

The top half of the cover features a series of musical notes and a large treble clef. The notes are arranged in a sequence that recedes into the distance, creating a sense of depth. The treble clef is positioned on the right side, partially overlapping the notes. The background is a checkered pattern that also recedes into the distance. The entire scene is set against a dark purple gradient background.

POTSDAMER FORSCHUNGEN
ZUR MUSIK- UND KULTURGESCHICHTE

Das Neue Deutsche Musical

Musikalische Einflüsse der Rockmusik
auf das Neue Deutsche Musical

Christoph Specht

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Christoph Specht Das Neue Deutsche Musical

Potsdamer Forschungen zur Musik und Kulturgeschichte, Band 1

im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft
in Verbindung mit der Gesellschaft für Mitteldeutsche Musikgeschichte
und dem Kuratorium für Brandenburgisch-Preußische Musikkultur
herausgegeben von Rüdiger Pfeiffer

Redaktionskollegium
Christoph Specht, Carola Neumann, Margrit Perz

Christoph Specht

Das Neue Deutsche Musical

Musikalische Einflüsse der Rockmusik
auf das Neue Deutsche Musical

F Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: © Judith Lisser-Meister/PIXELIO

ISBN 978-3-86596-210-2

ISSN 1867-4593

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2009. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Als Dissertation eingereicht und verteidigt an der Human-
wissenschaftlichen Fakultät der Universität Potsdam (2008);
Promotionsverfahren am 20. Juli 2008 mit dem Prädikat
„magna cum laude“

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort des Herausgebers	9
	Vorbemerkung	15
1.	Ausgangssituation: Die Musical-Szene in Deutschland	23
1.1.	Zur Genre-Entwicklung des Musicals	23
1.2.	Gegenwartssituation	34
1.2.1.	Die Musicalveranstalter	34
1.2.2.	Die Werke	35
1.2.3.	Die Musicalhäuser	36
1.2.4.	Stilistische Tendenzen	38
1.2.5.	Zur Definition der Rockmusik	39
1.2.6.	Genredefinition: Musical Play	43
2.	Eingang der Rockmusik in die Musical-Produktion	46
2.1.	Internationale Situation	46
2.2.	Die Rockmusik in Deutschland und die deutsche Musical-Szene	53
3.	Werkanalysen	58
3.1.	Disney's: <i>Der König der Löwen</i>	58
3.1.1.	Zur Entstehung des Werkes	58
3.1.2.	Die Autoren	61
3.1.3.	Dramaturgische Verlaufsstruktur	70
3.1.3.1.	Sujet	70
3.1.3.2.	Zum Verhältnis Text – Musik – Bühne	73
3.1.3.3.	Stilistische Wertung	104
3.1.3.4.	Rezeption	104
3.1.3.4.1.	Verkaufserfolge	104
3.1.3.4.2.	Marketingstrategien der Veranstalter	105
3.1.3.4.3.	Medienresonanz	105
3.1.3.4.4.	Wirkung auf das Entertainment	106
3.2.	Rettberg, Wecker, Franke, Raine: <i>Ludwig</i> ²	106
3.2.1.	Zur Entstehung des Werkes	106
3.2.2.	Die Autoren	108
3.2.3.	Dramaturgische Verlaufsstruktur	109
3.2.3.1.	Sujet	109
3.2.3.2.	Zum Verhältnis Text – Musik – Bühne	113
3.2.3.3.	Stilistische Wertung	151
3.2.3.4.	Rezeption	152

3.2.3.4.1.	Verkaufserfolge	152
3.2.3.4.2.	Marketingstrategien der Veranstalter	153
3.2.3.4.3.	Medienresonanz	154
3.2.3.4.4.	Wirkung auf das Entertainment	155
3.3.	Stars in Concert, Kurz: <i>All you need is love</i>	155
3.3.1.	Zur Entstehung des Werkes	155
3.3.2.	Die Autoren	156
3.3.3.	Dramaturgische Verlaufsstruktur	168
3.3.3.1.	Sujet	168
3.3.3.2.	Zum Verhältnis Text – Musik – Bühne	170
3.3.3.3.	Stilistische Wertung	179
3.3.3.4.	Rezeption	180
3.3.3.4.1.	Verkaufserfolge	180
3.3.3.4.2.	Marketingstrategien der Veranstalter	181
3.3.3.4.3.	Medienresonanz	181
3.3.3.4.4.	Wirkung auf das Entertainment	182
3.4.	Maffay: <i>Tabaluga und das verschenkte Glück</i>	183
3.4.1.	Zur Entstehung des Werkes	183
3.4.2.	Die Autoren	183
3.4.3.	Dramaturgische Verlaufsstruktur	184
3.4.3.1.	Sujet	184
3.4.3.2.	Zum Verhältnis Text – Musik – Bühne	185
3.4.3.3.	Stilistische Wertung	204
3.4.3.4.	Rezeption	205
3.4.3.4.1.	Verkaufserfolge	205
3.4.3.4.2.	Marketingstrategien der Veranstalter	206
3.4.3.4.3.	Medienresonanz	206
3.4.3.4.4.	Wirkung auf das Entertainment	207
4.	Wirkungsästhetische Analysen	207
4.1.	Disney's: <i>Der König der Löwen</i>	207
4.1.1.	Handlung, Inhalt, Text	207
4.1.2.	Inszenierung	209
4.1.3.	Bühnenbild, Kostüme	209
4.1.4.	Musik	210
4.2.	Rettberg, Wecker, Franke, Raine: <i>Ludwig²</i>	211
4.2.1.	Handlung, Inhalt, Text	211
4.2.2.	Inszenierung	213

