläutert,

⁴⁷ Vgl. Pinksterboer, Hugo: *Singing Voice*, a.a.O., S. 101.

eine sehr große Bandbreite. In älteren Musicals gab es bisweilen sogar klassische Tanzeinlagen, wie in *Brigadoon* oder *Finian's Rainbow* (beide 1947). Nach und nach tauchten aber modernere Bewegungs-Elemente auf, z.B. in *Guys and Dolls* (1950) oder in *West Side Story* (1957). Spätestens seit dem Einzug der Rockmusik in den 1960er Jahren sind zeitgenössische Choreografien aus Broadway- bzw. Off-Broadway-Musicals nicht mehr wegzudenken. Eine besonders charakteristische und sehr akzentuierte Tanz-Stilistik prägte – bis heute – der Choreograf und Regisseur Bob Fosse (1927-1987), u.a. in den Originalinszenierungen von *Sweet Charity* (1967) und *Chicago* (1975) sowie in der Verfilmung von *Cabaret* (1972).⁴⁸

Schauspiel – Die Gestaltung einer Bühnenfigur im Musicaltheater setzt vor allem auch schauspielerisches Können voraus. Die bewusste Beherrschung von Körper und (Sprech-)Stimme verlangt ebenso konstantes Training, wie dies Gesang und Tanz tun.

Jedoch wird es im Schauspiel-Bereich immer wieder Personen geben, die sich aufgrund ihres Aussehens und ihrer physischen Präsenz „durchmogeln“. Das belegen einige durchaus attraktive Film- und Fernsehschauspieler, die zwar nicht völlig untalentierte sind, aber noch nie eine Theaterschule von innen gesehen haben. Neben einer umfassenden Ausbildung in Sprechtechnik sollte, meiner Meinung nach, ein Schauspieler vor allem das nötige Einfühlungsvermögen und die Körperlichkeit für die darzustellenden Rollen besitzen. Dafür gibt es natürlich sehr unterschiedliche (und auch unzählige) Herangehensweisen, wobei ein gezieltes Körpertraining mit Improvisationen und Tanz sicherlich nie schadet. Das Schauspiel in Musicals kommt (besonders im deutschsprachigen Raum) oft zu kurz. Zu sehr sind die hiesigen Darsteller mit den großen Gesangs- und Tanznummern beschäftigt, sodass dialogische Verbindungsszenen sowie das generelle Durchhalten einer Figur oftmals stark abfallen. Das muss aber nicht sein. An dieser Stelle wird noch einmal plausibel, wie komplex und niveauvoll eine solide Musicalausbildung (auch hierzulande) sein sollte.

Viele US-Schauspieler sind noch immer stark von „the Method“⁴⁹ beeinflusst, jener Schauspieltechnik, die Lee Strasberg (1901-1982) nach Motiven Konstantin

⁴⁸ Vgl. Bering, Rüdiger: Musical, a.a.O., S. 121 ff.

⁴⁹ Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: UTB 2005, S. 169.

S. Stanislawaskis in New York entwickelte. Das „Method Acting“ wird auch heute noch von vielen (Film-)Darstellern verwendet und brachte sogar einigen von Strasbergs Schülern Weltruhm: Marlon Brandon, Dustin Hoffman, Robert De Niro u.a. Diese dem „geistig-seelischen Naturalismus“ von Stanislawaki angelehnte Methode geht davon aus, dass der Schauspieler seine Rolle „erlebt“. Im Gegensatz dazu fordern andere Methoden den Schauspieler dazu auf, dass er seine Rolle eher „zeigt“, um so dem Zuschauer mit einer gewissen Leichtigkeit und Distanz einen Rest von Entscheidungsfreiheit zu lassen.⁵⁰ Beide dieser, oft als rivalisierend angesehenen, Richtungen sind auch auf der Musicalbühne zu finden. Je nach Stück und Inszenierungskonzept ergeben sich für die Darsteller unterschiedliche schauspielerische Anforderungen. Abschließend ist unbedingt anzumerken, dass in der heutigen Aufführungspraxis immer gern von Sänger-Darstellern bzw. Tänzer-Darstellern gesprochen wird. Damit sollen die Schwerpunkte der jeweiligen Darsteller hervorgehoben werden. Interessant dabei ist, dass der schauspielerische Aspekt jedoch immer betont bleibt, denn es ist für ein Musical essentiell wichtig, auch überzeugende Schauspieler auf der Bühne zu haben. Die Amerikaner sprechen in diesem Zusammenhang gerne von etwas „in character“ zu tun bzw. zu spielen, singen oder tanzen. Diese Formulierung stellt noch einmal heraus, dass es immer die (dargestellte) Figur ist, die etwas auf der Bühne tut. Es gibt in diesem Zusammenhang auch den Begriff „character singing“, der betont, wie wichtig es ist, etwas „in der Rolle“ zu machen. Gerade Sängern fällt es anfangs schwer, auf den erlernten Schöngesang zu verzichten, falls dies eine Rolle verlangt. Der gleiche Ansatz lässt sich auch auf den Tanz ausweiten. Dort tanzt ebenfalls die Figur und nicht der eigentliche Tänzer, der es vielleicht noch viel besser machen könnte.

3.4 Raum

Auf folgende Aspekte möchte ich nun als Nächstes eingehen: Die Raumkonzeption des Theaters und den dazugehörigen Bühnenraum. Nach Fischer-Lichte lassen sich zwei Arten von Spielorten unterscheiden: Räume, die ausdrücklich als Thea-

⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 174 f.

terbau errichtet worden sind und Räume, die ursprünglich keine Theater waren, in denen aber Theateraufführungen stattfinden.⁵¹ Beide Raumkonzepte finden wir auch am New Yorker Off-Broadway. Mit maximal 499 Sitzplätzen sind diese Theater i.d.R. sehr überschaubar und bieten für die Aufführungen einen oftmals intimen Rahmen. Es finden sich sowohl klassisch geschnittene Räume mit ansteigendem Parkett, Balkon und Guckkastenbühne (z.B. Orpheum Theatre), als auch Studiobühnen mit eher offenen Bühnenräumen (z.B. Cherry Lane Theatre). Es gibt kleine Theater mit Arena-Charakter (z.B. Jerry Orbach Theatre), Dinner-



Theater und Comedy-Clubs (z.B. Midtown Theatre), minimalistische Black-Box-Theater sowie modern wirkende Loft-Theater. Die Zuschauerräume des Off-Broadway fallen grundsätzlich weniger prunkvoll aus als die der

großen Broadway-Theater, in denen auch heute noch Gold, Samt, Kristalllüster und Ornamente (meist im Stil der Jahrhundertwende bzw. des Art Déco) vorherrschend sind.

Es existieren zudem unterschiedliche Bühnenformen (Bühnenräume), wobei man klar sagen muss, dass in den meisten (mir bekannten) Fällen, die klassische Konfrontationsbühne⁵² zu finden ist, bei der Aufführungsraum und Zuschauerraum klar voneinander getrennt sind. Es gibt zwar auch andere Konzepte, wie man in Kap. 4.1 bei *The Fantasticks* sehen wird, aber für gewöhnlich hält sich das US-Unterhaltungstheater an äußerst konventionelle Raumkonzepte, wie sie schon das Illusionstheater des 18. und 19. Jahrhunderts kannte. Jedoch wird, da durch die räumliche Trennung die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Publikum weniger zur Geltung kommt als bei anderen Bühnenformen, mit der Form der Darstellung in Off-Broadway-Musicals die „vierte Wand“ oft durchbrochen, z.B. indem das Publikum direkt angesprochen bzw. mit einbezogen wird.

⁵¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen. 2. Aufl. Tübingen: Narr 1988, S. 137 ff.

⁵² Vgl. u.a. Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Schmidt 1999, S. 136 ff.

3.5 Ausstattung

In diesem Abschnitt möchte ich kurz auf sämtliche Bereiche der Ausstattung zu sprechen kommen. Neben weiteren Zeichen des Raumes, wie Dekoration und Requisite, sollen hier auch die Darsteller betreffenden Zeichen⁵³ (Kostüm, Maske und Frisur) erwähnt werden.

In Off-Broadway-Musicals gibt es sehr oft ein Einheitsbühnenbild, das während der gesamten Aufführung (1. und 2. Akt) den jeweiligen Bühnenraum definiert. Dieses Einheitsbühnenbild kann durchweg einen bestimmten Ort etablieren, oder aber durch Elemente einer Verwandlungsdekoration immer wieder aufs Neue modifiziert werden. In manchen Fällen wird auch ein sogenanntes Simultanbühnenbild verwendet, das mehrere Orte gleichzeitig zeigt und nicht umgebaut werden muss. Große Umbauten werden in Off-Broadway-Musicals weitgehend vermieden. Das hat zum einen etwas mit den schmaleren Budgets zu tun, zum anderen etwas mit den technischen Möglichkeiten auf und hinter der Bühne der kleineren Theater. Vermutlich ist der Kostenaspekt in den meisten Fällen ausschlaggebend dafür, weshalb die Bühnenbildner auf eine Einheits-Lösung zurückgreifen. Dennoch sind viele Dekorationen des Off-Broadway auf ihre Art aufwendig und äußerst detailgetreu, da fast immer eine möglichst lange En-suite-Spielserie angestrebt wird. Zum Beispiel verwendet das satirische Puppen-Musical *Avenue Q* bis heute eine New Yorker Straßenfassade mit Hauseingängen, Fenstern etc. als Einheitsbühnenbild – eindeutig ein Verweis auf die legendäre TV-Serie *Sesamstraße*. Das Musical *Rent* hingegen verwendete ein wesentlich abstrakteres Simultanbühnenbild, das nur in Andeutungen die Backsteinfassaden und Lofts von East Village darstellte. Man darf an dieser Stelle nicht vergessen, dass die begleitenden Musiker – auch aus Platzgründen – sehr oft „on stage“ in die Dekoration integriert werden und dadurch z.T. sichtbar sind. In dem erfolgreichen Revuemusical *I Love You, You're Perfect, Now Change* befanden sich z.B. die beiden Musiker (Klavier und Violine) für das Publikum sichtbar über der schlichten und ziemlich neutralen Einheitsdekoration.

Requisiten, die von den Darstellern zum Spielen verwendet werden, sind hingegen oft zahlreich vertreten und eher naturalistisch gestaltet. Hier dominiert eindeutig

⁵³ Nach Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, a.a.O.

eine Form des szenischen Realismus, der sich auch in vielen Alltagsgegenständen (wie Telefon, Speisen, Geschirr, Zeitung usw.) ausdrückt. Dies hat einerseits etwas mit den oft alltäglichen Sujets zu tun, andererseits mit einer gewissen (eher naturalistischen) Detailverliebtheit der Amerikaner, die oft auch in den Text-Anhängen verlegter Libretti zum Ausdruck kommt. Dort werden Requisiten und Kostüme häufig in Form von ausführlichen Listen minutiös beschrieben.

Im Kostümbereich findet man ebenfalls viel Aufwand und Detailtreue, allerdings gibt es auch Stückbeispiele, in denen die Darsteller mit einem Einheitskostüm auskommen müssen. Zum Beispiel verwendete man in *Rent* Alltagsklamotten der



späten 1980er Jahre (siehe Abb.) und sah für die Schauspieler nur sehr wenige Wechsel vor. Auch *Snoopy!* arbeitete mit dem Einheits-Look der Comicfiguren „Peanuts“ und sah darüber hinaus nur kleinste Kostüm-Ergänzungen wie Sonnenbrillen etc. vor. Aber es gibt auch Gegenbeispiele: U.a. verwendete die in Wien angesiedelte Schnitzler-Adaption des 1. Akts von *Romance/Romance* viele Umzüge für die Darsteller, recht opulent im Stil der Jahrhundertwende. Und im oben erwähnten *I Love You, You're Perfect ...* gab es rasendschnelle Kostümwechsel von der einen auf die andere Szene, alles sehr detailgerecht, teilweise sogar mit Perücken, passenden Schuhen, Requisiten, Accessoires etc.

Broadway-Musicals sind aufwendige Handarbeit. Das gilt auch für ihre kleineren Vertreter im Off-Bereich. In großen Shows werden (wie in Opern) sehr oft viele handgeknüpfte Echthaarperücken verwendet. Dieser Aufwand hält sich im Off-

Broadway-Musical natürlich in Grenzen. Auch gibt es nur selten aufwendige Make-ups, wie in Webbers *Phantom of the Opera*. Allerdings kommt ab und an auch ein kleines Musical daher, das für seine Darsteller aufwendige, eigens gegossene Latex-Zombie-Masken benötigt. Die Horrorfilm-Parodie *Evil Dead* war solch ein Fall.

3.6 Technik

Im letzten Abschnitt möchte ich auf künstlerisch-technische Aspekte zu sprechen kommen, die aus der gegenwärtigen Aufführungspraxis im Musicalbereich nicht mehr wegzudenken sind: Licht- und Ton-Design.

Der Einsatz von Licht bzw. Beleuchtung kann, nach Fischer-Lichte, auch zu den Zeichen des Raumes gezählt werden, es akzentuiert den Ort der Darstellung (die jeweilige Dekoration und Spielfläche) oder kann selbst einen Ort bedeuten.⁵⁴

Der Einsatz von modernster Lichttechnik gehört in den meisten Theatern mittlerweile zur Standardausstattung. Im Bereich des amerikanischen Musicals, so auch des Off-Broadway-Musicals, ist eine aufwendige Lichtprogrammierung durch einen sogenannten „lighting designer“ meist unabdingbar. Eine ausgefeilte Lichtregie, die mit einer Reihe von Beleuchtungsproben erarbeitet wird, unterstützt die Wirkung des Dargestellten ungemein. Das computergesteuerte Beleuchtungsprogramm wird während der Show von einem Beleuchter (meist aus einem hinteren Bereich des Zuschauerraums) bedient. Eine Musicalaufführung hat oft mehrere hundert Licht-Einsätze, die alle punktgenau auf bestimmte Zeichen, die „cues“, gestartet werden müssen. Das moderne Licht-Design ist in den USA schon lange ein künstlerisch anspruchsvoller Ausbildungsberuf bzw. ein Studium. Der Einsatz unterschiedlichster Scheinwerfer, Moving lights, Projektionen etc. bringt mittlerweile eine nahezu unbegrenzte Fülle an Möglichkeiten für Effekte und Atmosphären.⁵⁵ Der Einsatz von (oft unscharf gestellten) „followspots“, die die jeweiligen Darsteller auf der Bühne verfolgen, unterstützt die meist satte und intensive Farbwirkung des Bühnenlichts und bringt dennoch die Agierenden zur Geltung. Diese Praxis hat sich auch im Bereich des Off-Broadway bewährt und durchgesetzt,

⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 155 ff.

⁵⁵ Vgl. Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals, a.a.O., S. 684.

obwohl anzumerken ist, dass diese kleineren Theater nicht über solch bombastische Beleuchtungsmöglichkeiten verfügen, wie die großen Broadway-Bühnen. Heutzutage werden fast alle Musicalaufführungen tontechnisch verstärkt. Dafür gibt es mehrere Gründe: Zum einen wurden, aus ökonomischen Gründen, die Orchester immer kleiner und zum anderen brachte der Einsatz moderner Rock-Instrumente nicht nur neue Klangfarben sondern auch Lautstärke. Die Dynamik und Textverständlichkeit der Darsteller kann heute durch kleinste Mikrofone, die über Funksignal mit dem Mischpult des Tontechnikers verbunden sind, bis in die letzten Reihen der Theater gewährleistet werden. Auch bei Off-Broadway-



Musicals gehört die diffizile Technik des „Miking“⁵⁶ mittlerweile zum Standard. Es gibt so gut wie keine Ausnahmen. Die sogenannten Mikroports werden meist am Haaransatz bzw. unter der Perücke der Darsteller angebracht und sind über ein

Kabel mit einem kleinen Funksender verbunden, der in einer Tasche unter dem jeweiligen Kostüm verborgen ist. Das winzige Mikrofon ist meist hautfarben (z.B. das Modell MKE 2 der Firma Sennheiser, siehe Abb.) und schon aus den vorderen Sitzreihen des Zuschauerraums kaum noch zu erkennen. Mittlerweile werden auch alle Instrumente, egal ob akustisch oder elektronisch, über Mikrofone abgenommen und verstärkt. Ein Tontechniker „fährt“ dann am Mischpult, das sich meistens im hinteren, unteren Teil des Saals befindet, die Show. Auch er hat oft unzählige „cues“ zu befolgen und muss den Ablauf der Aufführung mit den Einsätzen der singenden Darsteller exakt beherrschen. Für die perfekte Abmischung und Übertragung sowie die Raumakustik ist, ähnlich wie beim Licht-Design, ein speziell ausgebildeter „sound designer“ zuständig.

⁵⁶ Vgl. Müller, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals, a.a.O., S. 44.

Nachdem wesentliche Merkmale des Off-Broadway-Musicals genauer erläutert wurden, folgen im nächsten Kapitel drei unterschiedliche und – wie ich finde – repräsentative Stückbeispiele.

4. Stückbeispiele

Deep in December, it's nice to remember:
Without a hurt the heart is hollow.

El Gallo

4.1 *The Fantasticks* (1960)

4.1.1 Werkdaten

Das Off-Broadway-Musical *The Fantasticks* wurde von Harvey Schmidt (Musik) und Tom Jones (Buch und Liedtexte) geschrieben. Es basiert frei auf dem französischen Schauspiel *Les Romanesques* (1894) von Edmond Rostand, auf das ich noch genauer eingehen werde. Die Premiere fand am 3. Mai 1960 im Sullivan Street Playhouse in New York statt.

Nach mehr als 40 Jahren erreichte die Originalinszenierung die unglaubliche Zahl von 17.162 (!) Aufführungen.⁵⁷ Am 13. Januar 2002 wurde der En-suite-Spielbetrieb mit einer feierlichen letzten Vorstellung beendet – das kleine Musical hatte für immer Theatergeschichte geschrieben.

Die Originalproduktion umfasste als Kreativteam Word Baker (Regie), Julian Stein (Musikalische Leitung und Arrangements), Lathan Sanford (Choreografie) und Ed Wittstein (Bühnenbild, Kostüme und Licht). Die Produzenten waren neben Lore Noto Sheldon Baron, Dorothy Olim und Robert Alan Gold.⁵⁸

Die deutschsprachige Erstaufführung fand am 1. Dezember 1965 in Wien statt (Neues Theater am Kärntnertor) und verwendete eine Textfassung von Hans-Dieter Roser, Michael Harnisch und Gerhard Bronner.⁵⁹

Die Aufführungsrechte des Werkes liegen bei Music Theatre International, New York, und werden für Deutschland von Musik und Bühne, Wiesbaden, vertreten. Neben der älteren Textfassung von Friedhelm Lehmann (dt. Titel *Die Romanticks*) wird heute vorrangig die neuere Fassung von Nico Rabenald (dt. Titel *Die Fantasticks*) lizenziert.

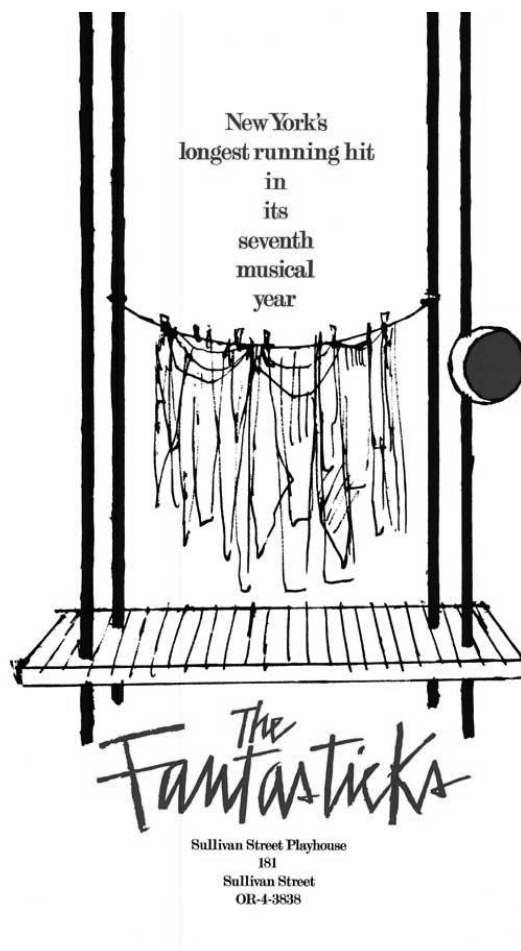
⁵⁷ Vgl. Farber, Donald C.: *The Amazing Story of The Fantasticks. America's Longest-Running Play*. Donald C. Farber and Robert Viagas. New Jersey: Limelight Editions 1991, 2005, S 233 ff.

⁵⁸ Vgl. ebenda, S. xi.

⁵⁹ Vgl. Siedhoff, Thomas: *Handbuch des Musicals*, a.a.O., S. 193 ff.

Bereits am 23. August 2006 feierte in New York ein Revival Premiere und spielt seitdem im Jerry Orbach Theater des Snapple Theater Center.⁶⁰

4.1.2 Besetzung und Inhalt



Die Besetzung des Musicals ist, wie bei den meisten Off-Broadway-Musicals, recht überschaubar. Folgende Personen sind zu Beginn des Librettos⁶¹ aufgelistet: The Narrator/Der Erzähler (El Gallo; Stimmfach: Bariton⁶²), The Girl/Das Mädchen (Luisa; Sopran), The Boy/Der Junge (Matt; hoher Bariton), The Boy's Father/Der Vater des Jungen (Hucklebee; Schauspieler mit [guter] Singstimme), The Girl's Father/Der Vater des Mädchens (Bellomy; Schauspieler mit [guter] Singstimme), The [Old] Actor/Der [alte] Schauspieler

(Henry; Schauspieler), The Man Who Dies/Der Mann, der stirbt (Mortimer; Schauspieler) und The Mute/Der Stumme (Pantomime). Insgesamt also acht Personen: 1 Dame und 7 Herren.

Die Orchestrierung sieht nur zwei Instrumente vor: Klavier und Harfe. Optional gibt es jedoch zwei weitere Stimmen für Kontrabass und Schlagzeug. Der Pianist spielt während der Show außerdem ein paar Schlaginstrumente, wie kleine Trommel etc. Die Aufführung dauert gut zwei Stunden.

⁶⁰ Vgl. u.a. Internetseite: Playbill.com (Listings/Tickets, Off-Broadway; siehe Quellen).

⁶¹ *The Fantasticks*. Libretto/Vocal Book. New York: Music Theatre International o.J.

⁶² Bei den Stimmfächern beziehe ich mich, auch im weiteren Verlauf, auf Siedhoff (Handbuch des Musicals, a.a.O.) sowie auf eigene Einschätzungen.

Im folgenden Abschnitt möchte ich auf den Aufbau und den Inhalt des Werkes zu sprechen kommen. Ich werde das Stück, anhand der mir vorliegenden Bühnenmanuskripte⁶³, Abschnitt für Abschnitt durchgehen und alle wichtigen Musiknummern (mit englischen und [aktuellsten] deutschen Titeln) nennen.

The Fantasticks wird in 2 Akten gespielt, allerdings gibt es keine weitere Szeneneinteilung, alles verläuft sehr fließend. Die rund 15 Musiknummern geben daher dem Stück eine gewisse Struktur und sorgen an vielen Stellen für dynamische Wechsel.

Das (engl.) Textbuch beginnt mit einem sehr ausführlichen Einführungstext über die Stilistik der möglichen Inszenierung. Der Autor gibt an, dass sein Stück teilweise auf einer Art Podest spielen könnte. Dies ist sozusagen eine weitere (kleine) Bühne auf der eigentlichen Spielfläche, die immer wieder darauf hinweisen soll, dass diese Darstellung Theater ist. Der Autor wünscht sich auf der einen Seite eine realistische und glaubwürdige Spielweise der acht Darsteller, weist aber auf der anderen Seite darauf hin, wie wichtig ihm eine gewissen Stilisierung des Ganzen ist. Darüber hinaus beschreibt er die Anordnung wesentlicher Dinge auf der Bühne: eine Bank und eine große Kiste, in der alle wichtigen Requisiten sichtbar aufbewahrt werden. Es gibt keinen Bühnenvorhang und so ist das Podest schon beim Einlass des Publikums zu sehen. Lediglich ein etwas ausgefranztes Tuch mit der Aufschrift „The Fantasticks“, welches zwischen zwei dünnen Pfosten auf dem Podest aufgehängt ist, verdeckt z.T. die obere Spielfläche. Darüber hinaus beschreibt der Autor in seinem Einleitungstext noch sehr genau einzelnen Figuren, ihre Kostüme etc.

1. Akt: Im Licht des Mondes. Das Stück beginnt mit einer temporeichen Ouvertüre (Musiker: Overture / Ouverture). Dabei treten – bis auf Henry und Mortimer – alle Personen auf und bereiten sich sichtbar, in der jeweiligen Rolle, auf die Aufführung vor. Gegen Ende der Musik wird das Spruchband abgehängt und der Erzähler, der zuletzt aufgetreten ist, setzt sich auf die vordere Kante des Podests; alle andere bleiben im Hintergrund auf der Bühne.

⁶³ In diesem Fall: *The Fantasticks*. Libretto/Vocal Book, a.a.O. und *Die Fantasticks*. Deutsches Textbuch (Fassung: Nico Rabenald). Wiesbaden: Musik und Bühne o.J.

Das erste Lied beginnt (Erzähler, Ensemble: Try To Remember / Denk an die Zeit) Track 1⁶⁴. El Gallo singt nun frontal ins Publikum und die anderen stimmen an wenigen Stellen mit ein. Es geht inhaltlich um Erinnerungen an eine vergangene Liebe. Ein, wie ich finde, ziemlich ungewöhnliches und ruhiges Opening für ein Musical (vgl. Songtypen, Kap. 3.2). Interessanterweise avancierte dieses Lied zum absoluten Hit der Show, dazu aber später mehr.

Der Erzähler berichtet anschließend, um was es grundsätzlich geht: „Ein Junge; ein Mädchen; zwei Väter; und eine Mauer.“ Die 16-jährige Luisa wünscht sich nun in der nächsten Passage eine aufregende Zukunft. Es folgt ihr I am Song (Mädchen: Much More / Viel mehr).

Dann erzählt El Gallo von dem Jungen, einem fast 20-jährigen Biologiestudenten, namens Matt. Matt ist in Luisa verliebt, aber beide sind durch eine Mauer getrennt, die ihre Väter schon vor vielen Jahren errichten ließen. Diese Mauer deutet der Stumme während der nächsten Gesangsnummer mit einem Stab an. Es folgt ein schwärmerisches und leicht komödiantisches Liebesduett mit musikalisch unterlegten Dialogen (Junge, Mädchen: Metaphor / Metapher).

Matt und Luisa kommunizieren über die Mauer hinweg, solange, bis sie von ihren beiden streitsüchtigen Vätern nachhause geschickt werden. Die beiden Väter, Bellomy und Hucklebee, begrüßen sich jedoch freudig über die Mauer hinweg und der Zuschauer erfährt, dass dieses Hindernis bewusst errichtet wurde, um das Interesse der beiden Kinder füreinander zu wecken. Der Plan scheint aufgegangen zu sein und die beiden Väter singen bestätigt einen Comedy Song (Väter: Never Say No / Sag niemals nein).

Allerdings stehen die beiden nun vor einem Problem, sie wissen nicht, wie sie den bewusst angezettelten Streit beenden sollen. Hucklebee hat die rettende Idee. Er engagiert daraufhin einen „professionellen Entführer“ – und dieser ist, man kann es ahnen, der Erzähler El Gallo, der nun als feuriger „Spanier“ die „Jungfrau in Schwierigkeiten“ (Luisa) entführen soll. Während der anschließenden Nummer debattieren die drei nun über die Varianten des „Raubes“. Auch dies ist eine Art Comedy Song, jedoch flotter und mit spanischem Touch (Erzähler, Väter: It Depends On What You Pay / Das, was man zahlt).

⁶⁴ Die Tracks der CD sind bei den betreffenden Nummern vermerkt.

Die Väter bestellen einen „Raub First Class“ und singen eine kurze Reprise des vorangegangenen Liedes. El Gallo beschließt, für diese „große Produktion“ weitere Schauspieler anzuheuern. Glücklicherweise treffen genau in diesem Moment die beiden – recht heruntergekommenen – Akteure Henry und Mortimer ein. Henry, der sich mit großer Geste als Shakespeare-Mime ausgibt, verweist auf seinen treuen Gefährten Mortimer, der angeblich auf das Spielen von Sterbeszenen spezialisiert sei. Mortimer redet kaum, ist ziemlich einfältig und trägt ein Indianerkostüm. El Gallo weiht nun beide in den Plan der inszenierten Entführung ein. Das verliebte Paar trifft sich heimlich, dabei zieht Regen auf (Junge, Mädchen: Soon It's Gonna Rain / Regnen wird es bald). Der Stumme lässt dabei auf beide Papier-Regen rieseln. Ein Lied mit Torch Song-Charakter, beide Hauptfiguren genießen die etwas unheilvolle Ruhe vor dem Sturm.



Gleich im Anschluss beginnt das „Raub-Ballett“ (siehe Abb.), in das alle Figuren mehr oder weniger pantomimisch eingebunden sind (Musiker, Henry: The Rape [Abduction] Ballet / Raub-Ballett).

Nachdem die arrangierte Entführung mit Matts „geplantem“ Sieg glücklich endet, sind die Väter und die beiden Liebenden hochofren. Sie erstarren zu einem stilisierten Tableau (Junge, Mädchen, Väter, Erzähler: Happy Ending / Happy End). Das „Fantasticks“-Tuch vom Beginn wird vor die Gruppe gehängt und El Gallo nimmt den stilisierten Mond mit hinaus und sagt die Pause an.

2. Akt: Im Licht der Sonne. Nachdem alle Zuschauer ihre Plätze eingenommen haben, gibt es ein „Blackout“ und die vier Darsteller nehmen ihre Positionen vom Ende des ersten Aktes ein. El Gallo tritt auf und bringt den abgehängten Mond wieder mit hinein (Musiker: Opening Act II / Opening zweiter Akt). Er dreht den Mond um. Auf der anderen Seite ist die Sonne. Die Musik verändert sich, als El Gallo sie aufhängt. Die romantischen Gefühle der Liebenden scheinen etwas abgeflaut zu sein.

Im hellen und grellen Tageslicht sieht plötzlich alles anders aus: Das Paar und ihre Väter beklagen das abrupte Erwachen (Junge, Mädchen, Väter: This Plum Is Too Ripe / Diese Pflaume ist zu reif) Track 2. Ein swingender, ziemlich zynisch wirkender Song.

Matt und Luisa vermissen das Mondlicht und ihre Sehnsucht füreinander. Sie müssen zudem erkennen, nachdem El Gallo auftaucht und seine Bezahlung verlangt, dass sie bloß „Marionetten“ im Spiel ihrer Väter waren. Es entfacht ein Streit und sie beschließen, sich zu trennen.

Matt bricht nun auf, um die Welt kennen zu lernen (Matt, Erzähler: I Can See It / Ich kann's sehen), während El Gallo dies sarkastisch kommentiert. Nach einem jazzigen Intro entwickelt sich ein temporeicher Song mit Patter-Elementen und sich gegen Ende überschneidenden Gesangslinien.

Es folgt eine kurze und leicht kuriose Zwischenszene, in der Henry und Mortimer erneut auftauchen und Matt hinaus ins ferne Abenteuer begleiten (sie tragen ihn wortwörtlich durch den Zuschauerraum hinaus).

Die beiden Väter beschließen, die voreilig abgetragene Mauer wieder aufzubauen. Während der Stumme die Mauer errichtet, beobachten ihn beide und ihre Freundschaft erwächst aufs Neue (Väter: Plant A Radish / Pflanz du Bohnen⁶⁵). Ein weiterer Comedy Song, diesmal sogar mit einer kleinen Tanzeinlage im altmodischen Vaudeville-Stil.

Es folgt eine kurze Reprise von Luisas erstem Song (Mädchen, Erzähler: Much More – Reprise / Viel mehr – Reprise).

El Gallo schlüpft nun in seine frühere Banditenrolle und nimmt die unternehmungslustige Luisa mit auf Reisen. Immer wieder treffen sie auf Henry, Mortimer

⁶⁵ In Friedhelm Lehmanns Fassung taucht an dieser Stelle das Wort „Radieschen“ auf. Eigentlich ist ja „Rettich“ gemeint.

und Matt in schwierigen (Not-)Situationen. Allerdings reicht El Gallo Luisa dreimal eine alles verfälschende Maske, durch der sie nur Schönes erblicken kann (Erzähler, Mädchen, Chor: Round And Round / Rundherum) Track 3. Musikalisch gesehen ist dies die komplexeste Nummer der Partitur, mit Koloratur-Passagen für Luisa, sich überlagernden Gesangslinien und Chor. Eine wichtige Production Number des Stücks, sozusagen der Grabber kurz vor dem eher stillen Ende. Matt kommt angeschlagen und erschöpft nach Hause zurück (Erzähler, Junge: Beyond That Road / Dort drüben).

Luisa hat sich in El Gallo verliebt, aber dieser verlässt sie. Matt versucht ihn aufzuhalten, erfolglos. Das ehemalige Liebespaar findet wieder zueinander, beide sind nun viel ehrlicher zueinander (Junge, Mädchen: They Were You / Das warst du). Das einfühlsam gestaltete Liebesduett des Musicals, sehr schlicht gehalten. Es folgt musikalisch untermalter Dialog mit kurzem Gesang von Matt und Luisa (Junge, Mädchen: Metaphor – Reprise / Metapher – Reprise). Der Winter hält plötzlich Einzug und das junge Paar kehrt schließlich heim.

Die Väter sind glücklich und Bellomy schlägt vor, die Mauer erneut einreißen zu lassen. Doch El Gallo warnt ausdrücklich davor und stimmt noch einmal sein Eröffnungslied an (Erzähler, Chor: Try To Remember – Reprise / Denk an die Zeit – Reprise). Wie bereits am Ende des ersten Aktes hängen der Stumme und El Gallo das ausgefranste Tuch vor die Liebenden und ihre Väter.

Es folgt Applausmusik zum Verbeugen der Darsteller. Anschließend erklingt Ausgangsmusik für die Zuschauer beim Verlassen des Theaters.

4.1.3 Analyse und Interpretation

In diesem Abschnitt möchte ich jeweils auf die spezifischen Merkmale der ausgewählten Off-Broadway-Musicals eingehen (vgl. Kap. 3). Darüber hinaus werde ich ein paar dramaturgische Aspekte (Aufbau, Erzählsituation etc.) ins Spiel bringen. Abschließend folgt dann eine kurze (und völlig subjektive) Interpretation des betreffenden Stücks.

In Form einer Parabel zeigt das Musical, dass romantisches Erleben auch heute noch geeignet ist, das Gefühl zu intensivieren, sich zu bewähren und Selbstbestätigung zu finden.⁶⁶

The Fantasticks stellt auf vielen Ebenen eine Mischform dar. Episches trifft während des Musicals fortwährend auf Dramatisches. Das Buch ist eine Kombination aus Book Musical und Concept Musical und enthält außerdem noch wesentliche Elemente der Musical Comedy. Obwohl die Story auf den ersten Blick eher ernst und etwas getragen daherkommt, wird durch die agile Erzählerfigur sowie durch die komödiantisch angelegten Väter- und Schauspielerrollen ein kontinuierliches Auflockern der melancholisch-sentimentalen Grundstimmung erreicht. Die Autoren steuern diesen Kontrast bewusst an, sie möchten anscheinend verhindern, dass sich der Zuschauer völlig der theatralen Illusion hingibt. Vielmehr soll er wach und kritisch bleiben und neben romantischen Gefühlen auch Witz und etwas geistige Überlegenheit empfinden. Wir finden in dem Stück Ansätze sehr unterschiedlicher Theaterformen. Es gibt einen Erzähler, der sehr unterschiedliche Erzählmodi verwendet (u.a. beschreibend, kommentierend) und so in der Tradition der griechischen Dramen steht, aber auch eindeutig von Thornton Wilder (*Our Town*, 1938) bzw. Bertolt Brecht inspiriert sein könnte. Zum Beispiel erzählt El Gallo ganze Passagen, dann kommentiert er Dinge (meist in den Songs) und spricht in den Dialogen auch mit den anderen Personen, hat also seine eigene Figurenrede. Zusätzlich gibt es kurze lyrische Passagen, in denen er, meist von Musik untermalt, dem Publikum kurze Gedichte (als eine Art Gleichnisse) vorträgt.

Es finden sich Elemente der Commedia dell'arte (Podest, plakativ angelegte Rollentypen), des chinesischen Theaters (stumme [Diener-]Rolle, einfache Symbolik bei Requisiten) sowie des elisabethanischen Theaters (Sprachpoesie, Schauspieler als Shakespeare-Mime).⁶⁷

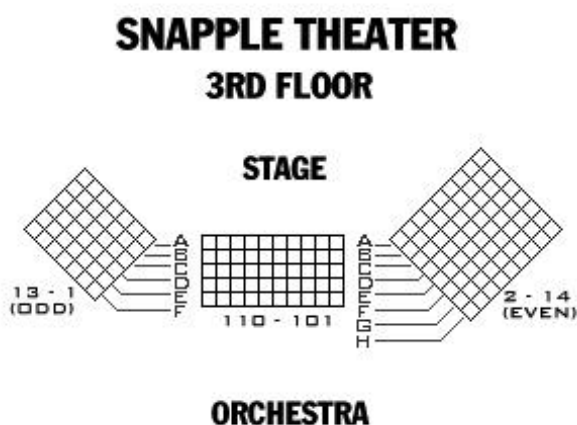
Auf musikalischem Sektor hat das Werk ebenfalls einiges zu bieten. Neben dem Ohrwurm ‚Try To Remember‘ bietet es, vor allem mit seinen Balladen, einnehmende aber dennoch schlichte Melodien (Soon It's Gonna Rain, They Were You). Die Comedy Songs der Väter sind dagegen in bester, herkömmlicher Broadway-Show-Tradition gehalten (Never Say No, Plant A Radish) und zeigen Schmidts

⁶⁶ Pflicht, Stephan: Musical-Führer. Ergänzte Aufl. Mainz: Schott 1980, 2001, S. 307.

⁶⁷ Vgl. Booklet des Original Cast Albums: *The Fantasticks*, 1960 (siehe Quellen).

Talent für gute Männergesangsnummern.⁶⁸ Die Ensemblenummern (allen voran ‚Round And Round‘) überzeugen durch Komplexität und Anspruch. Auch gesanglich wird einiges verlangt, wobei sich in dem ganzen Stück nur drei richtige Sängerparts befinden (Erzähler, Mädchen, Junge). Ell Gallo ist für eine versierte Baritonstimme geschrieben, mit der schon Jerry Orbach⁶⁹ in der Premierenfassung zu überzeugen wusste. Luisa ist – interessanterweise – die einzige Frauenrolle des Stücks und für eine sehr junge Darstellerin geschrieben. Ihre eher klassisch angelegten Parts sind für einen leichten und wendigen Sopran komponiert, der ein paar Koloraturen und Spitzentöne bis h’’ bewältigen kann. Die Rolle des Matt wurde für einen hohen Bariton (bzw. für einen Tenor, wg. des Timbres) komponiert und ist weniger anspruchsvoll als die beiden anderen Partien. Die Väterrollen sind für zwei gut singende Schauspieler angelegt, allerdings ist auch hier an manchen Stellen zweistimmiger Gesang vorgesehen. Die restlichen Rollen sind für Schauspieler (ohne Singstimmen) konzipiert. Tanz bzw. Bewegung gibt es nur ganz selten, ein einfaches Musical Staging ist für diese Produktion ausreichend. Das Arrangement für Klavier und Harfe wirkt durchweg überzeugend und bisweilen sogar extravagant, insbesondere wenn die Harfe lyrische Sprechpassagen untermalt. Das Werk steht eher in der Tradition europäischer Operetten und wirkt dabei recht konventionell, obwohl es auch Jazz, Swing, Show-Musik und einige Blue Notes enthält.

Das Theater der Originalproduktion (Sullivan Street Playhouse) hat nur 149 Sitze



und bildete so einen äußerst intimen Rahmen für die Inszenierung. Außerdem saß das Publikum (ansteigend) auf drei kleinen Tribünenblöcken, die dem Raum, mit seiner im unteren Bereich gelegenen Bühne, etwas Arena-Charakter gaben. Das war für die Rezeption des Stücks

sicherlich von Vorteil, denn die Zuschauer saßen sehr nah an der Spielfläche und

⁶⁸ Vgl. Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals, a.a.O., S. 195.

⁶⁹ Orbach landete nach den *Fantasticks* direkt am Broadway und überzeugte mit Hauptrollen in *Carnival*, *Chicago* sowie *Promises, Promises*.

empfanden sich beinahe als Teil des Konzepts. Die Musiker saßen im hinteren Bühnenbereich und waren sichtbar. Zudem sangen alle Darsteller ohne elektronische Verstärkung, was dem Ganzen zusätzlich eine Direktheit verlieh.⁷⁰

Seit 2006 wird das Musical erneut in New York gespielt, diesmal „uptown“ in einem kleinen Theater des Snapple Theater Center (siehe Abb.). Auch dort gibt es ein sehr ähnliches Raum- und Bühnenkonzept.

Die Ausstattung ist denkbar einfach: ein Podest, eine Kiste, eine Bank, acht Kostüme, wenige Requisiten – das war's. Alles ist reduziert und (für ein Musical) äußerst minimalistisch. Dekorationen sind bloß Andeutungen, ein Stab wird zur Mauer, etwas Konfetti zu Regen, eine gelbe Holzscheibe ist die Sonne, die Rückseite der Mond.⁷¹ Die Kostüme sind ebenfalls nicht besonders aufwendig. Jeder Darsteller trägt nur ein einziges. Alle Maske und Frisuren sind dezent gehalten (bis auf den alten Schauspieler, der ein dementsprechendes Make-up mit Glatzen-Perücke benötigt).

Das (Holz-)Podest ist die zentrale Bühne auf der eigentlichen Spielfläche, dort konzentriert sich das Dargestellte, dort werden Schlussbilder und Tableaus arrangiert, sitzen Figuren an der Rampe etc.

Die Lichtgestaltung könnte hingegen etwas aufwendiger gestaltet sein. Mit ihr kann man Tag und Nacht atmosphärisch verdeutlichen und mit Hilfe eines Verfolgers Solisten in bestimmten Momenten einfangen. Sicherlich wäre das unterstützend, zwingend notwendig scheint es hingegen nicht zu sein. Falls das Stück in einem größeren Rahmen aufgeführt werden sollte, könnte man Mikroports für die Darsteller verwenden, auch Mikrofone für die beiden Instrumente bzw. für Bass und Drums, falls man diese zusätzlich einsetzen möchte. Jedoch scheint auch hier zu gelten: weniger ist (bei diesem Stück einfach) mehr.

Bevor ich in den nächsten beiden Punkten auf Hintergründe sowie auf Einspielungen und Verfilmungen zu sprechen komme, möchte ich das Werk aus meiner Sicht kurz interpretieren:

The Fantasticks ist ein sehr kleines und – vielleicht erst auf den zweiten Blick – ziemlich eigenwilliges Off-Broadway-Musical. Es wollte damals anders sein, ganz anders sogar. (Man darf aus heutiger Sicht keinesfalls vergessen, dass es

⁷⁰ Glücklicherweise sah ich die Aufführung zweimal vor Ort.

⁷¹ Sonderhoff, Joachim: Musical. Geschichte, Produktionen, Erfolge. Joachim Sonderhoff u. Peter Weck. Braunschweig: Westermann 1986, S. 126 f.

schon über 50 Jahre alt ist.) Die beiden Autoren wollten neue Wege gehen, sie hatten dem großen Musical den Kampf angesagt – allerdings einen sehr stillen und poetischen Kampf. Das Stück spielt mit der Fantasie seiner Zuschauer, es regt innere Bilder an, fordert zum Mitdenken auf etc. Darüber hinaus ist die Musik von Harvey Schmidt immer noch verzaubernd. Aus heutiger Perspektive betrachtet, vielleicht ziemlich „old fashioned“ – aber sie war auch damals nicht modern. Sie verwendete gängige Musical-Muster und verknüpfte sie dennoch neu. Dieses Stück ist so pur, so direkt, es kümmert sich nicht um Stile oder Genres, es möchte einfach nur Theater sein. Theater – mal erzählend, mal dramatisch, mal musikalisch und mal lyrisch. Für mich ist dieses Werk ein kleines helles Licht. Ein Lichtblick abseits des Broadway und des Mainstream.

4.1.4 Hintergründe

Das Werk basiert frei auf einem französischen Lustspiel von Edmond Rostand (1868-1918), einem Autor, der insbesondere mit *Cyrano de Bergerac* (1897) auf sich aufmerksam machte. Sein erstes erfolgreiches Stück war *Les Romanesques*, das 1894 an der Comédie Française zur Uraufführung gelangte und später dem Musical als Vorlage diente. Rostands Werk wiederum basierte frei auf Shakespeares *Romeo and Juliet*, sah aber anstelle der Montagues und Capulets zwei streitende Väter vor. Bereits die Originalvorlage enthielt einen Bandit, turbulente Schwertkämpfe und eine arrangierte Entführung.⁷² Die englischen Übersetzung von Julia Constance Flechter, die unter dem Pseudonym George Fleming publizierte, verwendete schon 1900 den Titel *The Fantasticks* und spielte damit auf Personen an, die fantastische Talente für Manipulationen und Verwandlung besitzen.⁷³

Das Musical kam 1959 zunächst als Einakter am Barnard College in New York heraus. Produzent Lore (Lorenzo) Noto sah das Stück, fand es interessant und regte eine Überarbeitung an. Am 3. Mai 1960 erlebte es als abendfüllendes Werk seine Premiere im Sullivan Street Playhouse und lief dort über 40 Jahre. Es wurde das am längsten gespielte Werk einer Originalinszenierung in der amerikanischen

⁷² Vgl. Farber, Donald C.: *The Amazing Story of The Fantasticks*, a.a.O., S. 24 f.

⁷³ Vgl. ebenda, S. 25.