4.2.3.	Bühnenbild, Kostüme	213
4.2.4.	Musik	216
4.3.	Stars in Concert, Kurz: <i>All you need is love</i>	217
4.3.1.	Handlung, Inhalt, Text	217
4.3.2.	Inszenierung	218
4.3.3.	Bühnenbild, Kostüme	219
4.3.4.	Musik	220
4.4.	Maffay: <i>Tabaluga und das verschenkte Glück</i>	221
4.4.1.	Handlung, Inhalt, Text	221
4.4.2.	Inszenierung	222
4.4.3.	Bühnenbild, Kostüme	223
4.4.4.	Musik	224
5.	Ästhetische Wirkungsstrategien des neuen deutschen Musicals	225
5.1.	Wo gibt es Rock-Einflüsse?	225
5.2.	Welche strukturelle Bedeutung haben die Rock-Einflüsse?	228
5.3.	Adressaten und Altersgruppen	230
6.	Perspektiven	231
6.1.	Welche Chancen hat das Rock-Musical unter den ästhetischen Prämissen?	231
6.2.	Emotionale Anmutungen der Rockmusik als ästhetisches Gestaltungsmittel	233
6.3.	Zielgruppen-Placement	235
7.	Zusammenfassung	237
8.	Ausblick: Stimmen aus der aktuellen Musical-Praxis Zwei ausgewählte Interviews	241
8.1.	Interview mit Carmine Francis Grippo, Darsteller des Ringo Starr	241
8.2.	Interview mit Friedrich Kurz, Gründer der STELLA-Gruppe	251
	Anhang	
	Literaturverzeichnis	256
	CD- / DVD-Verzeichnis	261
	Internetadressen	262
	Anschriften und Websites von Musicalveranstaltern in Deutschland	264

Vorwort des Herausgebers

Die mitteldeutsche Kulturlandschaft zwischen Elbe und Saale auf der einen Seite, Neiße und Oder auf der anderen, eingebettet zwischen Märkischer Heide und Lausitz-Spreewald, hat in ihrer über tausendjährigen wechselvollen Besiedlungsgeschichte und sozial vermittelnder Kultur zwischen den Völkerschaften herausragende Leistungen hervorgebracht, die nicht nur den Landschaftsraum und seine Menschen nachhaltig prägten, sondern auch auf epochale Weise maßgeblich die Geisteskultur und Denkungsart mitgestaltet haben.

Dabei kam der Musik eine wichtige Funktion und Vermittlerrolle zwischen den Kulturen an der Grenze zu den slawischen Völkerschaften zu. Sie spielte von Anbeginn eine große Rolle im Alltag, an den Adelshöfen, auf den Burgen und in den Kirchen, in den Dörfern und Städten, zur Unterhaltung, zur Bildung und Sozialisation ebenso wie zur höfischen Repräsentation und ständischen Reputation.

Bereits die Große Heidelberger (Manessische) Liederhandschrift aus der Zeit des frühen 14. Jahrhunderts bezeugt u.a. mit der Darstellung des Markgrafen Otto IV. von Brandenburg („mit dem Pfeil“, um 1238–1308) aus dem Hause der Askanier als Minnesänger die Hochkultur höfischer Musikpflege, die sich gleichermaßen am slawischen Fürstenhof des Lied- und Spruchdichters Witzlaw III. von Rügen (1265/68–1325) mit der Aufnahme in die ebenfalls um 1330 entstandene Jenaer Liederhandschrift findet. Bodenständigkeit und Beharrungsvermögen zeichnen die kulturellen Entwicklungen an ihren Reibungsflächen im Widerpart zu Aufbruch und Fahrenslust sowie gesellschaftlich determinierter Wander- und politisch bedingter Migrationsbewegungen.

Doch nicht nur die frühen mittelalterlichen Musikzeugnisse lassen beim Zug durch die wechselvolle Geschichte bis in die Gegenwart hinein ein faszinierend lebendiges Bild mitteldeutscher Kultur im welthaltigen Kontext aufleuchten. Zu denken sei bspw. an die Bedeutung der Verschmelzungs- und Wandlungsprozesse slawisch-religiöser und christlicher Haltungen zu einer neuen subjektiven Innerlichkeit, wie sie insbesondere für Paul Gerhardt (1607–1676) und Johann Crüger (1598–1662) zu benennen wären, sich im Pietismus sowohl Herrnhut Zinzendorfer als auch Halle Franckescher Richtung weiter ausprägt, aber auch in der vorrangig von Musik, Dichtkunst und Literatur getragenen sorbisch-nationalen Emanzipationsbewegung des 19. Jahrhunderts deutlich werden, wofür die Musiker und Komponisten Jan

Arnošt Smoler (1816–1884), Korla Awgust Kocor (1822-1904) und Jurij Pilk (1858–1926) genannt seien.

Während sorbische Musikpflege als klingendes Identifikationssymbol von einem starken nationalen Autonomiegedanken getragen war und zum Teil auch weiterhin ist, fanden Akkulturationsprozesse anderer Bevölkerungsgruppen, wie bspw. der jüdischen Bevölkerung und insbesondere der Hugenotten und weiterer Einwanderer, offensichtlich unterschwelliger statt, so dass hierfür eigens feingestimmte wissenschaftliche Analyseverfahren angewandt werden müssen.