Theatergeschichte, ging auf Tournee durch die USA und Japan und war in mehr als 68 Ländern zu sehen. Außerdem war bemerkenswert, dass der Profit der Produzenten, die damals lediglich 16.500 US-Dollar eingesetzt hatten, 10.000 Prozent betrug.⁷⁴ 1992 erhielt das Stück, neben zahlreichen früheren Auszeichnungen, einen Ehrenreis bei der Tony-Verleihung. Allerdings sollte man diese Erfolgswahlen auch immer in Relation zu den 149 Plätzen des Theaters sehen. Viele berühmte Darsteller waren in ihren Anfangsjahren in dem Musical zu erleben: Liza Minnelli, Kevin Kline, Richard Chamberlain, F. Murray Abraham und Clenn Close – um nur einige zu nennen. Auf vielen Tonträgern sind Songs aus dem Musical zu finden, allen voran natürlich ‚Try To Remember‘. Unter den Plattenkünstlern war damals auch eine gewisse Barbra Streisand, die 1963 zwei Songs der Show auf ihrem Debütalbum verewigte.⁷⁵

4.1.5 Medien

Dieser letzte Punkt wird für jedes der drei beschriebenen Musicals wichtige Tonträger und Verfilmungen enthalten, wobei ich mich jeweils auf ein Werk



festlegen möchte: Die Original Cast Aufnahme der Off-Broadway-Produktion und die wichtigste Film- oder TV-Adaption des Werkes.

Die Einspielung der *Fantasticks*-Originalbesetzung (siehe Abb.) von 1960 gilt als gelungene Produktion.⁷⁶ Harvey Schmidts liebenswürdige

und rhythmische Kompositionen sowie die poetischen Liedtexte von Tom Jones wurden allseits gelobt. Die Aufnahme ist mit Klavier, Harfe, Cello, Kontrabass und Perkussion etwas größer angelegt als die Bühnenversion. Das bringt zusätzli-

⁷⁴ Vgl. Bartosch, Günter: Das ist Musical!, a.a.O., S. 399.

⁷⁵ Vgl. Bordman, Gerald M.: American Musical Theatre. A Chronicle. New York: Oxford University Press 1978, 1986, S. 617.

⁷⁶ *The Fantasticks*. 1960 Off-Broadway Cast. (CD 49:14, AAD) Polydor 821 943-2.

che Farbe in die 16 Titel, ist aber nicht zwingend notwendig. Der Bariton Jerry Orbach scheint ebenso ideal besetzt wie die jungen Liebenden Rita Gardner und Kenneth Nelson.⁷⁷ Orbach singt mit Schmelz und männlichem Timbre, ihm gehört auch der Hitsong der Show. Gardner kann in der anspruchsvollen Gesangsrolle überzeugen, obwohl ihre Stimme in einigen hohen Passagen eine gewisse Schärfe aufweist.⁷⁸

Die Filmadaption von 1995 weist dagegen einige Schwachpunkte auf.⁷⁹ Obwohl dem Projekt angeblich ein Budget von 10 Millionen US-Dollar zur Verfügung stand und u.a. Musicalstar und Oscarpreisträger Joel Grey⁸⁰ als Luisas Vater engagiert wurde, kann es nicht durchgängig überzeugen. In den USA war das Endergebnis sogar ein richtiges Desaster. Musikalisch gibt es zwar schöne und ergreifende Momente, auch wegen der bombastisch wirkenden Arrangements von Jonathan Tunick – er orchestrierte fast alle Sondheim-Musicals. Aber trotz teilweise ideenreicher Umsetzung reichte das nicht aus, dieses kleine und eher stille Werk überzeugend auf die Leinwand zu bringen. Die Kritiker-Stimmen waren dementsprechend. A.O. Scott schrieb u.a. in *The New York Times*:

The Fantasticks is, at bottom, a tribute to the transformative power of theater, and the theater is where it should have been allowed to remain. The movie version overflows with affection and good intention, but unwittingly turns a bauble of cheerful fakery into something that mostly feels phony.⁸¹

⁷⁷ Vgl. Wildbühler, Hubert: *Das internationale Kursbuch Musicals. Ein kritischer Begleiter durch 500 Werke*. Passau: Musicalarchiv Wildbühler 1999, S. 103.

⁷⁸ Vgl. Walker, Mark (Editor): *Musicals. Good CD Guide*. Suffolk: Clowes Limited o.J., S. 156.

⁷⁹ *The Fantasticks*. USA 1995. United Artists. DVD: MGM Home Entertainment 2001, Color/87 min.

⁸⁰ Er war u.a. der „Conférencier“ in *Cabaret* (Broadway und Filmversion).

⁸¹ Farber, Donald C.: *The Amazing Story of The Fantasticks*, a.a.O., S. 244.

But whatever they offer you,
Don't feed the plants!
Dead Faces

4.2 *Little Shop of Horrors* (1982)

4.2.1 Werkdaten

Little Shop of Horrors ist ein Off-Broadway-Musical von Alan Menken (Musik) und Howard Ashman (Buch und Liedtexte). Es basiert auf dem Kult-Horrorfilm *The Little Shop of Horrors* (1960) von Roger Corman, der später noch genauer beschrieben wird. Die Premiere des Musicals fand am 27. Juli 1982 im Orpheum Theatre in New York statt.

Die Originalinszenierung war bis November 1987 insgesamt 2.209 mal zu sehen. Das Kreativteam bestand aus Autor Howard Ashman (Regie), Robert Billig (Musikalische Leitung und Gesangsarrangement), Robby Merkin (Bandarrangement), Edie Cowan (Musical Staging), Edward T. Gianfrancesco (Bühnenbild), Sally J. Lesser (Kostüme), Craig Evans (Licht-Design), Otts Munderloh (Ton-Design) und Martin P. Robinson (Puppen-Design). Die Produzenten waren David Geffen, Cameron Mackintosh, The Shubert Organization und das WPA Theatre.⁸²

Die deutschsprachige Erstaufführung fand am 7. Mai 1986 in Wien statt (Theater: Szene Wien) und verwendete die deutsche Fassung von Michael Kunze.⁸³

Die Aufführungsrechte des Werkes liegen bei Music Theatre International, New York, und werden für den deutschsprachigen Raum von Gallissas, Berlin, vertreten. Es wird die Fassung von Michael Kunze (dt. Titel *Der kleine Horrorladen*) lizenziert.

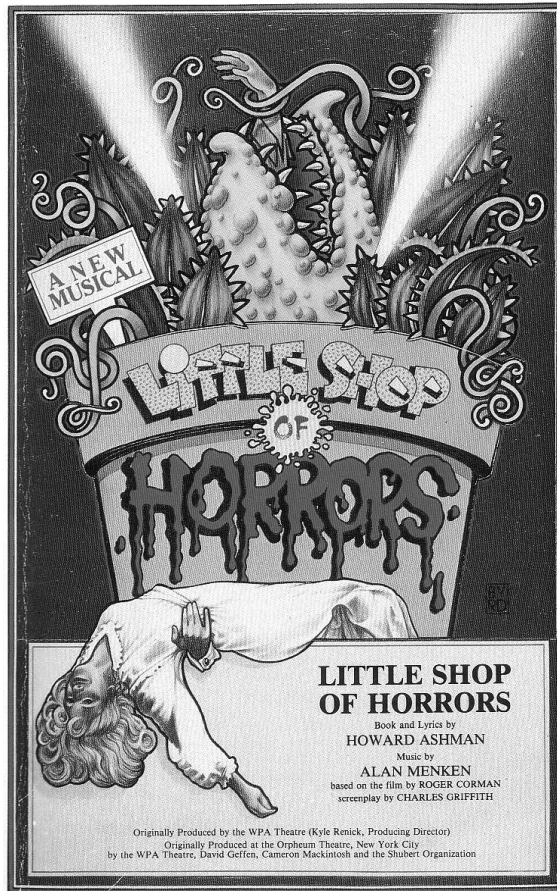
Eine Revival-Produktion, die 2003 am Broadway herauskam, brachte es im Virginia Theatre (nur) auf 372 reguläre Vorstellungen.⁸⁴

⁸² Vgl. Internetseite: Lortel.org (*Little Shop of Horrors*; siehe Quellen)

⁸³ Vgl. Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals, a.a.O., S. 336 ff.

⁸⁴ Vgl. Internetseite: IBDB.com (*Little Shop of Horrors*), a.a.O.

4.2.2 Besetzung und Inhalt



Die Besetzung des Musicals ist ebenfalls recht überschaubar. Folgende Personen sind im Libretto des ehemaligen Verlags⁸⁵ aufgeführt:

Chiffon (Mezzosopran/Beltstimme), Chrystal (Sopran/Beltstimme), Ronnette (Alt/Beltstimme), Mushnik (Schauspieler mit Singstimme), Audrey (Sopran od. Mezzosopran/Beltstimme), Seymour (hoher Bariton od. Tenor/Pop-Rockstimme), Orin, Bernstein, Snip, Luce and everyone else/und jeder andere (Bariton/Pop-Rockstimme), Derelict/Obdachloser und Audrey II –

Manipulation/Bedienung (Puppenspieler), Audrey II – Voice/Stimme (Bassbariton, [schwarze] Soulstimme). Insgesamt also neun Personen: 4 Damen und 5 Herren.

Das Arrangement sieht fünf Musiker vor: Piano/Conductor's Score (Klavier und Musikalische Leitung), Gitarre (elektrisch und akustisch), Keyboards (Synthesizer etc.), E-Bass und Drums (Schlagzeug, Perkussion). Die Aufführung dauert gut zwei Stunden.

Im nächsten Abschnitt möchte ich erneut auf den Aufbau und Inhalt des Werkes zu sprechen kommen. Auch hier halte ich mich wieder an die mir vorliegenden Bühnenmanuskripte.⁸⁶

⁸⁵ *Little Shop of Horrors*. Libretto. New York: Samuel French 1985. Heutzutage wird das Werk allerdings von MTI (Music Theatre International) lizenziert.

⁸⁶ In diesem Fall: *Little Shop of Horrors*. Libretto. New York: Samuel French 1985 und *Der kleine Horrorladen*. Deutsches Textbuch (Fassung: Michael Kunze). Berlin: Gallissas Theaterverlag o.J.

Little Shop of Horrors wird in 2 Akten gespielt. Es gibt insgesamt 7 Szenen und einen Prolog.

Auch hier beginnt das (engl.) Textbuch mit Anmerkungen des Autors. Howard Ashman weist ausdrücklich darauf hin, dass das Stück viele Dinge sehr satirisch betrachtet, u.a. B-Movies, Musical Comedies und selbst die Faust-Legende. Er wünscht sich von den Darstellern, trotz des bizarren Stoffes, eine ehrliche und einfühlsame Herangehensweise. Der spätere Witz auf der Bühne kommt, seiner Meinung nach, durch das Ernstnehmen der Figuren besser zur Geltung.⁸⁷ Außerdem beschreibt er ebenfalls alle Personen im Anschluss recht ausführlich. Dann folgt sogar eine genaue Skizze des Bühnenbilds (Aufsicht) mit Beschreibungen der drei Handlungsorte: Der Blumenladen (sehr detailreich, das eigentliche, verwandelbare Grundbühnenbild), die Vorbühne (als „Skid Row“ mit Hauseingängen an den Seiten und Blech-Mülltonnen), die bemalten Zwischenvorhänge (u.a. um den Shop zu verbergen) und eine Falltür im Boden der Vorbühne, aus der ein albertümlich aussehender Zahnarztstuhl nach oben gefahren werden kann.

Prolog: Düsteres Licht, Nebel und ein Schriftzug „Little Shop of Horrors“, dazu pathetisch-feierliche (Orgel-)Musik (Musiker: Prologue / Prolog). Aus dem Off ertönt eine gottesähnliche Stimme und verkündet, dass die Menschheit von einem „unheilvollen Widersacher“ heimgesucht wurde. Danach verschwindet die Schrift nach oben und die drei Straßengören Crystal, Ronnette und Chiffon tauchen auf (Girls: Little Shop Of Horrors / Kleiner Horrorladen). Sie singen in Alltagsklammotten – der 1960er Jahre – vor dem geschlossenen Zwischenvorhang den schmissigen Show-Opener. Die Rollen waren in der Originalproduktion mit drei farbigen Darstellerinnen besetzt, die die Zuschauer als „Motown“-Trio⁸⁸ kommentierend durch das Stück führten. Da sich diese Girls als eine Art „griechischer Chor“ durch das ganze Stück ziehen, sei hier noch angemerkt, dass Komponist Menken für die Sängerinnen vieles dreistimmig schrieb. Er verwendete die Stilistik der 60er und verband Soul, Gospel und Rock mit typischen Backup-Gesängen der damaligen Zeit. Die Girls sprechen und singen die Zuschauer direkt an und wirken durchgängig allwissend.

⁸⁷ Vgl. *Little Shop of Horrors*. Libretto, a.a.O., S. 7 ff.

⁸⁸ Die Motown Record Company brachte viele R&B- und Soul-Künstler heraus, u.a. Diana Ross & The Supremes (eine mögliche Inspirationsquelle für die drei „Girls“ des Musicals).

1. Akt, 1. Szene: Mushniks heruntergekommener Blumenladen auf der Skid Row, in einer ziemlich üblen Gegend der New Yorker East Side. Der Laden läuft schlecht und Mr. Mushnik droht damit, seine Angestellten zu entlassen: den tollpatschigen, aber liebeswerten Seymour und die attraktive blonde Floristin Audrey, die durch ihren brutalen Boyfriend Orin täglich ein neues körperliches Gebrechen zu haben scheint. Mushnik tritt vor den Laden und trifft auf die drei Girls (Crystal, Ensemble: Skid Row [Downtown] / Vorstadt) Track 4. In dieser größten Nummer der Show werden Orte und wichtige Personen etwas präziser etabliert. Ein Lied, die mit einem Gospel-Intro beginnt und sich zum pulsierenden Ensemblestück entwickelt. Mit Sicherheit ist dieses zweite Opening ein (recht früh gesetzter) Höhepunkt der Partitur.

Zurück im Laden erfährt der Zuschauer, dass Seymour eine „merkwürdige und interessante“ Pflanze züchtet, mit der er den Laden vor dem Ruin retten will. Er kaufte sie bei einem alten Chinesen während der letzten Sonnenfinsternis. Mushnik ist skeptisch, lässt Seymour die Pflanze aber ins Schaufenster stellen. Plötzlich taucht ein Kunde auf und zeigt sich interessiert (Girls, Seymour: Da-Doo), ein fast gesprochenes Lied mit Backup-Chor. Der Kunde ist von der Geschichte begeistert und kauft sogar für 100 Dollar Rosen. Audrey und Seymour jubeln, aber als die kleine Pflanze den Kopf hängen lässt, wird Mushnik wütend. Er fordert von Seymour das Gesundpflegen der Züchtung. Seymour bleibt alleine im Laden zurück und redet auf die Pflanze ein (Seymour: Grow For Me / Wachs für mich). Ein zaghafter I am Song. Dabei sticht er sich achtlos in den Finger und die Pflanze reagiert darauf. Seymour tropft ihr etwas von seinem Blut in das gierige Mäulchen. Dann verlässt er den Shop. Während seiner Abwesenheit wächst das Grünzeug ein Stückchen.

2. Szene: Auf der Straße. Seymour gibt ein Interview im Radio und Mr. Mushnik und die drei Girls hören zu. Plötzlich taucht Seymour mit der nun größer gewordenen Pflanze auf und alle, bis auf den Chef, sind begeistert (Mushnik, Girls, Seymour: Ya Never Know / Wunder gibt es doch). Ein südamerikanisch angehauchter Comedy Song mit Backup-Gesang. Seymour verschwindet wieder und Audrey erscheint. Sie trägt nun ihren verletzten Arm in einer Schlinge. Die Girls empfehlen ihr dringend einen neuen Freund und schlagen ihr den schüchternen Seymour vor. Audrey sagt, sie sei „ein Mädchen mit Vergangenheit“ und daher nicht geeignet für solch einen lieben Mann, der eindeutig besseres verdiene. Vor

den Girls gerät sie ins Träumen (Audrey: Somewhere That's Green / Im Grünen irgendwo). Ein pointenreicher Torch Song, der Audreys Sehnsucht nach einem besseren Leben ausdrückt (siehe Abb.).



3. Szene: Ein paar Tage später im Laden (Seymour, Audrey, Mushnik: Closed For Renovation / Wir müssen renovieren). Ein kurzer Comedy Song, der im Marschrhythmus das Renovieren anfeuert. Die Pflanze, die Seymour längst Audrey II taufte, ist enorm gewachsen. Die Skid Row hat endlich eine Attraktion. Audrey und Seymour unterhalten sich im Laden, während draußen auf der Straße ein cooler Typ in Lederklamotten auftaucht. Es ist

Audreys Freund und die Girls nehmen ihn in Empfang. Er erzählt ihnen, dass er wegen seiner sadistischen Neigungen Zahnarzt wurde (Orin, Girls: Dentist / Zahnarzt). Eine weiche Rock-Nummer mit viel Backup und Wortwitz, wieder ein Comedy Song.

Anschließend geht Orin in den Laden um Audrey abzuholen. Als er die Pflanze erblickt ist er begeistert und schlägt Seymour vor, er möge es mit dem „Blumentopf“ woanders versuchen. Mushnik belauscht das Gespräch und gerät in Panik. Nachdem Orin und Audrey auf dem Motorrad davongefahren sind, schlägt er Seymour plötzlich eine Adoption vor (Mushnik, Seymour: Mushnik & Son / Mushnik & Sohn). Seymour ist erstaunt, aber hocheifrig: Mushnik möchte ihn als Sohn und gleichzeitig zum Teilhaber machen. Ein witziger Song mit Klezmer-Elementen. Seymours Schicksal scheint sich zu wenden, aber plötzlich beginnt Audrey II zu sprechen und fordert mehr Blut. Seymour ist verzweifelt (Audrey II, Seymour, Girls: Feed Me [Git It] / Gib's mir). Die Pflanze schlägt Orin, der mit Audrey just in diesem Moment zurückkommt, um deren Jacke zu holen, als Blutopfer vor. Seymour willigt schließlich ein. Eine sehr soulige Nummer, die sich immer stärker aufbaut, teilweise mit gesprochenen Dialogen. Auch hier liefern die

Girls wieder eine stimmige Ergänzung, eine Art Grabber kurz vor Ende des ersten Aktes. Die Stimme der Pflanze kommt übrigens aus dem Off und wird von einem Soulsänger interpretiert.

4. Szene: Die Zahnarztpraxis. Vor dem Zwischenvorhang befindet sich nun ein altmodischer Behandlungsstuhl. Seymour setzt sich darauf und zückt eine Pistole. Orin ist bloß amüsiert und sagt, dass er zur Behandlung noch etwas Lachgas holen möchte (Seymour, Orin: Now [It's Just The Gas] / Jetzt). Seymour muss allerdings erkennen, dass das Gas gar nicht für ihn bestimmt ist. Orin möchte seinen sadistischen Rausch besonders auskosten und beginnt daher über eine Maske tief zu inhalieren. Plötzlich lässt sich die Maske nicht mehr abnehmen und Orin verendet lachend zu Seymours Füßen. Eine äußerst bizarre Nummer mit schnellgesungenem Text, eine Art komischer Patter Song, der in ein grausig-beschwingtes Lach-Lied mündet.

Zu unheilvollen Akkorden erklingen die bedrohlich wirkenden Stimmen der Girls. Während des kurzen musikalischen Anhängsels sieht man, wie Seymour Leichteile an die Pflanze verfüttert. Ende des ersten Aktes.

2. Akt, 1. Szene: Vor und im Laden, welcher total floriert. Telefone klingeln und im Fester steht „Mushnik & Sohn“. Es herrscht Trubel. Audrey II ist nun viel größer. (Audrey, Seymour: Call Back In The Morning / Heute nicht mehr). Während des Songs klingeln andauernd Telefone (erneuter Patter Song mit Comedy-Elementen). Beide, Seymour und Audrey, haben dann Feierabend und sind völlig erledigt. Audrey erkennt plötzlich ihre starke Zuneigung zu ihrem Kollegen (Seymour, Audrey, Girls: Suddenly, Seymour / Jetzt hast du Seymour) Track 5. Das große und leidenschaftliche Liebesduett der Show, allerdings ist auch hier alles sehr überzogen und auf amüsante Weise melodramatisch. Mushnik ertappt das Paar und Audrey macht sich aus dem Staub. Vor allem ein blutbefleckter Zahnartzkittel in der Mülltonne hat den Chef misstrauisch werden lassen. Nun fordert er Seymour auf, mit ihm zur Polizei zu gehen. Währenddessen beginnt die Pflanze mit einem Beschwörungs-Gesang (Audrey II, Girls: Suppertime / Essenszeit) Track 6, der seine Wirkung nicht verfehlt. Eine einschmeichelnde Soul-Nummer mit kräftiger Rhythmusbetonung im Mittelteil. Suggestiv bringt die Pflanze Seymour dazu, Mushnik auszutricksen. Mushnik wird abschließend von

der Pflanze verschlungen als er in ihrem Maul nach der angeblich dort versteckten Kasse sucht.

2. Szene: Auf der Straße. Seymour wird von den Girls und nacheinander von Mr. Bernstein, Mrs. Luce und Skip Snip (alle gespielt vom Darsteller des Orin) bedrängt, Werbeverträge etc. zu unterschreiben. Er ist überfordert, aber alle reden auf ihn ein (Girls, Agenten, Seymour: *The Meek Shall Inherit* / *Die Letzten werden die Ersten*). Eine Ensemblenummer mit einer Art Sprechgesang in den Strophen (Agenten) sowie einem mehrmals auftauchenden Refrain (Girls). Seymours Mittelteil ist eine Art Gefühlsausbruch und mündet in einen Balladen-Teil, bis am Ende wieder der fordernde Refrain (alle außer Seymour) erklingt.

3. Szene: Ein paar Tage später, im Laden, ein nächtliches Gewitter. Die Pflanze ruft „Hunger!“, aber Seymour will es nicht mehr hören. Audrey taucht auf, die Pflanze schweigt. Seymour ist nervlich am Ende und bittet Audrey, nicht weiter nachzufragen. Sie geht nach Hause und er läuft fort, um etwas Hackfleisch für die Pflanze zu kaufen. Audrey taucht schließlich auf der Vorbühne auf, in einem weißen Nachthemd. Die Pflanze ruft verführerisch nach ihr (Audrey, Audrey II: *Supper time – Reprise* / *Essenszeit – Reprise*) und gibt vor, dass ihr Wasser fehle. Die erstaunte Audrey holt die Gießkanne und wird von dem Nimmersatt halbwegs verschlungen. Seymour kommt zurück und rettet sie; allerdings ist es schon zu spät. Audrey stirbt in seinen Armen (Audrey: *Somewhere That’s Green – Reprise* / *Im Grünen irgendwo – Reprise*). Seymour überlässt Audreys Körper – das war ihr ausdrücklicher Wunsch – der böartigen Pflanze. Seymour ist untröstlich. Patrick Martin, der Marketing-Boss eines botanischen Imperiums, möchte Seymour einen weiteren Vertrag anbieten. Dieser hat aber nur einen Wunsch: er will die Pflanze vernichten, sie notfalls von innen zerstören. Schlussendlich spuckt Audrey II scheppernd die Machete aus und Seymour bleibt verschwunden. Die drei Girls hatten Mr. Martin längst Ableger der Pflanze verkauft und daher bewegt sich das Pflanzen-Monster nun auf das Publikum zu; an vier großen Blüten erkennt man die Gesichter ihrer Opfer (Ensemble: *Finale [Don’t Feed The Plants]* / *Finale*). Blackout und Ende. Applaus- bzw. Ausgangsmusik sind nicht vorgesehen, werden aber meistens – je nach Produktion – gespielt.