Die dynastische Verbindung mit dem die Künste und Wissenschaften liebenden Kurfürstenhaus Braunschweig-Lüneburg bzw. Hannover durch die Heirat des brandenburgischen Kurprinzen und späteren preußischen König Friedrich I. mit der Welfen-Prinzessin Sophie Charlotte (1668–1705) im Jahr 1684 brachte die glanzvolle kulturelle Ära Preußens. Ihr Sommersitz Lietzenburg wurde zum „ersten Musenhof in Brandenburg-Preußen“. Hier, im späteren Charlottenburg, versammelte sie namhafte Gelehrte, Philosophen und Freidenker, Theologen und Künstler zum gemeinsamen Gedankenaustausch, zu musikalisch-literarischen Abenden und philosophisch-religiösen Gesprächen.

Mit der Gründung der Kurfürstlich-Brandenburgischen Societät der Wissenschaften (Berliner Akademie der Wissenschaften) im Jahre 1700 beginnt auch die akademische Bildungs- und Forschungsgeschichte Brandenburg-Preußens, die vor allem unter den gelehrten Präsidenten Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) und Pierre Louis Moreau de Maupertius (1698–1759) aufblühte und unter der Ägide Friedrich II. eine Glanzzeit erlebte.

Neben zahlreichen Naturwissenschaftlern beherrschten Philosophen und Künstler die Diskussion, die sich vornehmlich aufklärerischem Gedankengut zuwandte und bspw. mit dem französischen Aufklärer Voltaire (1694–1778) und dem preußischen Philosophen Immanuel Kant (1724–1804), dem jüdischen Philosophen und Großvater des berühmten Komponisten Moses Mendelssohn (1729–1786) und dem Verleger Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811) ein bedeutsames Kapitel der Philosophie, Geisteskultur und Lebensart schrieb.

An diesem Entwicklungsgang waren Musiker und Komponisten maßgeblich beteiligt. Viele waren Friedrich II. bereits aus Rheinsberger Zeiten eng verbunden. Während sie nach dem Ausbau der Potsdamer Residenz Sanssouci

im unmittelbaren Umkreis des musikliebenden und Flöte spielenden Königs höfischem Musikzeremoniell unterlagen, führten sie mit Musikunterricht, Kompositionen und Musikgesellschaften in Berlin ein bürgerliches Leben, das auf die Stadtkultur und darüber hinaus ausstrahlte. Kein reisender Virtuose, der nicht Wert darauf legte, von den Berlin-Potsdamer Musikern empfangen zu werden und bei diesen Künstlern von europäischem Rang und ihren Musik-Gesellschaften konzertieren zu dürfen.

Die Musiker Friedrich II. unter Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun (1703/04–1759), der auch die Oper zur Einweihung des Königlichen Opernhouses Unter den Linden 1742 komponierte, sein Bruder und Konzertmeister Johann Gottlieb Graun (1703–1771), die Brüder Franz Benda (1709–1786) und Georg Benda (1722–1795), Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) als Kammercembalist, Christoph Nichelmann (1717–1762) und nachfolgend Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800), zugleich Begründer der Berliner Singakademie, Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) als Hofkapellmeister u.v.a. begründeten den guten Ruf der preußischen Hofkapelle und der Berliner Musikkultur.

Eine herausragende Stellung nahm Johann Joachim Quantz (1697–1773) als Flötist, Komponist, Musikgelehrter, Instrumentenbauer und engster Vertrauter Friedrich II. in musikalischen Fragen ein. Der preußische König war auch an der „Compositionswissenschaft“ sehr interessiert, weshalb er bspw. beim denkwürdigen Treffen mit Johann Sebastian Bach (1685–1750) in Potsdam 1747 ein kompliziertes Thema zur kontrapunktischen Ausarbeitung vorlegte, das Bach späterhin als „Musikalisches Opfer“ dem Preußenkönig dedizierte.

Fast zeitgleich legten Johann Joachim Quantz mit seinem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1752) und Carl Philipp Emanuel Bach mit seinem Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (1753/62) die ersten auf wissenschaftlich-analytischer Grundlage ausgearbeiteten methodisch fundierten Lehrwerke vor. Darüber hinaus sind sie mit die frühesten Arbeiten zur wirkungsästhetischen Musikforschung.

Desweiteren gehören die wichtigen Beiträge in der Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771) von Johann Georg Sulzer (1720–1779) zu den Anfängen der historischen und systematischen Musikwissenschaft. Die musiktheoretischen Beiträge stammen hauptsächlich aus der Feder von Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800), dessen Lieder, vor allem „Der Mond ist aufgegangen“, heute noch zum lebendigen Musikgut gehören, wie

insgesamt eine – wenn auch zaghaft – beginnende Hinwendung des Interesses zur Berliner Liederschule und der Musik ihrer Zeit zu beobachten ist.

Zum Umfeld der auch mit Musik und Musikausübung im Zusammenhang stehenden Bildungsgeschichte gehört bspw. der schulische Reformansatz des Aufklärers Friedrich Eberhard von Rochow (1734–1805), den er auf seinem Gut in Reckhan zusammen mit dem in Halberstadt ausgebildeten Pädagogen Heinrich Julius Bruns (1746–1794), dem vielfach gerühmten „ersten Lehrer Preußens“, im Geiste des Philanthropismus verwirklichte.

Während sich im 19. und 20. Jahrhundert die Musikentwicklung und ihre musikwissenschaftlich begleitende Aufarbeitung in Berlin konzentrierte, konnte Potsdam mit gelegentlichen Besonderheiten, wie bspw. der Uraufführung des Sommernachtstraums von Felix Mendelssohn Bartholdy im Schloß-Theater im Neuen Palais, auf sich aufmerksam machen. Als Wissenschaftsstandort gewann Potsdam insbesondere mit neuen naturwissenschaftlichen Fachrichtungen wie Astrophysik, Geodäsie und Gravitationsforschung sowie Akademie- und Forschungsinstituten internationale Bedeutung.

Die Bildungsgeschichte ist unmittelbar mit den Schuleinrichtungen verbunden, in denen Musik stets eine bedeutende Rolle spielt. Sie zieht sich in Potsdam vom Großen Militärwaisenhaus (1724) nach dem Vorbild der Franckeschen Stiftungen in Halle als Erziehungs- und Ausbildungsstätte für Soldatenkinder und Militärwaisen, die 1737 mit einer Orgel von dem bedeutenden brandenburgischen Orgelbauer Joachim Wagner ausgestattet wurde, über gymnasiale Schulstätten humanistischer Bildung mit hervorragenden Persönlichkeiten und musikischem Profil, einer der ersten Nationalpolitischen Erziehungsanstalten (NPEA) im Dritten Reich bis hin zum Neubeginn nach dem 2. Weltkrieg in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ), ab 1949 Deutsche Demokratische Republik unter Moskauer Protektorat, in unmittelbarer Nähe zum Vier-Mächte-geteilten Berlin bis hin wiederum zum Neubeginn im Ergebnis der friedlichen Revolution von 1989/90 im wiedervereinten Deutschland der Bundesrepublik Deutschland.

An die großen Traditionen der Babelsberger Filmstudios anknüpfend, war 1954 die Filmhochschule (ab 1985 HFF Konrad Wolf) gegründet worden – eine in ihrer Art einzigartige künstlerische Medienhochschule. Bereits seit 1948 bestand die Brandenburgische Landeshochschule, die 1951 in eine Pädagogische Hochschule umgestaltet wurde und ab 1971 den Namen „Karl Liebknecht“ trug. Sie hatte einen sehr guten akademischen Ruf und bildete Generationen hochqualifizierter Fachlehrer aus. Parallel zur Gründung der

Fachhochschule Potsdam – University of Applied Sciences – erfolgte 1991 die Umwandlung der Pädagogischen Hochschule und Einrichtung der Universität Potsdam, die auch das Institut für Musik und Musikpädagogik aufnahm.

Dort gibt es für interdisziplinäre Forschungsprojekte intensive Kooperationen, bspw. mit dem Institut für Judaistik und dem Moses Mendelssohn Zentrum für Jüdische Studien mit Prof. Dr. Julius H. Schoeps und PD Dr. Jascha Nemtsov sowie der Bildungsforschung, insbesondere der Historischen Pädagogik von Prof. Dr. Hanno Schmidt und PD Dr. Frank Tosch

sowie zum Institut für Westslawische Musikforschung mit Prof. Dr. Katinka Rebling und Prof. Dr. Bert Greiner in Zusammenarbeit mit der Fachhochschule Lausitz.

Von den 1980er Jahren an hatte sich das Musikinstitut neben der vorzüglichen Musikpädagogik mit den Schwerpunkten musikalische Erbeforschung, Regionalgeschichte und zeitgenössische Musik weithin einen Namen gemacht. Insbesondere den Musikwissenschaftlern Prof. Dr. habil. Fritz Beinroth, Prof. Dr. habil. Vera Cheim-Grützner und Prof. Dr. habil. Günther Eisenhardt sind wesentliche Forschungsergebnisse und weiterführende Anegungen für die musikwissenschaftliche Arbeit zu verdanken. Weltweite Beachtung fand u.a. die Internationale Konferenz unter der Leitung von Prof. Dr. Fritz Beinroth anlässlich des 200. Todestages von Carl Philipp Emanuel Bach, die 1988 mit wichtigen Forschungsergebnissen zu Leben und Werk, Rezeption und Aufführungspraxis aufwarten konnte.

Konferenzberichte und zahlreiche Lehrhefte zur Musik und Musikforschung erschienen in der Publikationsreihe der Musikwissenschaftlichen Lehr- und Forschungsmaterialien sowie den Potsdamer Forschungen, an denen die Publikationsreihe Potsdamer Forschungen zur Musik und Kulturgeschichte anknüpfen möchte, wofür Prof. Dr. Fritz Beinroth an dieser Stelle herzlich Dank gesagt sei.

Prof. Dr. Günther Eisenhardt, der auch als Komponist große Erfolge feiern konnte, hatte zu Beginn der 1990er Jahre sowohl die Kurt-Weill-Gesellschaft als auch die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft mitbegründet, deren Gründungspräsident er bis zu seinem frühen Tod war. Auch seinem engagierten Wirken und beherzten Lenken verdankt die Publikationsreihe ihre Initiierung und anregende Impulse.

Als von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft und den Kooperationspartnern beauftragter Herausgeber für diese neue, jedoch explizit in der bewährten Tradition stehenden wissenschaftlichen Schriftenreihe möchte ich daher im Aufgreifen der herausgeberischen und wissenschaftlichen Verdienste von Fritz Beinroth, Vera Cheim-Grützner und Günther Eisenhardt ermuntern, auch im Zeitalter der digitalen Publikationsformen weiterhin gute wissenschaftliche Arbeiten in gedruckter Fassung vorzulegen und auch in dieser musik- und kulturwissenschaftlichen sowie brandenburgisch-preußischen Schriftenreihe zu publizieren.

Rüdiger Pfeiffer

Vorbemerkung

Obwohl das Musical als spezifische Form des Musiktheaters seit gut zwanzig Jahren auch in Deutschland etabliert ist und sich einer stetig wachsenden Popularität bei durchweg allen sozialen Schichten und Generationen erfreut, ist die wissenschaftliche Aufarbeitung des künstlerischen Phänomens sehr übersichtlich geblieben. Dies mag um so mehr erstaunen, als das Musical insbesondere auch aufgrund der medialen Verbreitung durch die elektronischen Medien wie Rundfunk und Fernsehen, Film und Tonträger sowie die heutzutage mögliche allumfassende multimediale Präsenz der digitalen Unterhaltung zu jeder Zeit an jedem Ort von einem kulturell zeitweise doch suspekten Undergrounddasein zu einem gesellschaftsfähigen Teil der Popularkultur und teilweise sogar der Alltagskultur mit erheblicher Breitenwirksamkeit und Einflussnahme aufgestiegen ist.