4.2.3 Analyse und Interpretation

Little Shop of Horrors ist ein Book Musical, das seine (mehr oder weniger logische) Story kontinuierlich erzählt. Die einzelnen Szenen und der Prolog folgen einer Chronologie und alle wesentlichen Momente der Geschichte werden fortlaufend aus einer dramatischen Handlung entwickelt. Diese wird jedoch immer wieder von einzelnen Songs und Einwüfen durchbrochen. In erster Linie sind es die Nummern der drei Girls, die epische Elemente liefern und das Geschehen als Erzählerfiguren vorantreiben. Die Texte dieser Dreiergruppe sind einerseits berichtend, andererseits aber auch stark kommentierend und machen deutlich, dass diese Figuren mehr zu wissen scheinen als die restlichen Personen des Stücks und die Zuschauer. Der Librettist beschreibt sie in seiner Einführung als „griechischer Chor“. Das ist vermutlich etwas ironisch gemeint, verdeutlicht aber, welche Funktion die drei Figuren während der Aufführung haben sollten. Sie sind größtenteils außenstehend und kommentieren „singend“.

Das Musical bewegt sich thematisch ganz klar auf dem Terrain von Off-Broadway-Musicals (B-Movie, Horror, Parodie, schwarzer Humor, Trash usw., vgl. Kap. 3.1). Obwohl es vom Aufbau her zu den Book Musicals gezählt werden kann, enthält es unglaublich viele Merkmale einer Musical Comedy, der Übergang ist in diesem Fall sehr fließend. Die Komik ist vorherrschender Grundtenor des Stücks, jedoch ist sie stets in den Handlungsfluss integriert; die Figuren sind zwar komisch und äußerst bizarr, scheinen es aber nicht zu wissen. Eine Sonderstellung haben auch hier wieder die drei Girls, die in ihrer Erzählerfunktion zwar in Dialogen mitwirken, aber scheinbar ständig die Ebenen wechseln können. Eine besondere Erwähnung verdienen die ausgefeilten und originellen Liedtexte. Howard Ashman lieferte unglaublich witzige und originelle Zeilen, z.B. in Audreys Tagtraum:

He rakes and trims the grass
He loves to mow and weed.
I cook like Betty Crocker
And I look like Donna Reed.⁸⁹

⁸⁹ In der deutschen Fassung von Michael Kunze wurde das zu: „Er mäht vorm Haus das Gras, / das macht er gern allein. / Und ich steh in der Küche / und schneide Zwiebeln klein.“ Daran wird deutlich, wie schwierig solche Adaptionen sind, besonders wenn sie starke Bezüge zu Personen, Orten etc. enthalten. Ich werde in Kap. 5.2 noch genauer darauf eingehen.

Ashman konnte Alan Menkens Melodien wunderbar konterkarieren, er verstand es, eine starke Spannung zwischen Musik und Text aufzubauen, um diese dann schon im nächsten Moment wieder aufzulösen.

Menken ist ein musikalischer Tausendsassa; er verwendete in diesem Musical sehr unterschiedliche Stilrichtungen wie Pop, Rock, Gospel, Motown, Rhythm and Blues, Broadway usw. Diese Begabung fiel bereits bei seinen frühen Werken auf, konnte sich aber erst in seiner langjährigen Karriere als Disney-Komponist voll und ganz entfalten.⁹⁰

In *Little Shop of Horrors* gibt es auffällig viele gute Musiknummern. Ich werde daher an dieser Stelle nur auf einen Song etwas genauer eingehen. ‚Suddenly, Seymour‘ beginnt – fast zu Beginn des zweiten Aktes – als sanfte Ballade, ganz pur mit einer Klavierbegleitung und baut sich nach und nach zu einem wahren Showstopper auf. Seymour versucht die verstörte Audrey zu trösten, aber sie kann es scheinbar kaum zulassen. Plötzlich erkennt sie, dass ihr langjähriger (und ziemlich unscheinbarer) Kollege der Mann fürs Leben ist. Völlig geläutert „schreit“ Audrey ihre neue Erkenntnis heraus. Die ganze Welt darf es nun wissen. Seymour und die Girls stimmen mit ein – bis zum großen Schluss der Nummer. Natürlich steckt in Musik, Text und Aktion sehr viel Humor und Ironie, dennoch ist das Lied in dieser Situation völlig schlüssig und dramaturgisch gut gesetzt. Der Zuschauer empfand bisher Mitleid für Audrey (und auch Seymour) und „gönnt“ daher beiden diesen Moment kurzzeitigen Glücks.⁹¹

Alle Rollen (außer Mushnik und der Puppenspieler) erfordern versierte und vor allem moderne Singstimmen, die mit Pop, Rock, Soul und Belting keine Berührungssängste haben.

Auch bei diesem Stück ist ein Musical Staging ausreichend, ausschließliche Tanzpassagen oder stark tanzbetonte Nummern gibt es nicht.

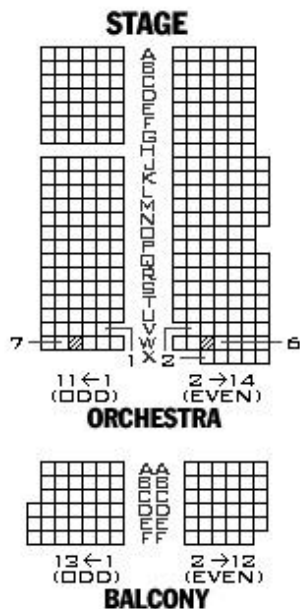
Das Arrangement ist für eine 5-köpfige (Rock-)Band vorgesehen, die meist an der Seite oder hinter der Szene platziert wird. In der Originalproduktion saßen die Musiker unten rechts vor der Bühne. Alle Instrumente und Darsteller werden i.d.R. mit Mikrofonen bzw. Mikroports verstärkt.

⁹⁰ Alan Menken (geb. 1949 in New York) gewann u.a. 8 Oscars für seine Arbeit mit Disney, z.B. für *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991) und *Aladdin* (1992). 2010 kam mit seiner Musik *Tangled* (dt. Titel *Rapunzel*) in die Kinos. Er komponierte bis heute 7 Musicals.

⁹¹ Audrey-Originaldarstellerin Ellen Greene begeisterte übrigens Publikum und Presse gleichermaßen. Sie überzeugte mit lispelnder Stimme, facettenreichem Spiel, sexy Figur und starker Beltstimme und spielte den Part auch in London sowie in der Verfilmung des Musicals.

Das Orpheum Theatre, in dem die Show damals lief und das zur Zeit gerade *Stomp* zeigt, hat über 300 Sitzplätze und bietet mit Parkett und kleinem Rang einen eher konventionellen Rahmen für die jeweiligen Inszenierungen.

ORPHEUM THEATRE



2003 gab es von *Little Shop of Horrors* ein an manchen Stellen leicht verändertes Revival, das nun am Broadway gezeigt wurde, aber weit weniger erfolgreich lief. Von 2004-2006 ging zudem eine Produktion auf Tournee durch die USA.

Die Ausstattung des Musicals ist wesentlich aufwendiger als dies bei *The Fantasticks* der Fall war. Das gilt für die Dekorationen, die

Requisiten und die Kostüme bzw. die Maske der 9 Darsteller. Vor allem gilt es aber für die 4 (!) verschiedenen Versionen der Pflanzen-Puppe, von klein bis gigantisch, die extra von Spezialisten angefertigt und von einem versierten Spieler bedient werden muss.⁹²

Die Dekoration sieht in erster Linie einen Blumenladen im East Village von New York vor. Dieses Einheitsbühnenbild wird, wie bereits beschrieben, im Stück leicht verändert. Ein gewisser Realismus bei Dekoration und Requisite verstärkte in der Originalproduktion den Effekt eines aufgeführten B-Movies.

Für die Darsteller sind nur wenige Kostümwechsel vorgesehen und eigentlich fallen bloß Audrey's Garderobe mit der platinblonden Perücke sowie die drei glamourösen Showkostüme der Girls (während ‚The Meek ...‘, 2. Akt) etwas aus dem Rahmen. Alle anderen Teile sind mehr oder weniger Alltagsklamotten, im Stil der 1960er. Das Licht kann den dargestellten Realismus betonen, aber auch stark verfremden und die beinahe schon surreal anmutenden Situationen (z.B. wie Seymour den Zahnarzt verfüttert) unterstreichen. Ein Verfolgerscheinwerfer für einzelne Akteure ist an vielen Stellen sinnvoll.

⁹² Im Textbuch findet sich übrigens ein ausführlicher Anhang zur Pflanzen-Thematik (vom Bau bis zur Bedienung). Vgl. Libretto, a.a.O., S. 104 ff. Den „Prototyp“ kreierte Martin P. Robinson, der sich u.a. bei der *Sesamstraße* einen Namen gemacht hatte.

Auch hier wieder eine kurze Interpretation des Stücks:

Little Shop of Horrors ist – für mich – eines der Vorzeigestücke schlechthin, vielleicht sogar das Vorzeigestück, wenn es um Off-Broadway-Musicals geht. Es verbindet alle wesentlichen Elemente zu einer stimmigen Einheit und kann mit pointierten Texten und mitreißender Musik für sich einnehmen. Es knüpft als Book Musical an traditionelle Seh- und Hörgewohnheiten der Zuschauer an, geht aber einen Schritt weiter und führt die anfangs noch recht konventionell wirkende Handlung immer stärker ins Absurde. Dennoch steht im Mittelpunkt eine Liebesgeschichte, eine Geschichte, die trotz ihrer schrägen Charaktere (Seymour und Audrey) berührt und einen an vielen Stellen des Stücks mitfiebern lässt. Es sind zwar stark überzeichnete Figuren, aber es sind keine Karikaturen – das ist der feine Unterschied. Zudem wirkt die Musik der frühen 80er mit ihren Synthesizer-Sounds (obwohl es ja eigentlich um die 60er ging) heute besonders schön „trashig“. Das macht einen weiteren Reiz aus. Diese Musical ist immer noch und immer wieder eine Entdeckung wert.⁹³

4.2.4 Hintergründe

Das Musical basiert auf dem (fast) gleichnamigen US-Horrorfilm von Roger Corman aus dem Jahr 1960. *The Little Shop of Horrors* avancierte, was aus heutiger Sicht (für mich) kaum nachvollziehbar ist, zum Kultfilm unter den Horror-Parodien.⁹⁴ Der äußerst günstige Film, je nach Angaben kostete er bloß 27.000 bis 34.000 US-Dollar, wurde in der „ungenutzten Dekoration“ eines Studios in nur zwei Tagen abgedreht, nachdem Charles B. Griffith in nur fünf Tage das Drehbuch fertiggestellt hatte. Der Film begeistert allerdings mit einem 23-jährigen und damals völlig unbekanntem Darsteller, der sich als masochistisch veranlagter Patient auf die Schmerzen beim Zahnarzt freut: Jack Nicholson.⁹⁵ Regisseur Ro-

⁹³ Ich möchte an dieser Stelle nicht verheimlichen, dass ich das Stück schon einmal inszeniert habe. Es lief von 1997-1999 ca. 75 mal im Culture Club Hanau und auf einigen Gastspielen. Obwohl es ein recht kniffliges Unterfangen war, spielte ich selbst die Rolle des Seymour (ca. 50 mal). Das war ein schönes und allabendlich, in Bezug auf das Stück und die Figur, bewegendes Erlebnis.

⁹⁴ *The Little Shop of Horrors* (dt. Titel *Kleiner Laden voller Schrecken*). USA 1960. DVD: Best Entertainment 2005, Deutsch/Englisch, Schwarzweiß/ca. 70 Min.

⁹⁵ Vgl. Hahn, Ronald M./Jansen, Volker: *Lexikon des Horrorfilms*. Bergisch Gladbach: Bastei 1985, S. 266 ff.

ger Corman (geb. 1926 in Michigan), der u.a. mit zahlreichen Edgar Allan Poe-Adaptionen in den 1960er Jahren auf sich aufmerksam machte, hält sein frühes Machwerk übrigens für „die *Rocky Horror Picture Show* seiner Zeit“, was wiederum sehr gut eine Brücke zu den Off-Broadway-Shows schlagen würde.⁹⁶

Das Musical kam bereits 2 Monate vor der eigentlichen Premiere als eine Art Tryout am WPA Theatre (Works Progress Administration) heraus, an dem Howard Ashman seit 1977 Künstlerischer Leiter war. Danach zog die Produktion in das größere Orpheum Theatre um und lief dort über 5 Jahre en suite. Produzent Cameron Mackintosh brachte das Stück auch ins Londoner West End, wo es immerhin ein Jahr aufgeführt wurde.⁹⁷

Das Musical gewann 1983 einige wichtige Preise, darunter den Drama Desk Award und den Outer Critics Circle Award, beide auch als bestes Off-Broadway-Musical.

Howard Ashman verstarb bereits 1991 mit erst 41 Jahren. Alan Menken machte (anfangs noch zusammen mit Ashman als Songtexter) als Komponist zahlreicher Zeichentrick- und Realfilme bei Walt Disney in Hollywood Karriere. Auch bei der gleichnamigen Verfilmung ihres Musicals arbeiteten die beiden 1986 erneut als bewährtes Autorenteam zusammen.

4.2.5 Medien

Bevor ich auf die populäre Filmadaption eingehen werde, möchte ich wieder kurz das Original Cast Album des Musicals vorstellen.⁹⁸

Alle 9 Darsteller interpretieren die 16 Songs dieser Einspielung mit viel Drive und die 5-köpfige Band, unter der Leitung von Robert Billig, tut es ihnen gleich. Menkens Partitur (mit Ashmans originellen und bissigen Texten) wirkt auch heute noch kraftvoll und farbig und überzeugt mit schwungvollen Nummern, die oftmals mit typischem Backup-Gesang akzentuiert sind. Die Ballade ‚Somewhere That’s Green‘ wird zum ironisch-satirischen Highlight der Aufnahme und der

⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 268.

⁹⁷ Vgl. Bartosch, Günter: *Das ist Musical!*, a.a.O., S. 385 f.

⁹⁸ *Little Shop of Horrors*. 1982 Off-Broadway Cast. (CD 42:30) Geffen 2020.

farbige Soulsänger Ron Taylor begeistert als Stimme der nimmersatten Pflanze.

Auch beide Hauptdarsteller wissen ihre Bühnenfiguren gut zu transportieren:

Lee Wilkof gibt auf dem dynamischen New Yorker Cast-Album einen erstklassigen Mächtgern-Helden Seymour, Ellen Greene eine herrlich naive Blondine schlichten Gemüts [...].⁹⁹

Die gleichnamige Verfilmung des Musicals war ein großer Erfolg.¹⁰⁰ David Gefen, der schon das Musical co-produzierte, mobilisierte 25 Millionen US-Dollar für diese Hollywood-Adaption, die allerdings in England gedreht wurde und für die ein komplettes Downtown-Set in den Pinewood Studios errichtet wurde. Frank Oz (u.a. *The Muppet Show*) führte Regie und eine prominente Besetzung mit Rick



Moranis (siehe Abb.), Steve Martin und Bill Murray verkörperte die schrillen Charaktere auf der Leinwand. Ellen Greene, die den Part der Audrey in der Originalversion kreierte hatte, durfte ihre Rolle wiederholen und überzeugte (als so gut wie unbekannte Darstellerin) erneut auf ganzer Linie. Allerdings besitzt der Film einen stark veränderten Schluss. Angeblich waren Zuschauer in Testvorführungen derart enttäuscht, dass man auf eine Art Happy End setzte und beide

Protagonisten am Leben ließ. Diese „Weichspülung“ ist für die wahren Fans des Musicals ein ziemlich grober Fehler. Lustigerweise findet man heute den „echten“ Schluss in einer Schwarzweißfassung im Internet¹⁰¹, denn Frank Oz hatte dieses Ende natürlich bereits gedreht. Die Partitur wurde einerseits etwas gekürzt, andererseits aber auch etwas aufgebläht, mit großem Filmorchester, neuen Songs etc.

⁹⁹ Wildbühler, Hubert: Das internationale Kursbuch Musicals, a.a.O., S. 182.

¹⁰⁰ *Der kleine Horrorladen* (engl. Titel *Little Shop of Horrors*). USA 1986. Musical. VHS: Warner Home Video 1992, Deutsch, Farbe/94 Min.

¹⁰¹ Zum Beispiel auf YouTube: *Little Shop of Horrors* original ending.

Dem Werk tat dies allerdings keinen Abbruch und so erlangte auch der Musical-film Kultstatus.

Composer Alan Menken furnishes gleefully exact tune-parodies to which Howard Ashman, the late and sadly-missed lyricist, fits some gloriously extremist words.¹⁰²

¹⁰² Walker, Mark (Editor): Musicals, a.a.O., S. 121.

I see the spotlight, and though it's not right,
I simply can't resist it's call.

Reverend Mother

4.3 *Nunsense* (1985)

4.3.1 Werkdaten

Nunsense ist ein Off-Broadway-Musical von Dan Goggin (Musik, Buch und Liedtexte). Die Premiere des Stücks fand am 12. Dezember 1985 im Cherry Lane Theatre in New York statt.

Bis Oktober 1994 war die Originalinszenierung insgesamt 3.672 (!) mal zu sehen. Das Kreativteam bestand aus Autor und Komponist Dan Goggin (Regie), Michael Rice (Musikalische Leitung und Arrangement), Felton Smith (Musical Staging/Choreografie), Barry Axtell (Bühnenbild) und Susan A. White (Licht-Design). Die Produzenten waren die Nunsense Theatrical Company, Joseph Hoesl, Bill Crowder und Jay Cardwell.¹⁰³

Die deutschsprachige Erstaufführung war am 1. Oktober 1989 in Wien (Graumann Theater) und verwendete eine deutsche Fassung von Michael Mohapp und Rupert Henning.¹⁰⁴

Die Aufführungsrechte des Musicals liegen bei Samuel French, New York, und werden für den deutschsprachigen Raum von S. Fischer/Theater & Medien, Frankfurt am Main, vertreten. Nachdem es deutsche Fassungen von Thomas Woitkewitsch und Markus Weber gab, wird heute nur noch die überarbeitete Fassung von Benjamin Baumann (dt. Titel *Non[n]sens* bzw. *Non[n]sense*) lizenziert, die auch Passagen aus den beiden älteren Versionen enthält.

Eine New Yorker Produktion, die ausschließlich mit Männern besetzt war, kam 1998 heraus und brachte es im 47th Street Theatre (nur) auf 231 reguläre Vorstellungen.¹⁰⁵

¹⁰³ Vgl. Internetseite: Lortel.org (*Nunsense*; siehe Quellen).

¹⁰⁴ Vgl. Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals, a.a.O., S. 406 ff.

¹⁰⁵ Vgl. Internetseite: Lortel.org (*Nunsense A-Men!*; siehe Quellen).

4.3.2 Besetzung und Inhalt



Die Besetzung des Musicals ist recht klein. Folgende Personen sind im Libretto des Originalverlags¹⁰⁶ aufgelistet: Sister Mary Regina, Reverend Mother/Schwester Maria Regina, Mutter Oberin (Schauspielerin mit guter Singstimme), Sister Mary Hubert, Mistress of Novices/Schwester Maria Hubert, Vorsteherin der Novizen (Alt/Beltstimme, oft farbige Darstellerin), Sister Robert Anne/Schwester Robert Anne (Mezzosopran/Beltstimme),

Sister Mary Amnesia/Schwester Maria Amnesia (Sopran/Beltstimme) und Sister Mary Leo/Schwester Maria Leo (Sopran und gute Tänzerin). Insgesamt also 5 Damen.

Das Arrangement sieht vier Musiker vor: Piano/Conductor's Score (Klavier und Musikalische Leitung), Synthesizer (inkl. Bassstimme), Reed (Altsaxophon, Klarinette, Flöte) und Drums (Schlagzeug, Perkussion). Die Aufführung dauert gut zwei Stunden.

Im folgenden Abschnitt möchte ich wieder auf den Aufbau und Inhalt des Werkes eingehen. Zugrunde liegen auch hier die Bühnenmanuskripte.¹⁰⁷

Nunsense wird in 2 Akten gespielt; es gibt einen Prolog, aber keine Szeneneinteilung.

Wiederum beginnt das (engl.) Textbuch mit ein paar Anmerkungen des Autors. Dan Goggin berichtet, bevor er jede Figur kurz beschreibt, dass er wundervolle

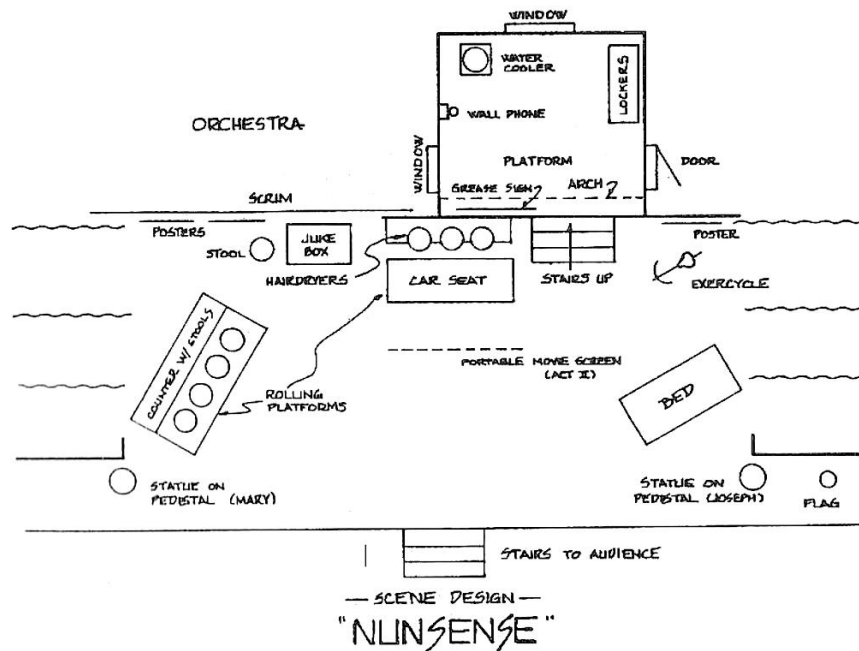
¹⁰⁶ *Nunsense*. Libretto. New York: Samuel French 1986 bzw. 1994.

¹⁰⁷ In diesem Fall: *Nunsense*. Libretto. New York: Samuel French 1994 und *Non(n)sens*. Deutsches Textbuch (Fassung: Benjamin Baumann). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003.

Erinnerungen an seine Schulzeit mit Nonnen und deren Humor hat und auf diese Weise zu diesem Stück inspiriert wurde:

Though it may be hard to believe after you read this script, each of the Little Sisters of Hoboken is based on a real-life nun.¹⁰⁸

Die Mutter Oberin, Maria Regina, ist eine lebhaft und etwas übergewichtige Person, die verborgene Starqualitäten besitzt. Schwester Hubert ist die Zweite in der Hierarchie und steht mit Regina ständig im Wettstreit. Schwester Robert Anne scheint abgebrüht zu sein, da sie in den Straßen Brooklyns großgeworden ist. Schwester Amnesia hingegen ist sehr naiv aber liebenswert, leider hat sie ihr Gedächtnis verloren. Und Schwester Maria Leo ist die Novizin, die im Kloster die erste Nonnen-Ballerina der Welt werden möchte. Soweit Goggins Charakterisierungen in Kurzform.



Das Musical spielt in der Gegenwart – gerade jetzt – und Ort der Handlung ist die Aula der Mount Saint Helen-Schule in Hoboken¹⁰⁹, New Jersey. Dort proben die Schüler gerade an ihrer Version des 50er-Jahre-Musicals *Grease* und daher müssen die Schwestern in diesem etwas improvisiert wirkenden Bühnenbild auftreten. Auch in diesem Textbuch findet sich wieder eine Aufriss-Skizze des Originalbühnenbilds (siehe Abb.). Die kleine Band saß erhöht im hinteren Teil und drei wesentliche Elemente, die alle bewegbar waren, dienten als Grund-Möbel: eine Bar

¹⁰⁸ Vgl. *Nunsense*. Libretto, a.a.O., S. 8 ff.