Die im Jahr 2004 veröffentlichten Ergebnisse einer Umfrage des renommierten Marktforschungsinstituts mindline im Auftrag der Stage Holding GmbH verdeutlichen die stetig wachsende Beliebtheit des Musical-Genres, das mit 7,3 Millionen Besuchern im Jahr 2003 einen Höchstwert erreicht hat. Mehr als 43,8% der Deutschen im Alter zwischen 14 und 85 Jahren bekundeten Interesse an einem Musical-Besuch im Zeitraum der kommenden zwölf Monate. Zu den Top Five gehören dabei *Der König der Löwen*, *Mamma mia!*, *Phantom der Oper*, *Starlight Express* und *Cats*. Die auffällige Mischung aus neuen Produktionen und Klassikern spiegelt ein breites und anhaltendes Interesse an dem Genre.¹

Offenbar waren es gerade die von relativ starren Konventionen geprägten ästhetischen Normierungen eines traditionsverhafteten regulativen Kunstverständnisses, die dazu führten, die geradezu euphorische Akzeptanz und Affinität vor allem der Jugend gegenüber der neu aufkommenden Kunstform und ihrer massenhaften Verbreitung aus vorrangig sozialkritischer und gesellschaftspolitischer und weniger ästhetischer und musikalischer Sicht zu beurteilen.

Die gesellschaftspolitischen Theorien und sozialkritischen Prämissen insbesondere der Frankfurter Schule von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno sowie ihrer 68er-Schülergeneration führten zu einer vornehmlich kritischen Distanzhaltung zu den modernen Phänomenen der Massenkul-

¹ Siehe: http://www.vpr.de/pdf/newsletter/mitglieder/vpr/september_04_musicals.pdf (16.09.2007).

tur. Das rasant einsetzende Zeitalter der massenhaft technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks stieß auf altbürgerliche Vorurteile einer kategorial-normativen Ästhetik, die einerseits zusätzlich intendiert waren von der ideologisch-politischen Inbesitznahme und gezielten Ausrichtung durch Machtssysteme und andererseits vom Vorbehalt einer vorgeblichen Verflachung der vom hohen Wertanspruch der Singularität und philosophischen Welthaltigkeit getragenen Kunst. Ebenfalls als doch recht suspekt wurden in diesem Zusammenhang die Provenienz aus der Neuen Welt des amerikanischen Show-Business sowie die Distributionsmechanismen und kommerziellen Verwertungsstrategien angesehen.

Somit standen seit dem Ende der 1960er Jahren zunächst allgemeinere Diskussionen zu Themenwahl und Sujetfragen, Dramaturgie und Figurenführung in ihrer Relevanz zu sozialen Fragestellungen und gesellschaftlichen Problemen der Zeit im Interesse eher beiläufiger wissenschaftlicher Betrachtungen, während die populäre und populärwissenschaftliche Literatur allgemeine Beschreibungen und Inhaltsdarstellungen im Stile von Opern- und Operettenführern pflegte, die – mit Ergänzungen zur Erstauflage – bis in heutige Zeit fortgeschrieben werden.²

Das relativ verhaltene Interesse der akademischen Forschung muss verwundern, steht es doch im inversen Verhältnis zu Popularität und Breitenwirksamkeit des Musical-Genres, die sich durch Verfilmungen und Auskoppungen von einzelnen Songs und Szenen noch weiter erhöhten. Zahlreiche Titel wurden in den Hit-Listen geführt, und darüber hinaus wurden Schönheitsideale und Moden beeinflusst sowie Lebensarten und Lebenshaltungen aufgezeigt. Hauptsächlich waren die Sujets am erfolgreichen American way of life orientiert, die vor allem in der bundesrepublikanischen Zeit des prosperierenden Rheinischen Kapitalismus und der Erhard-Ära auf fruchtbaren Boden fielen und im Zusammenhang mit der stärker werdenden Globalisierung die Sehnsucht nach Amusement und Entertainment, nach eingängigen Melodien und fassbaren Harmonien befriedigten.

2 Siehe bspw. Otto Schneiderei, Operette A-Z. Ein Streifzug durch die Welt der Operette und des Musicals. 1. Aufl. Berlin 1965, 2. erweiterte Aufl. Berlin 1986. – Charles B. Axton und Otto Zehnder, Reclams Musicalführer, 1. Aufl., 1989; 3., durchgesehene und erweiterte Aufl., Stuttgart, 1992; 4., durchgesehene und erweiterte Aufl., Stuttgart 1994. – Joachim Sonderhoff und Peter Weck, Musical. Geschichte • Produktionen • Erfolge. Die 55 beliebtesten Musicals. Weltbild Verlag, Augsburg 1995. – Stephan Pflicht, Musical-Führer, Serie Musik Atlantis Schott. Atlantis-Musikbuch, 8. Aufl., Mainz 2001. – Hans Renner, Renners Führer durch Oper, Operette, Musical. Serie: Musik Atlantis, Schott, 7. überarbeitete Aufl., Mainz : Atlantis Musikbuch-Verl., 2003.

Das Land des Musicals war nach wie vor Amerika, und so kamen auch die einflussreichsten Strömungen von dort über den Großen Teich. Gesellschaftliche Haltungen und musikalische Innovationen wurden und werden so auch in Deutschland maßgeblich mitbestimmt. Genannt seien das amerikanische Woodstock-Festival 1969, die oft als „europäisches Woodstock“ bezeichneten „Isle of Wight Festivals“ von 1968, 1969 und 1970, die im Jahr 2002 eine Wiederaufnahme gefunden haben, und die deutsche Antwort mit dem „Love-and-Peace-Festival“ ab 1970 auf der Ostseeinsel Fehmarn, das im Gedenken an Jimi Hendrix seit 1995 wieder regelmäßig durchgeführt wird.

Deutsche Anlehnungen erfolgten im Regelfall durch Übernahmen und behutsame Anpassungen der Broadway-Erfolge und auch der Londoner West- und nachfolgend East-End-Musicals. Deutsche Erstaufführungen gab es sowohl in West als auch in Ost, in der Bundesrepublik Deutschland und in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, und ebenso entwickelte sich trotz der wachenden Zensurblicke der Staatssysteme in den anderen Ostblockstaaten eine rege Musical-Szene. Gern schaute man dabei auf die Off-Broad-Szene, die sich mit ungewöhnlichen Fabelführungen und ungewohnt neuen musikalischen Stilrichtungen sowie Tanzszenen gegen den kommerziellen Konfektionismus der Broadway-Musicals abzugrenzen suchte.

Eigene national geprägte Wege einzuschlagen und selbstständige Kreativität zu offerieren fiel aus unterschiedlichsten Gründen schwer. Zum Einen war so etwas wie eine globale Einheitlichkeit durch medial vermittelte Erlebniswelten entstanden, und zum Anderen bedurfte es bereits vor der szenischen Umsetzung fesselnder Geschichten und eingängiger, aber dennoch charakteristischer musikalischer Sounds. Das in Amerika übliche enge Teamwork aller Beteiligten über den Zeitraum von der Idee und Ausarbeitung über Casting und Produktion bis hin zum Marketing eines Musicals begann sich in Deutschland recht zögerlich durchzusetzen. Erst seit dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts kam es zu umfangreicheren eigenständigen Produktionen, für die mit Blick auf den Publikumserfolg ein Budget eingestellt und zur Realisierung der Erlebniswelten sogar eigene Muscialhäuser gebaut wurden.

Allmählich setzte ein Prozess der Lösung durch Eigenständigkeit vom übermächtig erscheinenden amerikanischen Vorbild ein. Sogar der bekannte Dirigent und Komponist – auch von Musicals wie der *West-Side-Story* – Leonard Bernstein wollte alle Formen des Musiktheaters mit dem Begriff „Musical“ unter amerikanischer Prämisse zusammenfassen, denn sie alle „gehören einer

Kunstart an, die amerikanischen Wurzeln entspringt, die unserer Sprache, unserem Rhythmus, unserem Verhalten, unserer Art zu leben entspricht!⁴³

Somit stellt sich die vorliegende Dissertation die Aufgabe, die Spezifik des Neuen Deutschen Musicals seit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts zu analysieren und wissenschaftlich darzustellen, wobei insbesondere die musikalische Eigenständigkeit des deutschen Beitrages zum Genre des Musicals einer objektivierenden Betrachtung unterzogen werden soll.

In den vielfältigen Diskussionen um das Musical und seine Besonderheiten im deutschsprachigen Raum wird zumeist nur sehr oberflächlich über die musikalische Spezifik und klangliche Einfassung der Personenführung und des Bühnengeschehens gesprochen. Auch die deutsche Musikwissenschaft verhält sich diesen Klangphänomen gegenüber recht verhalten. Es liegen so gut wie keine deutschsprachigen Forschungsarbeiten vor und auch die englischsprachige Forschungsliteratur hierzu ist sehr übersichtlich ausgelegt.

Somit ist die vorgelegte Dissertation über den Einfluss der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical eine der wenigen Arbeiten aus dem Forschungsbereich der deutschen Musikwissenschaft, und sie steht mit dieser Thematik nicht nur singular in der akademischen Forschungslandschaft, sondern bereitet auch die Erschließung neuer gesellschaftlich relevanter Forschungsfelder im Bereich der Musikkultur mit vor.

Eine Vorreiterrolle in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem deutschen Musical gebührt dem 1. Internationalen Musical Congress und Festival „Broadway on the Ruhr – Das Musical im neuen Jahrtausend“, das im Jahr 2000 von der Universität Dortmund in Zusammenarbeit mit weiteren internationalen Partnern im Kongress-Zentrum Westfalenhallen Dortmund durchgeführt wurde. In noch nie dagewesener Komplexität konnten die über 10.000 Teilnehmer aus 25 Ländern und über hundert Referenten von vier Kontinenten auf faszinierende Weise den wissenschaftlichen Diskurs in der Wechselwirkung mit der künstlerischen Praxis von drei großen Musical-Auführungen, 15 Musical-Workshops und zahlreichen szenischen Mitschnitten und Fernsehsendungen aufnehmen.

3 Zit. nach: Joachim Sonderhoff und Peter Weck, Musical. Geschichte • Produktionen • Erfolge. Augsburg 1995, S. 24.

Die beeindruckende Internationale Wissenschaftliche Konferenz gab mit ihren Themenschwerpunkten und Referaten wesentliche Impulse und wichtige Anregungen für die Themenstellung und Recherche dieser Arbeit.