¹⁰⁹ U.a. der Geburtsort von Frank Sinatra; das ist nur eine von vielen Anspielungen und Bezügen in dieser Show.

mit vier Hockern (links), ein Autorücksitz (hintere Mitte) und ein Bett (rechts). Ansonsten gibt es eine wilde Mischung aus Devotionalien, 50er-Jahre-Kult (Trockenhauben, Musikbox, Poster) und Schuleinrichtung (Trimmfahrrad, Wasserspender, Spinde).

Zwei Anmerkungen noch, bevor ich die inhaltliche Struktur aufzeige: Bis auf ein Lied sind alle Nummern des Stücks mehr oder weniger Comedy Songs, ich werde daher nicht mehr näher darauf eingehen und auch vor die Namen der fünf Nonnen nicht jedes Mal Schwester (bzw. Schw.) schreiben.

Prolog: Die Band spielt etwas Unterhaltungsmusik und Robert Anne, Leo und Hubert betreten den Zuschauerraum. Sie begrüßen das Publikum und Robert Anne startet ein Warm-up zur Begrüßung der Oberin. Diese betritt anschließend die Bühne. Das Publikum springt „spontan“ von den Sitzen und jubelt. Nach ein paar Aufforderungen sind schließlich alle Nonnen auf der Bühne versammelt, auch Amnesia, die den Auftritt scheinbar vergessen hat bzw. zu schüchtern ist. Die Show kann endlich beginnen.

1. Akt: Die Oberin begrüßt alle Anwesenden und entschuldigt sich für das unpassende Bühnenbild der Schüleraufführung, nach einem kurzen Gebet erklingt das Opening (Ensemble: Veni Creator Spiritus; Nonsense Is Habit-Forming / Non[n]sens [kann selig machen]). Diese erste Shownummer macht bereits klar, wo das Stück hinmöchte. Es geht um (gut gemachte) kurzweilige Unterhaltung, sehr viel Humor und etwas Tanz. Der erste Song stellt alle Schwestern kurz vor und endet mit einer typischen Kick Line¹¹⁰. Im Anschluss daran erklären die Oberin und Hubert den Grund für die heutige „Benefizvorstellung“. Die Nonnen möchten Geld sammeln, um die letzten vier von 52 verstorbenen Schwestern beerdigen zu können, die bei einer Fischvergiftung mit einer Bouillabaisse¹¹¹ im Kloster ums Leben kamen. Die Köchin des Klosters, Schwester Julia¹¹², servierte jenes teuflische Mahl, während der Rest des Ordens beim Bingo spielen war. Allerdings kaufte die Oberin für das Kloster erst noch einen Videorekorder¹¹³ und so wurde das Geld knapp – die vier toten Schwestern wanderten erst einmal in die

¹¹⁰ Eine Reihe Beine schmeißender (Revue-)Girls.

¹¹¹ Im Original seltsamerweise eine „Vichysoise“, eine Lauch-Kartoffel-Suppe.

¹¹² Wieder eine der vielen Anspielungen: „Sister Julia – Child of God“. Gemeint ist die bekannte US-Fernsehköchin und Kochbuchautorin Julia Child (1912-2004).

¹¹³ Mitte der 1980er Jahre eine weitaus größere Investition als heutzutage.

Tiefkühlruhe. An diesem Wirrwarr voller schwarzer Humor wird schon deutlich, dass diese (konstruierten) Umstände nur der Aufhänger sind, eine Show auf die Beine zu stellen. Die ziemlich fadenscheinige Handlung dient fortan nur als lockerer roter Faden; die musikalischen (Show-)Nummern und die komischen Verbindungsszenen, die neben derben Humor und Slapstick auch subtile Gags und viel Makaberes enthalten, sind die eigentliche Attraktion des Stücks und machen eindeutig seinen Reiz aus.

Die fünf Nonnen berichten nun von ihrer Arbeit in einer Leprakolonie (Ensemble: A Difficult Transition / Eine gefährliche Mission). Diese Nummer steckt erneut voll schwarzem Humor und berichtet von missionarischen Taten in Afrika. Danach folgt ein Quiz, welches sich auf das gerade gehörte Lied bezieht. Amnesia befragt dabei Zuschauer und wird schließlich von einer empörten Oberin von der Bühne gejagt. Im Anschluss berichtet Leo von ihren tänzerischen Ambitionen im Kloster (Leo: Benedicite), um dann von Hubert zu erfahren, dass man „sich selbst erniedrigen muss, um erhöht zu werden“ (Hubert, Leo: The Biggest Ain't The Best / Die Größten sind oft klein). Danach stört Robert Anne den Ablauf im „Latino-Look“ mit Obst auf dem Kopf und wird von der Oberin deutlich darauf hingewiesen, dass sie die Zweitbesetzung ist – und sonst nichts. Robert Anne übt Widerstand (Robert Anne, Oberin: Playing Second Fiddle / Die zweite Geige) mit einem Patter Song über das triste Los von Ersatzleuten, aber die Oberin möchte bereits Amnesia ansagen. Amnesia hat jedoch ihre vorlaute Nonnen-Handpuppe



Maria Annette mitgebracht, welche die Oberin wenig erfreut (Amnesia: So You Want To Be A Nun / Eine Nonne willst du sein) Track 7. Das Lied kann zu den Höhepunkten der Show gerechnet werden und entwickelt sich meist zum Showstopper, denn hier muss die Darstellerin alle Register ihres Könnens ziehen. Während die kleine Nonnenpuppe, die mit der Hand bedient wird (siehe Abb.), ordinär brüllt und mit dreckig klingender Beltstimme singt, entpuppt sich Amnesia – im ständigen Wechsel – als glockenheller (Koloratur-)Sopran und zitiert virtuos Mozarts *Zauberflöte* und Gershwin.¹¹⁴ Im Anschluss folgt ein Lied, das Goggin erst 1994 in die Partitur einfügte (Alle außer Amnesia: One Last Hope / Die letzte Hoffnung). Hier wird noch einmal zum Spenden aufgerufen. Danach gehen alle ab und die Oberin berichtet den Zuschauern von ihrer Kindheit in einer Seiltänzerfamilie (Oberin: Turn Up The Spotlight / Ich steh im Spotlight); sie stellt damit klar, dass sie von Anfang an ins Rampenlicht gehörte. Eine nostalgisch wirkende Nummer, die Elemente der Burleske heraufbeschwört. Anschließend bringt Leo einen Fliederstrauß mit auf die Bühne und behauptet, dass der Duft Erinnerungen wecke. Amnesia ist begeistert, aber es ist hoffnungslos (Alle außer Robert Anne: Lilacs Bring Back Memories / Flieder weckt Erinnerungen). Robert Anne platzt störend als „Hexe“ herein und bringt ein mysteriöses Fläschchen mit. Die Oberin prüft, nachdem alle anderen abgegangen sind, den Inhalt und schnüffelt daran. Schlagartig versetzt sie „Rush“¹¹⁵ in einen hysterischen Rauschzustand – ein großer Comedy-Monolog mit vielen Pointen. Der erste Akt endet nun mit der kurzfristig vorgezogenen Steppnummer (Hubert, Ensemble: Tackle That Temptation With A Time Step / Der Time-Step), in welche die Oberin wild rufend einfällt. Das Show-Chaos scheint perfekt und die steppenden Nonnen leiten, zusammen mit einer tanzenden Oberin im „Latino-Look“, die Pause ein.

2. Akt: Leo, Hubert und Amnesia betreten den Zuschauerraum und erzählen zwischen den Besuchern Witze, während Robert Anne die Bühne betritt und berichtet, dass die Mutter Oberin „verhindert“ sei. Robert Anne muss – als Zweitbesetzung – einspringen und macht gleich auch ein paar Kunststücke mit ihrem Schleier. Sie parodiert bekannte Figuren wie Heidi, Pippi Langstrumpf und Prinzessin

¹¹⁴ Semina De Laurentis wurde für diese Rolle mit dem Outer Critics Circle Award ausgezeichnet. Unglaublicherweise beherrschte die Originaldarstellerin sogar das „echte“ Bauchreden.

¹¹⁵ Eine kurzzeitig wirksame (Sex-)Droge, bei uns eher als „Poppers“ bekannt.

Leia aus *Star Wars*. Die Einlage mündet in einen ernsteren Monolog, der Robert Annes Herkunft (als Straßenkind in Brooklyn) thematisiert und ihre Erfahrungen in der Klosterschule Saint Clare's. Das anschließende Lied ist kein Comedy Song, sondern eine sentimental-verträumte Ballade mit Chor (Robert Anne, Chor: Growing Up Catholic / Katholische Erziehung) Track 8.¹¹⁶ Hier offenbaren sich Goggins Songschreiber-Qualitäten besonders, denn er weiß eine eingängige Melodie mit stimmigen Zeilen gut zu verknüpfen. Danach stürzt die Oberin mit einer behördlichen Anordnung herein und macht klar, dass die vier Nonnen augenblicklich aus der Tiefkühltruhe müssen (Ensemble: We've Got To Clean Out The Freezer / Sie müssen raus aus der Truhe) – ein schmissiger Marsch. Außerdem kann Schwester Julia nicht auftreten und daher möchte die Oberin das zu verkaufende Kochbuch dem Publikum präsentieren. Zuvor glänzt sie aber noch mit Hubert im Duett (Oberin, Hubert: Just A Coupl'a Sisters / Nur ein paar Schwestern). Vor der Buchvorstellung mit Hindernissen platzt Leo als „sterbende Nonne“ herein (Musiker: Soup's On – The Dying Nun Ballet / Nonsense). Das kuriose Kochbuch erfreut vor allem die Zuschauer, aber als sich dort auch das Rezept der vergifteten Suppe findet, bricht die Oberin ab und gestattet Robert Anne endlich ihr einstudiertes Solo (Robert Anne: I Just Want To Be A Star / Ich wär' nur mal gern ein Star). Das Lied ist ein richtiger 11 o'clock Song, auch wenn es nicht kurz vor dem Schluss liegt; hier zeigt sich Robert Annes gesangliches und tänzerisches Showtalent. Anschließend überzeugen die „Saint Andrews' Sisters“ mit Swing und typischer Close Harmony¹¹⁷ (Amnesia, Leo, Robert Anne: The Drive-In / Das Autokino). Es folgt der besungene Film (eine Art Diashow), der als letztes Bild die Oberin im Badeanzug zeigt. Entsetzt verscheucht diese alle von der Bühne. Amnesia bleibt jedoch zurück und träumt davon, ein großer Country-Star zu sein (Amnesia: I Could've Gone To Nashville / Auf dem Weg nach Nashville). Plötzlich wird ihr klar: sie war eine singende Nonne namens Maria Paul – ihr Erinnerungsvermögen ist zurück. Freudig ruft sie ihre Mitschwestern herein und der Oberin fällt siedend heiß ein:

Schwester Maria Paul hieß die Nonne, die damals den großen Jackpot bei der Fernsehlotterie geknackt hatte, aber nie gefunden wurde. Gott sei's getrommelt und gepfiffen – wir sind reich!¹¹⁸

¹¹⁶ Für viele der Hit der Show.

¹¹⁷ Hier: eng gesetzter, mehrstimmiger Gesang.

¹¹⁸ Vgl. *Non(n)sens*. Deutsches Textbuch, a.a.O., S. 66.

Die fünf Schwestern freuen sich riesig über die himmlische Wendung und stimmen ein kurzes „Gloria in excelsis deo“ an. Die Oberin mahnt aber, dass keine ihre eigentliche Aufgabe vergessen dürfe, denn schließlich hätte jede die Chance, eine Heilige werden. Hubert stimmt daraufhin ein Lied über derartige Vorbilder an (Hubert, Ensemble: Holier Than Thou) Track 9. Der Song beginnt mit einem Intro ad libitum und baut sich nach und nach zu einer fetzigen, auch chorisches gestalteten Gospel-Nummer mit großem Ende auf. Ein effektvoller Grabber als Finale der Show. Nach einer kurzen Reprise (Ensemble: Nonsense – Reprise / Non[n]sens – Reprise) beenden Applaus- und Ausgangsmusik die Vorstellung.

4.3.3 Analyse und Interpretation

Nonsense wird als Musical Comedy angekündigt, u.a. im Libretto oder auf Plakaten der Originalproduktion. Diese Einstufung ist mit Sicherheit richtig, obwohl dieses Stück viele Elemente einer (Comedy-)Show enthält und von der Bauform mehr Musical Revue als handlungsorientiertes Musical ist. Ein Book Musical ist das Stück am wenigsten, denn die Grundsituation (die Nonnen müssen Geld sammeln und veranstalten eine Benefizshow) ist mehr Gerüst als Story und liefert bloß den Rahmen für die musikalischen Nummern und komödiantischen Szenen. Diese „acts“ sind, neben den liebevoll entworfenen Figuren, die eigentliche Attraktion des Stücks. Goggin¹¹⁹ gestaltete die fünf Schwestern nach echten Vorbildern. In seiner Heimatstadt Alma ging er auf eine katholische, von Nonnen geleitete Schule. Dort begegnete er jenen „sisters of inspiration“, die er sogar später in einem Jubiläumsprogrammheft mit Namen und Fotos preisgab.¹²⁰ Die ziemlich dünne Handlung des Musicals folgt dennoch einer strikten Chronologie, denn alles, was der Zuschauer sieht und erlebt, geschieht gerade „jetzt“ im jeweiligen Moment. Es gibt keinerlei zeitliche Sprünge wie Vor- oder Rückblenden etc. Dieser Umstand verstärkt die Illusion, dass es sich bei den dargestellten Figuren um echte Nonnen handeln könnte, die wirklich eine Show auf die Beine stellen müssen. Unterstützt wird dieser Eindruck auch durch sehr authentisch wirkende Kos-

¹¹⁹ Dan Goggin (geb. 1943 in Michigan) wollte ursprünglich Priester werden, studierte dann aber an der Manhattan School of Music. Er tourte mit einem Folk-Duo und schrieb mehrere Shows und Revuen, bis er 1985 mit *Nonsense* seinen bisher größten Erfolg landen konnte.

¹²⁰ Vgl. *Nonsense*. Souvenir brochure. The 20th Anniversary All Star Tour. New York 2003.

tüme, dazu später mehr. Der enge Kontakt mit dem Publikum wird während der gesamten Aufführung aufrecht gehalten, es wird moderiert und kommentiert, der Zuschauerraum wird als Spielort mit einbezogen usw. Natürlich gibt es auch niemals eine vierte Wand, denn das Publikum ist von der ersten bis zur letzten Minute Teil des Ganzen und fungiert sogar relativ oft als Ansprech- bzw. Anspielpartner.

Inhaltlich ist das Stück in den „guten alten Zeiten“ der Musical Comedy zuhause, es hat, wie gesagt, Revuecharakter und greift viele ursprüngliche Formen (wie Vaudeville, Burleske, Show) ganz bewusst auf. Zudem verwendet es viel schwarzen Humor und bedient Stilmittel wie Parodie, Satire, (Stand up-)Comedy, Kabarett und Slapstick. All dies findet sich wiederum sehr oft in Off-Broadway-Produktionen jeglicher Art. Goggin, der zugleich Komponist und Texter ist, hat ein gutes Gespür für Wortwitz und Pointen. Er verwendet sehr viele Bezüge zu bekannten Persönlichkeiten oder Orten und erschafft auf diesem Weg eine zweite Ebene, sozusagen einen komisch wirkenden Subtext. Es ist unglaublich schwierig, beim ersten Sehen oder Hören, diese ganzen Bezüge wahrzunehmen und zu verstehen. Meist erschließt sich ein Witz oder ein Verweis erst auf den zweiten oder dritten Blick. Dieser Umstand macht dieses Musical, trotz aller Effekthascherei, meines Erachtens nach tiefgründiger und intelligenter als manch andere Unterhaltungsshow. Gestützt wird diese These auch durch die fünf glaubwürdigen Nonnenfiguren, die trotz aller Plakativität, überzeugend angelegt sind.

Goggin schreibt konventionell gebaute Songs (oft mit Strophe, Refrain und Bridge), die sich irgendwo zwischen Broadway und den *Muppets* bewegen. Er verwendet eingängige Melodien und setzt auf musicaltypische Muster wie Tonart- und Rhythmuswechsel, lang gehaltene Schlusstöne etc. Allerdings weist seine Partitur eine große Vielfalt sehr unterschiedlicher Stile auf, denn er verwendet Swing, Pop, Klassik, geistliche Musik, Country & Western, Gospel, Broadway u.a. Dieser Mix kommt besonders in der bereits erwähnten Bauchredner-Nummer ‚So You Want To Be A Nun‘ von Schwester Amnesia zum Ausdruck. Das Lied springt ständig zwischen Dreivierteltakt (Amnesias Stimme) und Viervierteltakt (Stimme der Puppe) hin und her. Während sich die Nonne bemüht, anständig zu klingen und mit lyrischer Sopranstimme singt, einschließlich Koloraturen und Tönen bis zum hohen C, plärrt die Puppe ihren etwas anstößigen Text in einer tiefer gesetzten Melodie heraus. Darüber hinaus zitiert der Komponist noch ein

paar Takte aus der Arie der Königin der Nacht sowie aus ‚Summertime‘; eine sängerische und darstellerische Tour de force.

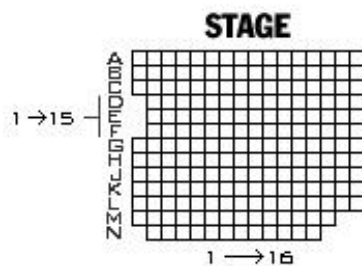
Überhaupt erfordern alle Rollen gut geschulte Singstimmen (lyrischer Gesang und Belting). Einzige Ausnahme ist die Mutter Oberin, die von einer gut singenden Schauspielerin gespielt werden kann.

Das Stück benötigt für einige Nummern ein ausgefeiltes Musical Staging und verlangt daher Bewegungstalent und sogar tänzerisches Können von allen Darstellerinnen. Es gibt z.B. die erwähnte Steppnummer am Ende des ersten Aktes und Schwester Leo sollte ihre beiden Soli sogar auf Spitze tanzen können.

Das Arrangement ist für vier Musiker vorgesehen, die oftmals im hinteren Bereich (teilweise sichtbar) auf der Bühne sitzen und Mönchs- bzw. Nonnen-Gewänder tragen. Der Reed-Spieler bringt mit Saxophon, Klarinette und Flöte verschiedene Akzente in die Partitur, diese Vielfalt wird durch verschiedene Synthesizer-Sounds, u.a. Kirchenorgel, Streicher, Blechbläser, noch unterstützt. Auch in dieser Show werden meist alle Instrumente und Darsteller mit Mikrofonen bzw. Mikroports verstärkt.

Nunsense eröffnete im Dezember 1985 im Cherry Lane Theatre und zog im darauffolgenden Februar in das Sheridan Square Playhouse um. Von September 1986

DOUGLAS FAIRBANKS THEATRE



bis Oktober 1994 lief das Stück dann durchgängig im Douglas Fairbanks Theatre. Alle Theater hatten um die 200 Plätze und eine ansteigende Bestuhlung, zudem waren es schlicht wirkende Häuser, die eher Studiocha-

rakter hatten. Das Musical war auch auf Tour und im Ausland sehr erfolgreich, vgl. Punkt 4.

Das bereits beschriebene Einheitsbühnenbild stellte die Bühne einer Schulaula dar. Alles war in der Originalproduktion sehr realistisch angelegt, das gilt auch für Requisiten und die Kostüme der Darstellerinnen. Die fünf Nonnenkutteln sind i.d.R. sehr authentisch gestaltet (mit Schleier, Visier, Skapulier, Rosenkranz etc.). Sie sind komplett schwarz mit großen weißen Tellerkragen und weiß gefütterten, schwarzen Schleiern; nur die Novizin trägt einen komplett weißen Schleier. Ein paar wenige Accessoires wie Fächer, Hüte, farbige Steppschuhe etc. akzentuieren

das Grundkostüm der Darstellerinnen. Die Illusion, dass dies echte Nonnen sein könnten, soll dadurch noch einmal verstärkt werden. Die Beleuchtung sorgt meist für ein paar Showmomente, teilweise gibt es, je nach Produktion, einen typischen Lauflicht-Effekt, der das gesamte Bühnenportal einrahmt. Der obligatorische Verfolgerscheinwerfer verstärkt den Nummerncharakter des Stücks und bekommt sogar eine inhaltliche Funktion (u.a. im Solo der Oberin ‚Turn Up The Spotlight‘). Abschließend auch hier wieder eine kurze Interpretation:

Nonsense ist ein eigenwilliges Stück. Auf den ersten Blick kommt es unglaublich plakativ und sogar platt daher, auf den zweiten Blick aber, und das müssen auch seine schärfsten Kritiker zugeben, ist es eine äußerst abwechslungsreiche und unterhaltsame Mischung aus Comedy und Show. Dieses Nummern-Musical hat trotz Albernheiten dennoch einen gewissen Tiefgang, denn es sind beinahe schon gruppendynamische Prozesse, die der Zuschauer dort, natürlich sehr überspitzt, vor die Nase gehalten bekommt. Es gibt eine strenge Oberin und ihre ehrgeizige Stellvertreterin, es gibt eine kumpelhaft und etwas burschikos wirkende Schwester und eine „dumme“, aber extrem liebenswerte Nonne sowie eine Novizin, die etwas jünger und noch recht unerfahren ist. All dies verkörpert eine Art Mini-Gesellschaft, zeigt hierarchische Strukturen, natürlich am Rande der Parodie – jedenfalls habe ich das immer so empfunden. Der Zuschauer findet für sich seine Identifikationsfigur, er sucht sich bewusst oder unbewusst den passenden Typus. Jeder bekommt auf diese Weise augenzwinkernd einen Spiegel vorgehalten. Und muss darüber – mehr oder weniger – lachen. Das ist heilsam und macht Spaß. Die Zuschauer lachen viel in diesem Stück, manche sogar sehr viel. Humor als Botschaft kann funktionieren.¹²¹

4.3.4 Hintergründe

Die Entstehung und Entwicklung des Musicals ist ungewöhnlich und auf seine Art einzigartig: Goggin entwarf eine Reihe von humoristischen Grußpostkarten, für die eine Schauspielerin in Ordenstracht posierte. Der Verkauf war sehr erfolgreich

¹²¹ Anmerkend sollte ich vielleicht sagen, dass das Stück in meiner Inszenierung von 1995-2010 im Culture Club Hanau und auf zahlreichen Gastspielen zu sehen war (rund 120.000 Zuschauer in 544 Aufführungen).

und inspirierte ihn zu einer Kabarettshow, die 1983 in The Duplex in Greenwich Village gezeigt wurde und 38 Wochen lief. Aus diesem Programm entwickelte er das abendfüllende Musical *Nunsense*, in dem das Modell der Postkartenserie, Marilyn Farina, die Hauptrolle der Mutter Oberin übernahm.¹²² Die Show startete 1985 und war in New York neun Jahre lang in 3.672 Aufführungen zu sehen. Sie erhielt vier Outer Critics Circle Awards, u.a. auch als bestes Off-Broadway-Musical.