Der vorliegende Forschungsbericht wäre allerdings ohne die engagierte Unterstützung durch die Musical-Produktionsfirmen nicht möglich gewesen, weshalb Dank zu sagen ist für die gewährten Einblicke in die Musical-Produktionen, die Bereitstellung von Informationsmaterialien und speziellen Hinweisen zur klanglichen Umsetzung. Dadurch konnte zugleich ein hoher Aktualitätsbezug gewahrt werden, denn alle ausgewählten Musicals wurden innerhalb ihrer Rahmen- und Organisationsbezüge kontinuierlich gespielt. Diese Präsenz verdeutlicht zudem die anhaltende Publikumsresonanz, Mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts ist eine Neue Deutsche Welle im Bereich des Musicals angebrochen.

Die vier, in der vorliegenden Arbeit unter die Lupe genommenen Musicals wurden ausgewählt, weil sie einerseits repräsentativ im Kontext der Bemühungen um das Neue Deutsche Musical und der globalen Vernetzung stehen, und weil sie andererseits exemplarisch für die unterschiedlichen künstlerischen Handschriften, Sujets und Zielgruppen gelten können.

So ist das Hamburger Musical-Event *Der König der Löwen* ein typischer Long-Run und das in Füssen gespielte *Ludwig*² ein klassisch geprägtes Werk, während *All you need is love* ein reines Pop-Musical ist, das auf der Biografie einer berühmten Band gründet, und das Musical *Tabaluga* und das verschenkte Glück ist eine szenisch umgesetzte Konzerttournee einer Rock-Band.

Die vorgenommenen Analysen und Auswertungen setzen einen umfassenden Rahmen, in denen der Einfluss der Rockmusik und die Spezifik der einzelnen Werke in Bezug zum gesamten Spektrum des Genres deutlich werden kann. Bei der methodischen Herangehensweise wurde für alle vier Musicals der selbe Algorithmus gewählt, um die Vergleichbarkeit zu gewährleisten. Somit wurden Tableaux als methodisches Raster angelegt, die es ermöglichen, sowohl die Gemeinsamkeiten als auch die Unterschiede herauszufiltern.

Termini technici gehören der semantischen Sprachebene sowohl des Musical-Genres als auch gleichermaßen der Rock- und Pop-Musik an, da eine genaue Trennung aufgrund der Vielschichtigkeit der Einflüsse unterschiedlicher Musikrichtungen auf das Neue Deutsche Musical nicht möglich und letztlich auch nicht sinnvoll schien.

Da es speziell zum Musical de facto weder grundlegende noch weiterführende wissenschaftliche Forschungsarbeiten gibt, auf die zurückgegriffen werden konnte, musste in vielerlei Hinsicht Neuland betreten werden. Zuerst mussten die zu untersuchenden Musicals mit ihren musikalischen und textlichen Grundlagen gesammelt und erfasst werden. Auch hier konnte in den wenigsten Fällen auf veröffentlichtes Song- und Textmaterial zurückgegriffen werden, so dass Musik und Songtexte zum König der Löwen ebenso wie zu Tabaluga von der CD bzw. DVD abgehört und aufnotiert, sowie Dialoge und szenische Abläufe nach Besuch der Aufführungen aus der Erinnerung aufgeschrieben wurden.

Die Anregung zur wissenschaftlichen und künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Musical verdanke ich maßgeblich Frau Prof. Dr. habil. Christiane Bimberg, Direktorin des Instituts für Anglistik und Amerikanistik an der Universität Dortmund, Lehrstuhl für Anglistische Literaturwissenschaft. Als Initiatorin und Congress Direktorin des 1. Internationalen Musical-Congress and -Festival „Broadway on the Ruhr“, Kongress-Zentrum Westfalenhallen Dortmund 22.–25. Juni 2000, ermöglichte sie der deutschen wie der internationalen Musicalwelt zum ersten Mal in der Geschichte des Genres einen intensiven wissenschaftlichen und künstlerischen Gedankenaustausch. Diese beeindruckende Veranstaltung in den Westfalenhallen zu Dortmund war letztlich Anstoß zur Erarbeitung der vorliegenden Dissertation.

Frau Prof. Dr. Bimberg stand mir auch in den folgenden Jahren für Konsultationen, für die Herstellung von Verbindungen zu Musical-Spezialisten in Theorie und Praxis in aller Welt immer wieder zur Seite. Dafür möchte ich hier an dieser Stelle nochmals herzlich danken.

Als A&R Manager lernte ich auf dem 1. Internationalen Musical Congress und Festival Herrn Prof. Dr. habil. Rüdiger Pfeiffer kennen. So konnte ich ihn als Doktorvater für diese Dissertation gewinnen. Die vielfältigen wissenschaftlichen Anregungen, exakten fachlichen Hinweise sowie die Einbindung in einen Teil seines internationalen wissenschaftlichen Netzwerkes gaben mir wertvolle Unterstützung. Insbesondere auch die streng philologischen Methoden seines wissenschaftlichen Arbeitens gaben mir das Rüstzeug für eine auch quellenkritisch-analytische Herangehensweise an das Thema Musical.

Weiterhin gilt mein besonderer Dank für die stets freundlich gewährte Unterstützung durch Informationen und Auskünfte sowie Einblicke in die Mu-

sical-Produktion der Stage Entertainment (ehem. Stage Holding), namentlich Herrn Joop van den Ende (Gründer/Eigentümer und Vorsitzender des Aufsichtsrates), Herrn Maik Klokow (damals Deutschland-Chef der Stage Holding), Herrn Johannes Mock-O'Hara (Geschäftsführer Stage Entertainment Germany), Finance Director Herrn Hartmut Bartels, Frau Uschi Neuss (Director Theater Operations) und Herrn Michael Hildebrandt (Director Marketing) sowie Frau Katja Hemme und Frau Bianca Wiechmann, Herrn Samuel Troll, Frau Christine Zell und Frau Inga Bürger.