Damit aber nicht genug, das Stück erlebte bis heute zahlreiche Fortsetzungen, die zwar nicht mehr Off-Broadway Premiere feierten, aber teilweise ziemlich erfolgreich wurden und größtenteils mit Starbesetzung als TV-Produktion und Kaufvideo herauskamen: *Nunsense II: The Second Coming* (1993), *Sister Amnesia's Country Western Nunsense Jamboree* (1995), *Nuncrackers: The Nunsense Christmas Musical* (1998), *Meshugga-Nuns: The Ecumenical Nunsense* (2002), *Nunsensations: The Nunsense Vegas Revue* (2005), *Nunset Boulevard: The Nunsense Hollywood Bowl Show* (2009) sowie eine Männerversion des ersten Teils *Nunsense A-Men!* (1998) und die Soloshow *Sister Robert Anne's Cabaret Class* (2009).¹²³

Der erste Teil der Musicals erlebte mehrere große Tournen durch die USA, z.B. startete 2003 *The Nunsense 20th Anniversary All-Star National Tour*. Allein der erste Teil des Musicals erlebte bis heute mehr als 5.000 Inszenierungen auf der ganzen Welt und wurde in über 20 Sprachen übersetzt.¹²⁴ Goggin „postet“ regelmäßig im Internet auf seiner persönlichen Facebook-Seite und erinnert mit Fotos an besondere Darstellerinnen, er schrieb z.B. am 24. Dezember 2010:

Today we celebrate and thank all of the 40,000 nuns of Nunsense Companies around the world. You have made it all possible! Bless us all!¹²⁵

4.3.5 Medien

Bevor ich auf eine TV-Produktion des Musicals eingehen möchte, werde ich wieder kurz das Original Cast Album vorstellen.¹²⁶

¹²² Vgl. Bartosch, Günter: *Das ist Musical!*, a.a.O., S. 400 f.

¹²³ Vgl. Internetseite: *Nunsense.com* (siehe Quellen).

¹²⁴ Vgl. *Nunsense*. Souvenir brochure, *The 20th Anniversary ...*, a.a.O. Allerdings stammen diese Angaben bereits von 2003, die Zahlen liegen vermutlich wesentlich höher.

¹²⁵ Eintrag auf der Facebook-Seite von Dan Goggin, 24.12.2010, 16:17 Uhr.

Die Einspielung von 1986 überzeugt auch heute noch durch unglaubliche Direktheit und präsentiert 16 Nummern aus Goggins Partitur mit viel Drive und Elan. Alle fünf Interpretinnen können überzeugen, aber Semina De Laurentis als naiv-überdrehte Amnesia (mit extrem flexibler Stimme) und Christine Anderson als bodenständige Robert Anne (mit besonders vielen Farben) begeistern ganz besonders. Die farbige Darstellerin Edwina Lewis singt als Hubert das große Finale der Show und überzeugt mit ihrer kraftvollen Gospel-Stimme.

Dan Goggin's music is performed by a small band – the tunes are simple and unexceptional, but accompanied by his wonderfully funny lyrics, and of course it is the situation itself that brings on much of the humour.¹²⁷

1993 gab es eine Fernsehproduktion des Musicals, in der Rue McClanhan (u.a. Blanche in *The Golden Girls*) die Rolle der Mutter Oberin übernahm.¹²⁸ Diese stimmige Umsetzung – es ist im Grunde eine gefilmte Theateraufführung mit Publikum – gibt Einblick in Goggins gut getimte Originalregie und Felton Smiths überzeugende Choreografie und kann mit neuen Einfällen und Gags für sich einnehmen. Anderson und De Laurentis überzeugen erneut, als die einzigen Originalbesetzungen, aber auch Terri White als sarkastisch aufspielende Hubert und Christine Toy als leichtfüßige Leo haben, neben dem Star McClanahan, die Lacher auf ihrer Seite. Diese DVD macht zudem deutlich, dass es mehr gutes Videomaterial von Musicals und Theateraufführungen geben sollte. Die TV-Produktion gilt in Fachkreisen als gelungen und war bei der Erstaussstrahlung äußerst erfolgreich.

Nunsense [...] airs on the A&A network receiving the second highest rating ever for a musical program on the network.¹²⁹

¹²⁶ *Nunsense*. 1986 Off-Broadway Cast. (CD 46:49, AAD) DRG Records. CDSBL 12589.

¹²⁷ Walker, Mark (Editor): *Musicals*, a.a.O., S. 70.

¹²⁸ *Nunsense*. USA 1993. TV-Production. DVD: Bristol-Myers Squibb Company 1993/1998, Color/112 min.

¹²⁹ Vgl. *Nunsense*. Souvenir brochure, The 20th Anniversary ..., a.a.O.

5. Off-Broadway-Rezeption im deutschsprachigen Raum

5.1 Entwicklung einer Gattung

In den letzten 25 Jahren hat es auffällige Veränderungen im deutschen Theatersystem gegeben. Es wurden zunehmend privatwirtschaftlich finanzierte Häuser eröffnet und sogar ausschließliche Musicaltheater gebaut, um importierte Produktionen nach angloamerikanischem Vorbild aufführen zu können. Diese Spielstätten und -formen trafen auf ein Theatersystem, das völlig andere Strukturen aufwies und auf etablierten Mechanismen und Traditionen beruhte. Deshalb möchte ich an dieser Stelle ein paar grundlegende Begriffe klären, um dann die Entwicklung der Gattung Musical im deutschsprachigen Raum kurz aufzuzeigen.

Die gegenwärtigen Theater der Bundesrepublik Deutschland werden zu einem sehr großen Teil durch staatliche Beteiligung finanziert. Dieses System beruht auf der Grundlage, Theater als Kulturaufgabe zu verstehen und einem öffentlichen Dienstleistungsbetrieb entsprechend mit öffentlichen Geldern zu unterhalten.¹³⁰

Das in den letzten drei Jahrhunderten gewachsene Theatersystem lässt sich in unterschiedliche Betriebstypen einteilen: Öffentliche Theater (stehende Stadt- und Staatstheater sowie mobile Landestheater) und private Theater (stehende private Bühnen und mobile Tourneetheater). Freie Gruppen und Ensembles, die teilweise auch staatlich gefördert werden, stellen eine zusätzliche Sonderentwicklung dar. Die öffentlichen Theater beherrschen eindeutig die deutsche Theaterlandschaft, allerdings erhalten private Theater, und dazu zählen auch die großen Musicaltheater, immer mehr Zuspruch.¹³¹ Die privaten Theater können völlig auf sich gestellt sein oder sie beziehen direkt bzw. indirekt ebenfalls öffentliche Zuwendungen.

„Indirekte Subventionen“ erhalten sie oft durch Engagements von städtischen Kulturämtern, die bei der Bezahlung auf ihre Haushaltbudgets zurückgreifen.¹³²

Die Etablierung des Musicals als eigenständige Theaterform auf deutschsprachigen Bühnen begann nicht, wie in manchen Quellen angegeben, mit der sicherlich bahnbrechenden Erstaufführung von *My Fair Lady*, die 1961 im Theater des Westens in Berlin stattfand. Schon vor dem Zweiten Weltkrieg gab es, neben der voll-

¹³⁰ Vgl. Schäfer, Hubert: Musicalproduktionen, a.a.O., S. 62.

¹³¹ Vgl. ebenda, S. 63.

¹³² Vgl. Wahl-Zieger, Erika: Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1978, S. 110.

ständig etablierten Operettentradition, eine starke Strömung, die Revuen, Kabaretts und satirisch angelegte Liederprogramme hervorbrachte. Neben der bereits erwähnten *Dreigroschenoper* (1928) ist hier mit Sicherheit auch das Singspiel *Im weißen Rössl* (1930) zu nennen, das zwar in den Nachkriegsjahren sehr oft zur „Kitschoperette“ mutierte, jedoch schon damals viele ironische Anspielungen enthielt und sich nicht wirklich ernst nahm.¹³³ Viele Künstler waren durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 zur Emigration gezwungen worden. Und so profitierte das unterhaltende Musiktheater in den USA von Autoren und Regisseuren wie Kurt Weill, Friedrich Hollaender, Erik Charell u.a. Im deutschsprachigen Raum begann man Mitte der 1950er Jahre, auch weil es kaum eigene Werke dieser Art gab, Musicals zu importieren. Eine Schlüsselfunktion übernahm hierbei der Opernkenner Marcel Prawy, der ein wahrer Musicalspezialist wurde und an der Wiener Volksoper Werke wie *Annie Get Your Gun* (1957) und *West Side Story* (1968) in eigener Übersetzung herausbrachte.¹³⁴ Die aufwendigen Stücke ließen sich jedoch selten in die abgezielten Strukturen des deutschen Dreispartentheaters integrieren und wurden daher eher „schlecht als recht“ auf der Bühne umgesetzt. Das Musical verlangte auf allen Ebenen nach Spezialisten und diese waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht bzw. nur sehr selten vorhanden. Ich werde auf diesen Umstand noch etwas genauer eingehen, wenn ich auf die Ausbildung von Musicaldarstellern zu sprechen komme. Lange Zeit wurde von den Verantwortlichen der enorme Nachholbedarf und die Begeisterung des Publikums für diese neue Kunstform unterschätzt. Als eine Art Durchbruch kann man aus heutiger Sicht daher die deutschsprachige Erstaufführung des Musicals *Cats* von Andrew Lloyd Webber (in der deutsche Fassung von Michael Kunze) am 24. September 1983 in Wien betrachten. Die Produktion der Vereinigten Bühnen brachte es auf insgesamt 2.040 En-suite-Vorstellungen und löste auch in Deutschland eine Art „Musical-Boom“ aus. 1986 eröffnete ebenfalls *Cats*, im eigens dafür umgebauten Hamburger Operettenhaus, und galt, angesichts deutscher Subventionstheater-Verhältnisse mit Produktionskosten von 8,5 Millionen DM, als undurchführbar. Bereits 10 Monate nach der Premiere begann das Musical aber schwarze Zahlen zu schreiben und der Produzent Friedrich Kurz, der mit großer Mühe private

¹³³ Vgl. Bering, Rüdiger: *Musical*, a.a.O., S. 164 f.

¹³⁴ Vgl. Bartosch, Günter: *Das ist Musical!*, a.a.O., S. 457.

Investoren akquiriert hatte, fühlte sich auf ganzer Linie bestätigt.¹³⁵ Doch was in Wien galt, war auch in Hamburg so: die komplette Produktion musste eins zu eins reproduziert werden. Mit diesem „Mega-Musical“ (so wurden Webbers Shows oft bezeichnet) begann übrigens der erwähnte weltweite Trend allumfassender Lizenzproduktionen, der teilweise bis heute anhält. Es entstanden viele weitere Long-Run-Musicals, die größtenteils von der Unternehmensgruppe Stella Musical AG betrieben wurden. Aber auch an öffentlichen Bühnen begann sich die Kunstform weiterzuentwickeln und es gab und gibt Häuser, die sich mit Musical-Erstaufführungen einen Namen gemacht haben. In Deutschland waren und sind dies u.a. Theater in Berlin, Gelsenkirchen, Heilbronn, Kaiserslautern, Hagen und Saarbrücken. In Österreich ist nach wie vor Wien federführend, aber auch Graz und diverse Sommerfestspiele haben regelmäßig Musicals im Programm. In der Schweiz konnte sich vor allem das Theater in St. Gallen mit hochwertigen Produktionen profilieren.¹³⁶ Das Off-Broadway-Musical als kleinerer Ableger der großen Broadway-Musicals konnte sich, anfangs noch sehr zögerlich, seit Mitte der 1960er Jahre u.a. mit *The Fantasticks* etablieren. Einen Höhepunkt erlebte dieses Format sicherlich in den frühen 1990er Jahren, wie es die Statistik des Deutschen Bühnenvereins noch zeigen wird. Das Berliner Schlossparktheater versuchte ab 2004, als kleines Haus der Stage Entertainment GmbH, mit kleinformatigen Musicals und Operetten neue Akzente zu setzen, jedoch musste das Konzept 2006 aufgrund schwacher Besucherzahlen wieder eingestellt werden. Ein ähnliches Los ereilte 2010 das Off-Broadway Musicaltheater München, das nach nur einem Jahr in Musical & Theater Keller² umbenannt wurde und in seiner 100-Plätze-Spielstätte, nun unter neuer Leitung, verstärkt auf Kabarett- und Liedermacher-Abende setzt.¹³⁷

5.2 Textfassungen

In diesem Abschnitt werde ich das Erstellen geeigneter deutscher Texte thematisieren. Mit dem Einzug des Musicals auf deutschsprachigen Bühnen wuchs natür-

¹³⁵ Vgl. Schäfer, Hubert: Musicalproduktionen, a.a.O., S. 71 ff.

¹³⁶ Vgl. Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals, a.a.O., S. 19.

¹³⁷ Vgl. Internetseite: Musicalzentrale.de (siehe Quellen).

lich der Bedarf an adäquaten Übersetzungen. Diesen Aspekt möchte ich zum Anlass nehmen, auch von meinen eigenen Erfahrungen in diesem Bereich zu berichten. Bereits 1997 bekam ich durch den S. Fischer Verlag die Chance, eine Fortsetzung des Musicals *Nunsense* vom Amerikanischen ins Deutsche zu übertragen. Das Wort „Übersetzung“ beschreibt den Vorgang nicht ausreichend, denn es sind in erster Linie die Liedtexte, die großes Kopfzerbrechen bereiten. Der bekannte Autor und Textdichter Michael Kunze¹³⁸ spricht daher generell von Adaptionen. Silbe für Silbe und Note für Note müssen die Texte der einzelnen Nummern nachgedichtet werden. Dafür hört man sich unzählige Male die Musik an, studiert den Klavierauszug, probiert verschiedene Wortkombinationen und Silben aus usw. Dies alles ist eine ziemliche Fleißarbeit und man sitzt Stunde um Stunde an neuen Versen, die hoffentlich irgendwann einmal flüssig und selbstverständlich klingen. Hat man seine Version endlich „zurechtgebastelt“, steht man immer noch vor der Aufgabe, unter die jeweiligen Gesangsnoten den deutschen Liedtext zu schreiben. Auch das ist eine ziemliche „Sisyphosarbeit“, die allerdings heute oft von Verlagsmitarbeitern per Notensatzprogramm übernommen wird. (Früher wurde der zuvor überklebte Originaltext meist per Hand überschrieben!) Mittlerweile durfte ich einige Musicals ins Deutsche übertragen und habe dadurch wesentlich mehr Übung bekommen. Aber eine zeitintensive und herausfordernde Aufgabe ist das Adaptieren von Buch und Liedtexten dennoch geblieben. Im Anschluss möchte ich gerne zwei Songtext-Beispiele aus Off-Broadway-Musicals etwas genauer vorstellen. Zuerst die Anfangspassage der Nummer ‚Dentist‘ aus *Little Shop of Horrors*:

When I was younger,
 Just a bad little kid,
 My Mama noticed funny things I did –
 Like shootin’ puppies with a B.B. gun.
 I’d poison guppies, and when I was done,
 I’d find a pussycat and bash in its head.
 That’s when my Mama said –
 She said, my boy I think some day
 You’ll find a way
 To make your natural tendencies pay!

Schon als ich klein war,
 war Mama oft schockiert,
 denn ich hab immer alles massakriert.
 Ich schoss auf Puppen mit dem Schieß-Bumbum.
 Und streute Gift in das Aquarium.
 Ich schmiss die Katze aus Spaß an die Wand,
 da hat Mama erkannt –
 Sie hat erkannt, dass ein Talent
 tief in mir brennt,
 sie sprach: Du machst die Familie solvent!

You’ll be a dentist!
 You have a talent for causing things pain

Du wirst ein Zahnarzt!
 Du hast kein Mitleid, dein Herz wird nicht weich.

¹³⁸ Dr. Michael Kunze (geb. 1943 in Prag) adaptierte zahlreiche internationale Musicalerfolge, darunter *Evita* (1981), *Cats* (1983) und *The Lion King* (2001). 1986 erstellte er die deutsche Fassung von *Little Shop of Horrors. Elisabeth* (1992), für das er das Libretto schrieb, wurde zum erfolgreichsten deutschsprachigen Musical. (Internetseite: siehe Quellen.)

Son, be a dentist!
 People will pay you to be inhumane
 Your temperament's wrong for the
 priesthood
 And teaching would suit you still less!
 Son, be a dentist!
 You'll be a success!

Sohn, du wirst Zahnarzt!
 Das macht dich glücklich und obendrein reich.
 Du taugst ganz bestimmt nicht zum
 Lehrer
 und wirst nie zum Priester geweiht.
 Sohn, du wirst Zahnarzt,
 dann bringst du es weit!

Michael Kunze hält sich sehr eng an den Inhalt der Vorlage und setzt die Reime versiert an die Stellen, wo sie auch im englischen Original zu finden sind. Darüber hinaus fängt er den Wortwitz des Songs ein, wobei man allerdings sagen muss, dass Originalautor Ashman einen sehr bissigen und umgangssprachlichen Text ablieferte, der es dem Bearbeiter mit Sicherheit nicht leicht gemacht hat. Gerade in Off-Broadway-Musicals sind textliche Pointen überaus wichtig und diese weiß Kunze stimmig ins Deutsche zu transportieren.

Das zweite Beispiel ist der Anfang der Nummer ‚I Could've Gone To Nahville‘ aus *Nunsense*:

Sometimes in the morning
 Before the first bell rings.
 I lie here wide awake
 Wonderin' all kinds of things.

Manchmal früh am Morgen,
 vorm ersten Glockenschlag,
 Lieg ich hier öfters wach,
 weil ich mich so vieles frag.

Like who I am, or what I'd be
 If I were not a nun.
 I suppose I could be anything
 But if I could be anyone –

Was tät ich wohl und was wär' ich?
 Ich könnt so vieles sein.
 Ja, wenn ich nun keine Nonne wär',
 dann fiel mir nur ein Wunsch noch ein.

I'd like to be a country singer
 Like Loretta Lynn.
 With a deluxe Winnebago
 That I could travel in.

Ich wär' so gern ein Country-Topstar,
 wie Loretta Lynn.
 In 'nem großen Straßenkreuzer,
 fahr ich dann lässig hin.

I'd have wigs like Dolly Parton.
 I might even pierce my ears.
 I'd have rhinestone studded cowboy boots
 And a sequined gown from Sears.

Die Frisur wie Dolly Parton,
 das Talent von Patsy Cline.
 Hätte Nieten auf den Cowboyboots
 und viel Glitzer, das wär' fein.

In der ursprünglichen Textfassung des deutschen Verlags tauchten so gut wie gar keine Bezüge zur amerikanischen Country & Western-Szene auf. Das empfand ich persönlich als unpassend und falsch, denn die Musik ist eindeutig in dieser Stilistik komponiert worden. Daher änderte ich den Text in meiner Bearbeitung völlig und ersetzte Namen wie „Nicole“ und „Nina Hagen“ durch die ursprünglichen Originalnamen bzw. Dinge, die zum Genre passten. Das Lied wird im Stück von Schwester Amnesia gesungen, daher war mir ein kindlich-naiver Ausdruck besonders wichtig. Goggin bringt im Original sehr viele Gags und Anspielungen,

die man jedoch ins Deutsche nicht eins zu eins „retten“ kann, da kaum einer die Bezüge verstehen würde.

Vor diesem Problem stehen Übersetzer sehr oft. Sie müssen passende Äquivalente finden, was manchmal ziemlich schwierig ist. Meiner Ansicht nach sollte ein deutscher Liedtext vor allem flüssig und in sich schlüssig klingen. Leider ist nicht jede Adaption von amerikanischen Musicals gelungen. Manchmal gibt es ziemlich unschöne und holprige Texte und auch sehr unmusikalische Stellen, die kaum singbar sind. Ein deutscher Bearbeiter sollte sich daher viel Zeit und Mühe gönnen, wenn er die Nummern reimt. Gute musikalische Kenntnisse sind absolut von Vorteil sowie ein selbstkritischer Blick und die Bereitschaft für mehrmaliges Überarbeiten.

5.3 Darstellersuche

Auch heute noch, gut 50 Jahre nach den ersten Aufführungen amerikanischer Musicals in Deutschland, ist es nicht ganz einfach geeignete Allround-Darsteller zu finden, die singen, tanzen und spielen können. Wie in Kap. 3.3 beschrieben, erfordert das professionelle Mitwirken in Musicals eine umfassende Ausbildung in Gesang, Tanz und Schauspiel. Mittlerweile gibt es einige seriöse Ausbildungswege auf staatlich geförderten Privatschulen und an entsprechenden Hochschulen, z.B. in Berlin (Universität der Künste: Studiengang Musical-Show), Essen (Folkwang Universität der Künste: Studiengang Musical), Wien (Konservatorium: Studiengang Musikalisches Unterhaltungstheater). Die Absolventen versuchen vorrangig, in geeigneten Long-Run-Produktionen unterzukommen, also in Produktionen, die en suite gespielt werden und in ihrer Konzeption an das Broadway-System angelehnt sind. Die Vereinigten Bühnen Wien begannen, wie bereits erwähnt, in den 1980er Jahren nach amerikanischem Vorbild Musicals auf die Bühne zu bringen. Kurz darauf wurde auch in Hamburg nach entsprechenden Darstellern gesucht. Heutzutage sind es in Deutschland vor allem Produktionen der international agierenden Stage Entertainment GmbH, die ständig nach Darstellern suchen. Das Unternehmen wurde 1998 von Joop van den Ende in den Niederlanden gegründet und beschäftigt heute weltweit etwa 4.000 Mitarbeiter, davon allein in

Deutschland ca. 1.800.¹³⁹ Die kommerziell ausgerichteten Großproduktionen werden i.d.R. achtmal pro Woche gespielt, z.B. Disneys *Der König der Löwen* in Hamburg oder in Berlin das neue Udo Lindenberg-Musical *Hinterm Horizont* (2011). Die Darsteller in diesen Produktionen werden relativ gut bezahlt und sind regelmäßig beschäftigt, deshalb ist dieser Weg für viele Künstler erst einmal sehr erstrebenswert. Jedoch wird vielen von ihnen schnell klar, dass diese „Maschinerie“ viel Energie raubt und man körperlich und mental schnell an seine Grenzen stoßen kann. Alle Künstlerverträge sind daher i.d.R. auf ein Jahr begrenzt; danach stehen für Darsteller und Theater gleichermaßen Auditions auf dem Programm für den anstehenden „cast change“. Der Vorteil an diesen, oft eins zu eins aus dem Ausland übernommenen, Produktionen ist, dass sie sehr professionell sind und im darstellerischen Bereich oft die angesprochenen Allrounder benötigen. An allen anderen Theatern (öffentlich od. privat) sieht es hingegen völlig anders aus. Das Musical etablierte sich dort vor allem in mittleren und kleineren Dreispartenhäusern, denn dort konnte man am leichtesten aus drei Ensembles die benötigten Darsteller zusammenstellen.¹⁴⁰ Dort werden ausgesprochene Musicaldarsteller meist nur als Gäste für bestimmte Inszenierungen dazuengagiert. Eine große Ausnahme war in Deutschland das Theater des Westens in Berlin, in dem u.a. Helmut Baumann viele Jahre erfolgreich Musicals auf die Bühne brachte (in mehrmonatigen En-suite-Serien). Heute gehört das renommierte Haus jedoch längst zu den Spielstätten der Stage Entertainment. Eine Besonderheit stellt heutzutage das Theater für Niedersachsen Hildesheim Hannover dar, das sich als fusionierte Bühne eine eigene „Musical Company“ leistet. Für die mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum vorhandenen Musicaldarsteller ist das tägliche Brot nach wie vor das Vorsingen, Vortanzen und Vorspielen – fast so wie für die Mimen in den Metropolen New York oder London. Schade ist, dass der „Spezialist“ Musicaldarsteller an den meisten deutschsprachigen Theatern wenig geschätzt wird, da immer noch eine strikte Spartenrennung in Oper, Ballett und Schauspiel vorherrschend ist. Der bekannte Opernregisseur Harry Kupfer, der u.a. das Musical *Elisabeth* in Wien und für eine Tournee inszenierte, äußerte sich in einem Interview über die Arbeit mit Musicaldarstellern hingegen sehr positiv:

¹³⁹ Vgl. Internetseite von Stage Entertainment Deutschland (siehe Quellen).

¹⁴⁰ Vgl. Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals, a.a.O., S. 19.

Sie sind begeisterungsfähig, sind noch nicht von Routine verschlissen. Ich arbeite unheimlich gern mit Musicaldarstellern. [...] Was von ihnen verlangt wird, ist fast unmenschlich. Aber die schaffen das. Und deshalb bekommt man da meiner Meinung nach auch konsequentere Ergebnisse. In der Oper schaffe ich das nur mit Leuten, die wirklich Doppelbegabungen sind und nicht bloß ausgesucht werden, weil sie eine schöne Stimme haben.¹⁴¹

5.4 Fragen an Verleger

Als Nächstes möchte ich einen Einblick in die Arbeit von Verlagen geben, die u.a. Rechte von Off-Broadway-Musicals vertreten. Freundlicherweise haben sich zwei Bühnenverleger bereit erklärt, mir für diese Arbeit, im Dezember 2010 einen Fragebogen zu beantworten. Dies waren Bettina Migge-Volkmer (im Folgenden mit *BM* abgekürzt) von Gallissas und Uwe B. Carstensen (hier *UC*) von S. Fischer. Der von mir entwickelte Fragebogen zu Off-Broadway-Musicals wurde von Frau Migge-Volkmer in Berlin ausgefüllt und dann per E-Mail an mich übermittelt. Mit Herrn Carstensen konnte ich in Frankfurt am Main ein persönliches Gespräch führen. Im Anschluss nun die Fragen mit den, wie ich finde, aufschlussreichen Antworten:

Welche kleinformatischen amerikanischen Musicals, sogenannte Off-Broadway-Musicals, aus Ihrem Programm wurden in den letzten Jahren mehrfach aufgeführt?¹⁴²

BM: Es wurde von uns vor allem *Little Shop of Horrors* aufgeführt. Und es gab ein paar Inszenierungen von *Bat Boy*.

UC: *Nonsense*, Teil 1.

Gab es ein häufig gespieltes Werk, einen „Hit“, oder vielleicht sogar mehrere?

BM: Eindeutig *Little Shop of Horrors*. *Bat Boy* wurde nur ein paar Mal aufgeführt. Das waren kleinere, teils sehr hübsche Produktionen, die aber nicht dazu beitragen konnten, ein breites Interesse für das Werk zu finden.

UC: Ebenfalls *Nonsense*.

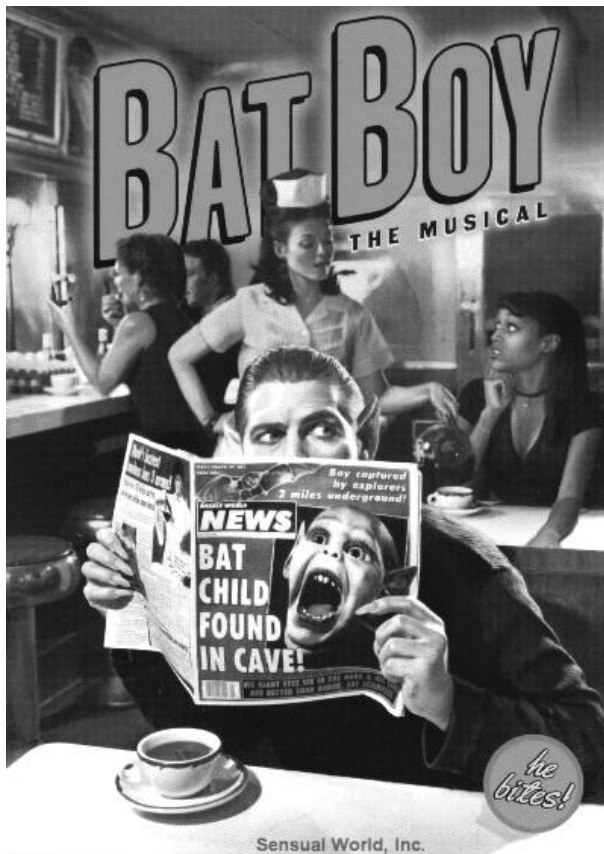
¹⁴¹ Kupfer, Harry: Zwänge des Lebens und die Liebe zum Tod. Interview v. Wolfgang Sandner. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, SaitenSpiel, 30.11.2009, Nr. 278, S. B 3

¹⁴² Um die Frage zu präzisieren, erwähnte ich noch, dass die jeweiligen Stücke in Manhattan, New York, ihre offizielle Premiere erlebt haben müssen.

Wie oft wurde das Werk/wurden die Werke in den letzten fünf Jahren lizenziert?

BM: *Little Shop of Horrors* wurde in den letzten fünf Jahren 46 mal lizenziert. *Bat Boy* brachte es seit seiner deutschsprachigen Erstaufführung hingegen auf sechs Produktionen.

UC: 29 mal, ab der Spielzeit 2006/2007 gerechnet.



Wie beurteilen Sie die Vorlieben des deutschsprachigen Publikums in Bezug auf bestimmte Sujets bzw. Inhalte?

BM: Das deutschsprachige Publikum bekommt oft fertige Inszenierungen aus dem Ausland vorgesetzt. Das ist etwas schade. Ich denke, dass die konventionellen, traditionellen Shows mit entsprechenden Themen nach wie vor die Renner sind. Selbst wenn die Sujets dieser Shows oft angestaubt wirken, funktionieren sie dennoch nach wie vor. Sogenannte neuere Shows, die auch

trashige Sujets haben, finden zwar auch ihr Publikum, jedoch ist dieses eher begrenzt, die Stoffe entsprechen meistens nicht dem Geschmack der Masse.

UC: Das deutsche Musical-Publikum möchte sich vorrangig amüsieren, zu schwere Stoffe sind daher ungeeignet.

Wie beurteilen Sie die Vorlieben des deutschsprachigen Publikums in Bezug auf Humor?

BM: Ich denke, dass das deutschsprachige Publikum schon sehr gerne lacht, aber ich denke nicht, dass humorvolle Stücke den ernsten den Rang ablaufen. Das dürf-

te sich so ungefähr die Waage halten und natürlich ist die Musik auch sehr entscheidend dafür, dass man sich ein Musical anschaut.

UC: Das hiesige Humorverständnis ist in meinen Augen weniger komplex, die Witze müssen eher direkt sein. Schwarzer Humor wird nicht besonders gut verstanden.

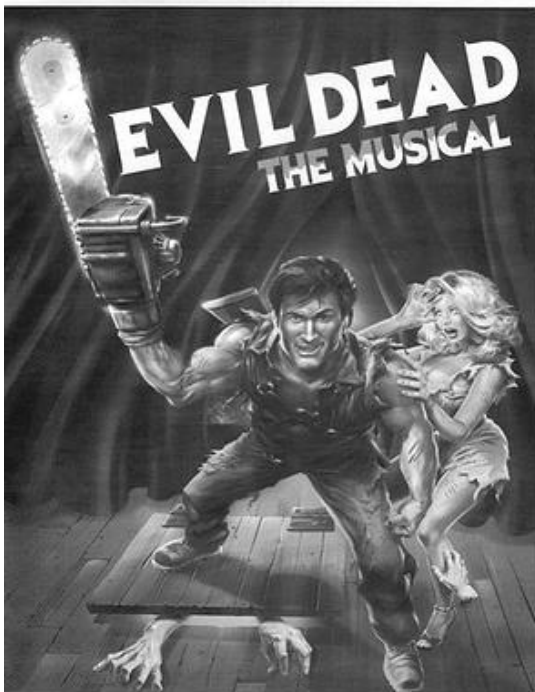
Vertritt Ihr Verlag Musical-Rechte im gesamten deutschsprachigen Raum (Deutschland, Österreich, Schweiz)?

BM: Wir vertreten die Rechte an unseren ausländischen Musicals in der Regel im deutschsprachigen Raum, in vielen Fällen jedoch auch in Benelux, Skandinavien, Litauen, Estland, Russland, Tschechien, Ungarn und Rumänien. Unsere eigenen Werke vertreten und vermarkten wir weltweit.

UC: Ja.



Welches Off-Broadway Musical hätten Sie persönlich gerne auf deutschen Bühnen gesehen?



BM: Sehr gerne hätte ich das von uns vertretene Musical *Evil Dead* auf unseren Bühnen gesehen, aber es ist vielleicht doch zu düster für das normale Publikum und kommt daher für eine Produktion durch ein subventioniertes Theater nicht in Frage. Warten wir also weiter, bis wir einen geeigneten privaten Produzenten finden, der bereit ist, sich auf dieses Stück einzulassen.

UC: *Rent* mochte ich immer. Ich hätte es anfangs lieber in deutschen Stadt-

und Staatstheatern gesehen, als in der amerikanischen Originalinszenierung, die lediglich kopiert wurde.

Bettina Migge-Volkmer ist Geschäftsführerin der Gallissas Theaterverlag und Mediaagentur GmbH in Berlin. Sie hat den Verlag 2005 gegründet, nachdem sie bei Felix Bloch Erben das Geschäft von der Pike auf gelernt hatte. Sie vertritt vorrangig Musicals, aber auch Komödien und Boulevardstücke.

Uwe B. Carstensen, der früher als Dramaturg und Regisseur am Theater arbeitete, ist langjähriger Verlagsleiter bei Theater & Medien der S. Fischer Verlag GmbH in Frankfurt am Main. Der Schwerpunkt liegt hier auf Sprechtheater, aber auch ein paar kleinere Musicals und musikalische Programme werden vertreten.

Der neue Geschäftsführer von Musik und Bühne in Wiesbaden, Stephan Kopf, konnte mir aus zeitlichen Gründen leider keinen Termin einräumen.

5.5 Werkstatistik

Der Deutsche Bühnenverein in Köln bringt jedes Jahr seine Werkstatistik „Wer spielte was?“ heraus.¹⁴³ In diesen Büchern, die jeweils eine komplette Spielzeit behandeln, findet sich auch immer ein umfassendes Kapitel über Musicals. Dieses Kapitel sortiert unter Punkt 1 alle Musicals alphabetisch nach Komponisten, dann werden Musicals mit Arrangements diverser Komponisten aufgelistet sowie Musicals in Ausschnitten (sogenannte Galaprogramme). Unter Punkt 2 findet sich eine Liste der Musicals mit den höchsten Aufführungszahlen. Dort gibt es eine regelrechte Hitliste mit Platzierungen von 1 bis ca. 60. Im Anschluss finden sich unter Punkt 3 Musicals mit den höchsten Inszenierungszahlen, dort werden ebenfalls Ranglisten erstellt. Abschließend finden sich unter Punkt 4 Musicals mit den höchsten Besucherzahlen. Alle Angaben werden in Gesamtzahlen und einzeln für Deutschland, Österreich und die Schweiz dargestellt. Die Zahlen der drei von mir vorgestellten Musicals (*The Fantasticks*, *Little Shop of Horrors* und *Nunsense*) habe ich mir daher genauer angesehen und ausgewertet. Die untersuchten Werke, hier in der Sortierung des Bühnenvereins, sind mit ihren deutschen Titeln aufge-

¹⁴³ Deutscher Bühnenverein (Hg.): Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. „Wer spielte was?“ für den gesamten deutschsprachigen Bereich. Jahrgänge 45. bis 62. Köln/Bensheim: Mykenae: 1992 bis 2009.

listet: Goggin, Dan: *Non(n)sense*; Menken, Alan: *Der kleine Horrorladen* und Schmidt, Harvey: *Die Romanticker*¹⁴⁴.

Ich habe über insgesamt 18 Spielzeiten¹⁴⁵ eine Tabelle erstellt sowie ein Diagramm angefertigt, das die Zahlen kompakt und übersichtlich darstellt (siehe Abb.). Die Zahl hinter den Stücktiteln in Klammern zeigt an, auf welcher Platzierung der Gesamtliste sich das jeweilige Werk in der Spielzeit befand.

Jahr/ Spielzeit	Werke in der jeweiligen Spielzeit	Anzahl der Inszenierungen	Anzahl der Aufführungen
1991/1992	Non(n)sense (5)	10	389
	Der kleine Horrorladen (6)	17	378
	Die Romanticker (16)	5	137
1992/1993	Non(n)sense (3)	13	433
	Der kleine Horrorladen (5)	22	383
	Die Romanticker (45)	3	22
1993/1994	Non(n)sense (6)	16	423
	Der kleine Horrorladen (9)	18	302
	Die Romanticker (62)	1	16
1994/1995	Der kleine Horrorladen (10)	15	327
	Non(n)sense (12)	17	287
1995/1996	Der kleine Horrorladen (19)	8	226
	Non(n)sense (26)	10	163
1996/1997	Der kleine Horrorladen (21)	8	163
	Non(n)sense (26)	8	134
	Die Romanticker (o.P.)	1	22
1997/1998	Der kleine Horrorladen (21)	10	162
	Non(n)sense (30)	9	110
1998/1999	Der kleine Horrorladen (5)	11	277
	Die Romanticker (42)	2	50
	Non(n)sense (58)	1	29
1999/2000	Der kleine Horrorladen (23)	4	119
	Non(n)sense (37)	4	55
2000/2001	Der kleine Horrorladen (19)	4	131
	Non(n)sense (30)	4	95
	Die Romanticker (o.P.)	1	12
2001/2002	Non(n)sense (46)	3	35
	Der kleine Horrorladen (o.P.)	4	24
2002/2003	Non(n)sense (20)	6	108
	Der kleine Horrorladen (28)	5	72
2003/2004	Non(n)sense (36)	2	62
	Der kleine Horrorladen (37)	6	61
	Die Romanticker (49)	2	42
2004/2005	Der kleine Horrorladen (24)	6	115
	Non(n)sense (41)	4	73
2005/2006	Non(n)sense (25)	4	109
	Der kleine Horrorladen (32)	6	75
2006/2007	Der kleine Horrorladen (21)	8	122
	Non(n)sense (51)	5	41

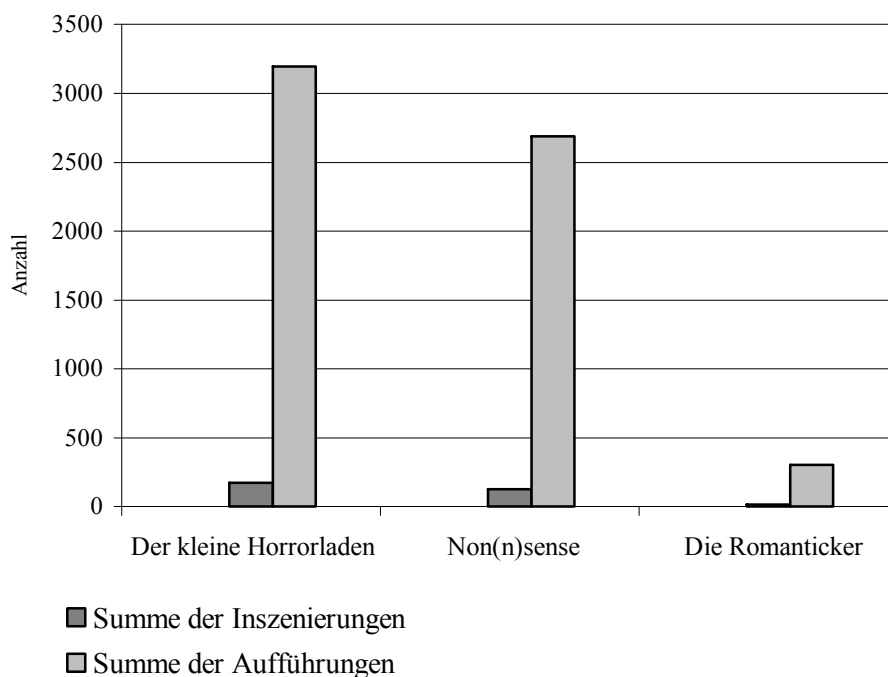
¹⁴⁴ Seltsamerweise wird in den vorliegenden Ausgaben auf diesen veralteten dt. Stücktitel zurückgegriffen.

¹⁴⁵ Auf diese Bücher konnte ich dank Hilfe des S. Fischer Verlags zurückgreifen.

2007/2008	Der kleine Horrorladen (15)	11	145
	Non(n)sense (37)	5	60
2008/2009	Der kleine Horrorladen (25)	8	111
	Non(n)sense (31)	4	85

Das Gesamtergebnis ergab: Von 1991/1992 bis 2008/2009 brachte es *Der kleine Horrorladen* in 171 Inszenierungen auf insgesamt 3.193 Aufführungen, relativ dicht gefolgt von *Non(n)sense* mit 125 Inszenierungen und 2.691 Aufführungen. *Die Romanticker* konnten dagegen nur 15 Inszenierungen und 301 Aufführungen verzeichnen. Anmerkend muss man allerdings sagen, dass hier nur professionelle Theater berücksichtigt werden und auch nur, wenn diese ihre Zahlen zur Verfügung stellen. Amateure und semiprofessionelle Ensembles werden in dieser Statistik i.d.R. nicht berücksichtigt. Daher kann man davon ausgehen, dass alle Zahlen in Wahrheit noch etwas höher liegen.

Anzahl der Inszenierungen und Aufführungen je Werk
über die Spielzeiten 1991/1992 bis 2008/2009



Die Zahlen zeigen nun schwarz auf weiß, was ich anfangs nur vermutete: die beiden Off-Broadway-Shows *Little Shop of Horrors* und *Nunsense* konnten sich mit großem Abstand als die beliebtesten und erfolgreichsten dauerhaft etablieren. *The Fantasticks* konnte sich langfristig leider nicht durchsetzen, obwohl das Stück durchaus gelungen ist und in den USA unglaublich erfolgreich war.

Auch andere interessante Beobachtungen konnte ich durch die Statistik des Bühnenvereins machen, z.B. fällt auf, dass die unverwüstliche *Rocky Horror Show* (vgl. Kap. 3.1) ziemlich oft gespielt wurde und überaus erfolgreich war; sie passt vom Sujet her perfekt in die Gattung, ist aber kein Off-Broadway-Musical. Das Gleiche gilt für das Kultmusical *Grease*, das 1971 zuerst in Chicago herauskam und daher ebenfalls eine andere Entstehungsgeschichte aufweist.

Obwohl *Nunsense* so erfolgreich war (und teilweise noch ist), konnte sich *Nunsense II* und weitere Fortsetzungen langfristig nicht durchsetzen. Vereinzelt gab es Aufführungen von *Godspell* und *You're A Good Man, Charlie Brown* sowie von dem englischen Musical *Blood Brothers*, das thematisch auch gut ins Bild passt. Das Stück *I Do! I Do!* der beiden *Fantasticks*-Autoren taucht als „musikalisches Himmelbett“ hin und wieder in der Statistik auf. Allerdings wurde es 1966 gleich am Broadway produziert, obwohl es nur eine Zwei-Personen-Besetzung aufweist. *Rent* (vgl. Kap. 2.3) war 1999 erstmalig in Deutschland en suite zu sehen, allerdings in einer (zu) groß angelegten Reproduktion der Broadway-Produktion in Düsseldorf. Relativ erfolgreich sind auch die Biografie-Musicals der Engländerin Pam Gems *Piaf* und *Marlene*, die vom Format her ebenfalls in das Schema passen. Ungefähr ab der Spielzeit 2005/2006 tauchen, neben *Linie 1*, vermehrt kleinformatige deutschsprachige Musicals in den Spielplänen auf, sie alle orientieren sich konzeptionell an Off-Broadway-Musicals: *Heiße Ecke*, *Mütter*, *Sekretärinnen*, *Baby Talk* etc.

5.6 Chancen und Probleme

An dieser Stelle soll der Fokus erneut stärker auf kleinformatige Shows bzw. auf Off-Broadway-Musicals gesetzt werden. Wie sichtbar wurde, konnten sich in erster Linie zwei Vertreter besonders gut im deutschsprachigen Raum etablieren: *Little Shop of Horrors* und *Nunsense*. Auch wurde klar, dass die beiden befragten Verleger diese kleinere Form von Musiktheater eher als „Nischenprodukt“ ansehen und vermutlich ihren Schwerpunkt in erster Linie auf bekanntere und auch größere Werke setzen. In großen Theatern mit entsprechend vielen Sitzplätzen und höheren Eintrittspreisen lassen sich natürlich mehr Tantiemen einnehmen. Das Bühnenverlagsgeschäft ist in erster Linie auch ein Verkaufsgeschäft, das soll-

te man nicht ausblenden. Dennoch weiß ein guter und erfahrener Verleger, wie man auch unbekannte und ungefälliger Stücke erfolgreich platzieren kann. „Das Musical in seiner besten Ausprägung hat es geschafft, Unterhaltung, Kunst und Geschäft auf einen Nenner zu bringen.“¹⁴⁶ Dafür haben die Amerikaner den Begriff Entertainment geprägt, der überhaupt nichts Anrüchiges besitzt. Das deutsche Wort Unterhaltung ist hierzulande jedoch anders konnotiert und löst in intellektuellen Kreisen oftmals ein Naserümpfen aus, da es allzu gern mit Oberflächlichkeit gleichgesetzt wird. Entertainment im Theater heißt – im ursprünglichen Sinne – sämtliche Sinne der Zuschauer mit einzubeziehen. Leider ist dies zu einigen Stadttheater-Intendanten und entsprechenden Dramaturgen bis heute noch nicht durchgedrungen, denn sie versuchen in erster Linie „anspruchsvolles“ Theater zu machen und degradieren das Musical lediglich zur „Cashcow“ – um Auslastungszahlen aufzubessern, Abonnentenwünsche zu befriedigen o.ä. Dieser Umstand wird auch dadurch begünstigt, dass u.a. die GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) noch immer Wert auf strenge Unterteilungen der Sparten E „ernste Musik“ und U „Unterhaltungsmusik“ legt.¹⁴⁷ Das alles zieht sich wie ein roter Faden durch die deutschsprachige Kultur- und Theaterlandschaft. Aber selbst Adorno, der das Musical als „Leichte Musik“ einstufte, konnte der Gattung eine gewisse fortschrittliche Komponente attestieren:

Das Musical ist, ohne dass künstlerisch, nach Gehalt und Mitteln, viel sich geändert hätte, gegenüber der Operette und der Revue *streamlined*.¹⁴⁸

Er meinte außerdem, dass das Musical die „technologische Verdinglichung des Films gewissermaßen auf das musikalische Theater zurück überträgt.“¹⁴⁹ Er bezog dies in erster Linie auf die kalkulierte Perfektion in den „auf Hochglanz polierten“ Shows der Amerikaner, die ja den Prototyp der Gattung ausmachen. Die kleineren Formate laden hingegen regelrecht zum Experimentieren ein. Während in einem Großen Haus i.d.R. viele Mitwirkende und ein Orchester benötigt werden, können in kleineren Häusern bzw. auf Studiobühnen modernere Varianten des (Kammer-)Musicals wesentlich leichter umgesetzt werden. Für diesen

¹⁴⁶ Wildbühler, Hubert: *Musicals! Musicals!*, a.a.O., S. 10.

¹⁴⁷ Vgl. Internetseite der GEMA (siehe Quellen).

¹⁴⁸ Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 14. Rolf Tiedemann (Hg.). 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, 1980, S. 202.

¹⁴⁹ Ebenda.

kompakteren Ansatz bieten sich Werke von Off-Broadway-Autoren geradezu an. Und damit meine ich nicht die beiden vorgestellten „Hits“, die es längst auf die deutschsprachigen Bühnen geschafft haben. Ich meine vielmehr die unentdeckten und teilweise noch unübersetzten Stücke, die in den Regalen der Verlage liegen oder bei amerikanischen Agenten auf neue Produzenten warten. Gerade das Off-Broadway-Musical hat dem großformatigen Broadway-Musical immer wieder viele kreative Impulse geben können, Impulse, die auch das deutschsprachige unterhaltende Musiktheater gut gebrauchen könnte. Wie man an den drei vorgestellten Beispielen erkennen konnte, sind diese Stücke auf kleinstem Raum mit überschaubarem Aufwand gut umzusetzen (eine Ausnahme ist wg. der Pflanzen und der Dekorationen vielleicht der *Horrorladen*). Warum wird also immer wieder derselbe Stücke-Kanon repetiert? Gerade das Musical braucht hierzulande, um sich als Kunstform vollständig – auch an öffentlichen Bühnen – etablieren zu können, neue Ideen und Impulse. Geeignete Stücke gibt es genug. Leider fehlt (noch) der Mut, sie zu entdecken.



Auch das deutschsprachige Musical hat durch die kompakteren Off-Formate immer wieder neue Anregungen bekommen. Das zeigten u.a. gelungene Uraufführungen des Hamburger Schmidt Theaters oder Produktionen der Neuköllner Oper in Berlin. Dennoch steckt das deutschsprachige Musical – egal ob klein oder groß – noch halbwegs in den Kinderschuhen. Bis jetzt konnten nur sehr wenige Stücke, u.a. das groß angelegte Werk *Elisabeth*, nationale oder sogar internationale Beachtung

erlangen. Im Bereich der kleineren Stücke gibt es bis heute bloß ein einziges Werk, das sich als „musikalische U-Bahn-Revue“ (siehe Abb.) nachhaltig etablie-

ren konnte: Volker Ludwigs *Linie 1* feierte im April 1986 seine Premiere im Berliner Grips-Theater und konnte bis heute auf vielen deutschen Bühnen, im Ausland und sogar im Kino große Erfolge feiern.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Vgl. Bering, Rüdiger: Musical, a.a.O., S. 167.

6. Finale

Das unterhaltende Musiktheater hat, insbesondere im angloamerikanischen Raum, eine eigene Gattung hervorgebracht, die mittlerweile international als Musical bezeichnet wird. Aus zwei Hauptlinien, einer europäischen und einer amerikanischen, konnte sich eine eigenständige Theaterform entwickeln, die vorrangig durch kommerziell ausgerichtete Produktionen repräsentiert wird. Der Produzent spielt dabei, unterstützt von potentiellen Geldgebern, eine zentrale Rolle bei der Planung und Umsetzung. Das gilt in erster Linie für groß angelegte Broadway-Musicals in den USA. Im Gegensatz dazu verkörpert das Off-Broadway-Musical eine Art „alternative Entwicklung“, da es wesentlich kleinformatischer ist und dementsprechend kostengünstiger produziert werden kann. Es stellt sozusagen eine Art Untergattung des musikalischen Unterhaltungstheaters dar. Allerdings sind auch Off-Broadway-Stücke i.d.R. sehr professionell und werden mit hohem künstlerischen und handwerklichen Anspruch umgesetzt. Drei wesentliche Bauformen des Musicals haben sich auch hier etablieren können: Book Musical, Concept Musical und Musical Comedy, wobei Letztere auch heute noch verstärkt zu finden ist. Die oftmals skurrilen und etwas schrägen Sujets verleihen diesen Werken einen besonderen Anstrich, allein dadurch unterscheiden sie sich grundlegend von den Broadway-Musicals, die grundsätzlich ein sehr breites Publikum ansprechen wollen und auch müssen. Off-Broadway-Musicals sind in jeglicher Hinsicht unkonventioneller, das gilt für Buch, Musik, Darstellung, Ausstattung etc. Vor allem in der Musik sind verstärkt zeitgenössische Tendenzen zu finden; sie tauchen dort auch schneller auf. Dies wird auch durch kleine (Rock-)Besetzungen begünstigt, die den musikalischen Background der Aufführungen bilden. Jedoch finden sich in diesen Werken ebenfalls klassische Song- und Nummerntypen, die sich an Konventionen zu halten scheinen. Gesang, Tanz und Schauspiel zeichnen die benötigten Allround-Darsteller aus, das gilt im Kleinen wie im Großen. Die Sänger verwenden sehr oft Belting bzw. singen mit modernen Rock- und Popstimmen. Lyrischer Gesang ist in Off-Broadway-Musicals weniger anzutreffen, allerdings gibt es auch hier Ausnahmen, z.B. in *The Fantasticks*.

Die Theater sind wesentlich kleiner als die großen Häuser des Broadway, sie haben kaum mehr als 200 Plätze und bieten so einen eher intimen Rahmen für die Aufführungen. Das Publikum sitzt wesentlich näher am Geschehen, da es auch

(fast) nie Orchestergräben gibt. Auf den Bühnen wird sehr oft ein Einheitsbühnenbild verwendet. Umbauten und aufwendige Dekorationen gibt es selten und auch die Kostümausstattung ist in den meisten Fällen sehr überschaubar und weniger prunkvoll, wenn man sie mit Großproduktionen vergleicht. Jedoch ist der Anspruch an Licht und Ton auch dort sehr hoch. Entsprechende Fachleute entwerfen ein geeignetes Design und programmieren viele unterschiedliche Lichtstimmungen bzw. stattdessen die Darsteller mit Mikrospots aus.

Die Rezeption von amerikanischen Musicals im deutschsprachigen Raum begann Mitte der 1950er Jahre, als die ersten Shows für Deutschland, Österreich und die Schweiz adaptiert wurden. Allerdings traf jene Musiktheater-Gattung, die in einem kommerziell orientierten Theatersystem entstanden war, hierzulande auf völlig konträre Produktionsbedingungen. Die öffentlich geförderten Stadt- und Staatstheater verkörperten mit ihrem Kulturauftrag eher eine aufklärerische Tradition und hatten daher andere Formen hervorgebracht. Zudem schien der Bedarf an geeigneten Allround-Darstellern, die schlichtweg nicht vorhanden waren, eine weitere Hürde darzustellen. Selbst heutzutage beäugen viele (öffentlich geförderte) Theatermacher die Gattung skeptisch und sehen in ihr bloß einen Auswuchs des Showgeschäfts.

Dass das unterhaltende Musiktheater auch unzweifelhaft Kunstwerke hervorbrachte, ändert wenig am Hautgout einer minderwertigen Theaterform, der dem Musical in Deutschland immer noch anhaftet.¹⁵¹

Allerdings setzte etwa Mitte der 1980er Jahre erstmalig ein Umdenken ein, als Webbers *Cats* in Wien und Hamburg im En-suite-Betrieb ungeahnte Erfolge erzielen konnte. Das Stück löste eine Art „Musical-Boom“ aus und nach und nach begannen privatwirtschaftlich betriebene Theater geeignete Werke zu produzieren. Das Musical schien plötzlich im deutschsprachigen Raum angekommen zu sein – und zwar ganz nach angloamerikanischem Vorbild. Immer häufiger entstanden geeignete Text-Adaptionen und die benötigten Musicaldarsteller wurden plötzlich auch hierzulande ausgebildet. Zu diesem Zeitpunkt entstanden verstärkt auch Inszenierungen von Off-Broadway-Musicals. Die „kleine Form“ stellte plötzlich eine gute und kostengünstige Alternative dar, vor allem für Stadttheater und Landesbühnen. Selbst das subventionierte Theater entdeckte allmählich Stü-

¹⁵¹ Bering, Rüdiger: *Musical*, a.a.O., S. 165.

cke wie *Little Shop of Horrors* (siehe Abb.) und *Nunsense*, die sich, wie die Zahlen zeigen konnten, zu Hits mauserten. Dennoch betrachten selbst heute noch viele Entscheidungsträger die gesamte Gattung sehr skeptisch, so auch das Off-Broadway-Musical. Autor und Übersetzer Michael Kunze sieht gerade an dieser Stelle einen wichtigen Ansatzpunkt:

Es wäre eine genuine Aufgabe von subventionierten Häusern, auch kleinere, originelle Musicals zu machen, die ein bisschen kühner sind, ausgefallener Themen und interessantere Musik haben.¹⁵²



Natürlich sind nicht alle Stoffe kompatibel. Die befragten Verleger erwähnten u.a., dass schwarzer Humor im deutschsprachigen Raum weniger gut verstanden würde. Zudem wolle sich das hiesige Publikum in Musicals

vor allem amüsieren und Bühneneffekte erleben. Tiefgang wird von vielen gar nicht erst vermutet. Die Großproduktionen privater Anbieter wurden zu „Events“, inklusive Hotel-Arrangement und Busfahrt. Das warf leider auch auf die kleinen, und oftmals interessanteren Werke, ein ganz bestimmtes Licht.

Ganz allmählich beginnt sich nun auch hierzulande das Musical neu zu sortieren und auszurichten. Zu dieser Entwicklung haben einige Off-Broadway-Musicals einen sehr wichtigen Beitrag geleistet. Für den deutschsprachigen Raum sind Impulse aus dem Off-Bereich nach wie vor von Bedeutung, ebenso wie für die großen Bühnen New Yorks. Tom Jones, der Autor der *Fantasticks*, formulierte seine Vision einmal so:

I had a dream of belonging to a new theatre, a theatre which I, and others like me, would create.¹⁵³

Das Musical-Spektakel *Spiderman – Turn off the Dark* von Regiestar Julie

¹⁵² Kunze, Michael: Brückenbauer zwischen Kunst und Kommerz. Interview. In: Eßlinger Zeitung, Kultur, 09.11.2010, S. 8.

¹⁵³ Jones, Tom: Making Musicals. First Edition. New York: Limelight Editions 1998, S. 188.

Taymor und der Band U2, das angeblich schon 68 Millionen US-Dollar (!) verschlungen hat, sollte in diesen Wochen am Broadway Premiere feiern, aber es kommt ständig zu Verzögerungen und es gab sogar Unfälle bei den Voraufführungen, wie in diversen Medien zu erfahren war.¹⁵⁴ Aber vielleicht muss gar nicht immer alles größer und noch bombastischer werden?

Viele Jugendliche sind von Musicals sehr fasziniert. Das belegen u.a. aktuelle Erfolgswahlen der US-Fernsehserie *Glee*, die nun auch bei uns gezeigt wird.¹⁵⁵ Diese Zuschauer sind zum Teil unser zukünftiges Theaterpublikum.

In den Schulen wird zunehmend Darstellendes Spiel als Fach angeboten und sogar im nächsten Jahr als mündliches Prüfungsfach im Abitur zugelassen; auch dort wird die Gattung, den schulischen Umständen entsprechend in ihrer kleineren Form, thematisiert. Sind dies Umpulse?

Für mich persönlich stellte das Off-Broadway-Musical auf jeden Fall schon immer eine wichtige Inspirationsquelle dar, denn dort konnte ich mich als Regisseur, Darsteller und Übersetzer ganz besonders entfalten.

¹⁵⁴ Vgl. Moll, Sebastian: Faden verloren. In: Frankfurter Rundschau, Magazin, 67. Jahrgang, 01.02.2011, S. 40.

¹⁵⁵ Zur Zeit montags um 20:15 Uhr aus Super RTL.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Plakat der <i>West Side Story</i> (Originalproduktion)	10
Abb. 2: Szenenfoto aus <i>Oklahoma!</i> (Originalproduktion)	11
Abb. 3: Times Square in New York	13
Abb. 4: Zuschauerraum eines Broadway-Theaters	16
Abb. 5: Eingang des Cherry Lane Theatre	18
Abb. 6: Sitzplan des Cherry Lane Theatre	19
Abb. 7: Barbra Streisand in den 1960er Jahren	27
Abb. 8: Zuschauerraum eines Off-Broadway-Theaters	31
Abb. 9: Szenenfoto aus <i>Rent</i> (Broadway-Produktion)	33
Abb. 10: Mikroport einer Darstellerin in <i>Non(n)sense</i>	35
Abb. 11: Ankündigung von <i>The Fantasticks</i>	38
Abb. 12: Szenenfoto aus <i>The Fantasticks</i> (regionale US-Produktion)	41
Abb. 13: Sitzplan des Jerry Orbach Theatre im Snapple Center	45
Abb. 14: Werbefoto zu <i>The Fantasticks</i> (Originalproduktion)	48
Abb. 15: Poster von <i>Little Shop of Horrors</i> (Originalproduktion)	51
Abb. 16: Ellen Greene als Audrey (Werbefoto)	54
Abb. 17: Sitzplan des Orpheum Theatre	59
Abb. 18: Rick Moranis als Seymour (Musical-Verfilmung)	62
Abb. 19: Poster von <i>Nunsense</i> (Originalproduktion)	65
Abb. 20: Bühnenbildskizze von <i>Nunsense</i> (Originalproduktion)	66
Abb. 21: Schwester Amnesia mit Puppe (regionale US-Produktion)	68
Abb. 22: Sitzplan des Douglas Fairbanks Theatre	73
Abb. 23: Ankündigung von <i>Bat Boy</i>	85
Abb. 24: Playbill-Cover von <i>Evil Dead</i>	86
Abb. 25: Tabelle der untersuchten Spielzeiten	88
Abb. 26: Diagramm der drei Werke	89
Abb. 27: Szenenfoto aus <i>Linie 1</i> (Wuppertal 2007)	92
Abb. 28: Szenenfoto aus <i>Der kleine Horrorladen</i> (Hanau 1997)	96

Abb. 10, 25, 26, 28: eigene Quellen / Abb. 15, 19, 20: Werbe- und Aufführungsmaterial des jeweiligen Musicals, eigene Quellen / Sitzpläne (Abb. 6, 13, 17, 22) u. Playbill-Cover (Abb. 24): © Playbill, Inc. Alle weiteren Abbildungen entstammen dem Internet.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Literatur

Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. In: Gesammelte Schriften. Bd. 14. Rolf Tiedemann (Hg.). 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, 1980

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7. Aufl. Stuttgart: Metzler 2009

Axton, Charles B./Zehnder, Otto: Reclams großes Musical-Buch. Einführung von Siegfried Schmidt-Joos. Stuttgart: Reclam 1997

Axton, Charles B./Zehnder, Otto: Reclams Musicalführer. Stuttgart: Reclam 1989, 2004

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Schmidt 1999

Bartosch, Günter: Das Heyne Musical-Lexikon. Erweiterte Ausg. München: Heyne 1997

Bartosch, Günter: Das ist Musical! Eine Kunstform erobert die Welt. Bottrop, Essen: Pomp 1997

Bering, Rüdiger: Musical. Orig.-Ausg. Köln: DuMont 1997

Bonin, Christin: Belt Voice Training. Gesangstechnik für Musical, Pop, Soul, Jazz & Rock. 2. Aufl. München: SMU 2009

Bordman, Gerald M.: American Musical Theatre. A Chronicle. New York: Oxford University Press 1978, 1986

Brett, Tona de: Rock Voice. Entdecke deine Stimme. Rock, Pop, Jazz, Musical. Übers. v. Heike Brühl. Mainz: Schott 1994

Cabaret Songbook: Piano, Vocal, Guitar. Milwaukee: Hal Leonard 1991

Deutscher Bühnenverein (Hg.): Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. „Wer spielte was?“ für den gesamten deutschsprachigen Bereich. Jahrgänge 45. bis 62. Köln/Bensheim: Mykenae: 1992 bis 2009

Farber, Donald C.: The Amazing Story of *The Fantasticks*. America's Longest-Running Play. Donald C. Farber and Robert Viagas. New Jersey: Limelight Editions 1991, 2005

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen. 2. Aufl. Tübingen: Narr 1988

- Hahn, Ronald M./Jansen, Volker: Lexikon des Horrorfilms. Bergisch Gladbach: Bastei 1985
- Jones, Tom: Making Musicals. First Edition. New York: Limelight Editions 1998
- Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: UTB 2005
- Kunze, Michael: Brückenbauer zwischen Kunst und Kommerz. Interview. In: Eßlinger Zeitung, Kultur, 09.11.2010
- Kupfer, Harry: Zwänge des Lebens und die Liebe zum Tod. Interview v. Wolfgang Sandner. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, SaitenSpiel, 30.11.2009
- Martienssen-Lohmann, Franziska: Der wissende Sänger. Gesangslexikon in Skizzen. Zürich: Atlantis 1956, 1988
- Marx, Henry: Die Broadway Story. Eine Kulturgeschichte des amerikanischen Theaters. München: Econ 1988
- Moll, Sebastian: Faden verloren. In: Frankfurter Rundschau, Magazin, 67. Jahrgang, 01.02.2011
- Müller, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals. München: C.H. Beck 2008
- Musicals. Das Musicalmagazin (bis 1991: Das Musical): München 1986 ff. [erscheint zweimonatlich]
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. Paderborn: UTB 2001
- Pflicht, Stephan: Musical-Führer. Ergänzte Aufl. Mainz: Schott 1980, 2001
- Pinksterboer, Hugo: Singing Voice. Das komplette Know-how für die Singstimme. Übers. v. Herrmann Martreiter u. Heike Brühl. Orig.-Ausg. v. 2002. Mainz: Schott 2009
- Riemann, Hugo: Musik-Lexikon. Sachteil. 1. Aufl. 1882. Mainz: Schott 1967
- Schäfer, Hubert: Musicalproduktionen. Marketingstrategien und Erfolgsfaktoren. Wiesbaden: Gabler 1998
- Schneider, Willy: Was man über Musik wissen muss. Musiklehre für Jedermann. Mainz: Schott 1954
- Siedhoff, Thomas: Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z. Mainz: Schott 2007
- Sonderhoff, Joachim: Musical. Geschichte, Produktionen, Erfolge. Joachim Sonderhoff u. Peter Weck. Braunschweig: Westermann 1986

Taube, Gerd: Diverse Folien. Hauptseminar: Bauformen und Wirkungsweisen der dramatischen Kinderliteratur. Frankfurt am Main: 2009/2010

Wahl-Zieger, Erika: Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1978

Walker, Mark (Editor): Musicals. Good CD Guide. Suffolk: Clowes Limited o.J.

Wildbihler, Hubert: Das internationale Kursbuch Musicals. Ein kritischer Begleiter durch 500 Werke. Passau: Musicalarchiv Wildbihler 1999

Wildbihler, Hubert: Musicals! Musicals! Ein internationaler Führer. 1. Aufl. Passau: Musicalarchiv Wildbihler 1992

Material von Bühnenverlagen und Theatern (sortiert nach Werken)

The Fantasticks. Libretto/Vocal Book. New York: Music Theatre International o.J.

The Fantasticks. Playbill. Sullivan Street Playhouse. New York: Playbill 08/2000

Die Fantasticks. Deutsches Textbuch (Fassung: Nico Rabenald). Wiesbaden: Musik und Bühne o.J.

The Fantasticks. Programmheft. Muische Gruppe Auerbach. Darmstadt 1999

Little Shop of Horrors. Libretto. New York: Samuel French 1985

Little Shop of Horrors. Souvenir brochure. Scala-Theater (Tour). Basel o.J.

Der kleine Horrorladen. Deutsches Textbuch (Fassung: Michael Kunze). Berlin: Gallissas Theaterverlag o.J.

Der kleine Horrorladen. Deutscher Klavierauszug (Fassung: Michael Kunze). Berlin: Gallissas Theaterverlag o.J.

Der kleine Horrorladen. Programmheft. Pfalztheater Kaiserslautern. Spielzeit 1993/1994

Nunsense. Libretto. New York: Samuel French 1986

Nunsense. Libretto. New York: Samuel French 1994

Nunsense. Press Book. New York o.J.

Nunsense. Souvenir brochure. American Theatre Productions (Tour). New York o.J.

Nunsense. Souvenir brochure. The 20th Anniversary All Star Tour. New York 2003

Nunsense 2: The Sequel. Playbill. Douglas Fairbanks Theatre. New York: Playbill 11/1994

Non(n)sense. Deutsches Textbuch (Fassung: Thomas Woitkewitsch). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1988

Non(n)sense. Deutsches Textbuch (Fassung: Markus Weber). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1994

Non(n)sens. Deutsches Textbuch (Fassung: Benjamin Baumann). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003

Non(n)sens. Deutscher Klavierauszug. (Fassung: Benjamin Baumann) Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003

Non(n)sens. Programmheft. Stage Entertainment. Schlosspark Theater. Berlin o.J.

Non(n)sense. Programmheft. Musical Theater Ensemble. Hanau o.J.

Tonträger und Filme (sortiert nach Werken)

The Fantasticks. 1960 Off-Broadway Cast. (CD 49:14, AAD) Polydor 821 943-2

The Fantasticks. USA 1995. United Artists. DVD: MGM Home Entertainment 2001, Color/87 min.

Little Shop of Horrors. 1982 Off-Broadway Cast. (CD 42:30) Geffen 2020

The Little Shop of Horrors (dt. Titel *Kleiner Laden voller Schrecken*). USA 1960. DVD: Best Entertainment 2005, Deutsch/Englisch, Schwarzweiß/ca. 70 Min.

Der kleine Horrorladen (engl. Titel *Little Shop of Horrors*). USA 1986. Musical. VHS: Warner Home Video 1992, Deutsch, Farbe/94 Min.

Nunsense. 1986 Off-Broadway Cast. (CD 46:49, AAD) DRG Records. CDSBL 12589

Nunsense. USA 1993. TV-Production. DVD: Bristol-Myers Squibb Company 1993/1998, Color/112 min.

Internetseiten

Deutscher Bühnenverein: <http://www.buehnenverein.de/de/1.html> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Fantasticks, The: <http://www.thefantasticks.com/> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Gallissas: <http://www.gallissas-verlag.de/> (letzter Abruf: 01.02.2011)

GEMA: <https://www.gema.de/> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Internet Broadway Database: <http://www.ibdb.com/index.php> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Kunze, Michael: <http://www.storyarchitekt.com/> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Lortel Archives: http://www.lortel.org/LLA_archive/index.cfm (letzter Abruf: 01.02.2011)

Music Theatre International: <http://www.mtishows.com/> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Musicalzentrale: <http://www.musicalzentrale.de/> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Musik und Bühne: <http://www.musikundbuehne.de/> (letzter Abruf: 01.02.2011)

New York City Theatre: <http://www.newyorkcitytheatre.com/index.php> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Nonsense: <http://nonsense.com/index.htm> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Off-Broadway League, The: <http://www.offbroadway.com/home> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Playbill: <http://www.playbill.com/index.php> (letzter Abruf: 01.02.2011)

S. Fischer/Theater & Medien: <http://www.fischertheater.de/> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Schmid, Jasmin: <http://www.jasminschmid.ch/> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Stage Entertainment: <http://www.stage-entertainment.de/> (letzter Abruf: 01.02.2011)

Tony Awards: http://www.tonyawards.com/en_US/index.html (letzter Abruf: 01.02.2011)

Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Hauptseite> (letzter Abruf: 01.02.2011)

YouTube: <http://www.youtube.com/> (letzter Abruf: 01.02.2011)