Mit ebenso großer Dankbarkeit erinnere ich mich an die Unterstützung seitens der Deutschen Entertainment AG (DEAG) unter Leitung von Herrn Peter Schwenkow, insbesondere hinsichtlich der damaligen Aktivitäten am Theater des Westens in Berlin.

Dem Nestor des deutschen Entertainment, Herrn Professor Fritz Rau, danke ich mit besonderer Hochachtung für die vermittelten Einsichten in Details des Musical- und Entertainment-Business.

Ich danke dem gesamten Team des Festspielhauses Neuschwanstein, vor allem Herrn Dr. Klaus Naseband, Herrn Gerd Friedrich, Herrn Bernard Fabuljan, Herrn Andreas Kirnberger, Frau Stefanie Fuchs und Frau Silvia Rauch für ihre ausgesprochen kooperative und zuvorkommende Hilfe bei all meinen Fragestellungen.

Im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Untersuchung der Produktion *All you need is love* danke ich Herrn Bernhard Kurz, Frau Miranda Meier, Frau Nina Schmidt und insbesondere Frau Claudia Krieger, Vertriebsleiterin des Casino Hohensyburg in Dortmund.

Dank gesagt sei Herrn Carmine Francis Grippo und Herrn Friedrich Kurz für ihre freundliche Bereitschaft, als Interviewpartner wichtige persönliche Einblicke in das Musical-Geschehen zu gewähren.

Für die geduldigen Gespräche zu künstlerischen Fragestellungen der Musical-Produktion danke ich Frau Prof. Patricia Martin von der Folkwang Hochschule Essen.

In diesem Zusammenhang danke ich auch Herrn Hubert Wildbühler für die umfassenden Einblicke in sein Archiv.

Herrn Prof. Ulrich Süße (Musikhochschule Stuttgart/University of Natal, Durban, Südafrika) sei Dank gesagt für die vielen Anregungen, die wesentlich zum Verständnis musiktheoretischer und kompositorischer Sachverhalte beigetragen haben.

Ein herzlicher Dank sei auch an meinen Freundes- und Schülerkreis ausgesprochen, der mit zahlreichen Materialien und Hinweisen bis hin zum computertechnischen Support zum Gelingen der Arbeit beigetragen hat.

Nicht zuletzt danke ich ganz herzlich meiner Mutter, die mir in vieler Hinsicht den Rücken freigehalten hat, um die Forschungsarbeit leisten und in die Schriftfassung der vorliegenden Dissertation einbringen zu können.

1. Ausgangssituation: Die Musicalszene in Deutschland

1.1. Zur Genre-Entwicklung des Musicals

Es ist in der Musical-Historiographie allgemeiner Konsens, die Geburtsstunde des Genres mit dem Bühnenwerk *Show Boat* anzusetzen, das zu Weihnachten des Jahres 1927 seine Broadway-Uraufführung im Ziegfeld Theatre erlebte. Dieses Musical-Play mit der Musik von Jerome Kern und den Lyrics von Oscar Hammerstein II war zugleich das erste Book-Musical. Handlung und Figurenführung folgen dem Vorbild des gleichnamigen Romans von Edna Ferber. Bereits ein knappes halbes Jahr später, am 3. Mai 1928, erfolgte die europäische West-End-Premiere im Londoner Drury Lane Theatre. Doch eine Deutsche Erstaufführung ist erst vier Jahrzehnte danach, am 31. Oktober 1970 bei den Städtischen Bühnen Freiburg i. Br. zu verzeichnen.

Auch wenn sich die Übernahmen aus dem Amerikanischen gegen Ende des 20. Jahrhunderts beschleunigt haben, kann die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte dieses zweiaktigen Musicals mit dem deutschen Titel *Das Komödiantenschiff* als paradigmatisch für das Verhältnis der deutschen Musiktheaterlandschaft und Kulturpolitik gegenüber dem amerikanischen Show Business gelten. Dabei waren es nicht allein die politischen Systeme, die eine Annäherung kompliziert gestalteten oder sogar zeitweise unmöglich machten, sondern auch kulturelle Traditionen und eigenständige Entwicklungen sowie theater- und musikdramaturgische Konventionen und ein hauptsächlich von der Philosophie des deutschen Idealismus des 19. Jahrhunderts weitergetragenen Kunstverständnisses.

Die Grundlage für die nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzende und sich erfolgreich entwickelnde Musicalszene in Deutschland wurde einerseits mit dem Aufbruch der Kunst in die Moderne des 20. Jahrhunderts gelegt und andererseits mit dem Revue-, Kabarett- und Varietéwesen der so genannten Goldenen Zwanziger, vor allem im kulturellen und sozialen Schmelztiegel der Nachkriegszeit Berlin.

Aus dem Paris des deutschen Operetten-„Erfinders“ Jacques Offenbach war Operette des Goldenen Zeitalters über Wien nach Berlin gekommen und in ihr Silbernes Zeitalter eingetreten, das mit den zündenden Melodien von Paul Lincke's *Frau Luna* 1899 pünktlich zum Beginn des neuen Jahrhunderts anbrach, von Franz Léhar auf melodisch-sentimentalen Hochglanz poliert wurde und mit Robert Stolz seinen Abgesang erlebte. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs war in Europa auch die Welt der Operette untergegangen und hatte nur noch nostalgische Funktion. Auch die musikalischen

Gestaltungselemente und stilistischen Mittel gehörten vornehmlich den dafür spezifisch sinfonischen Sound-Standards der etablierten Klangwelt der 1920er und 1930er Jahre an.

Doch in jenen Jahren waren jenseits des musikalischen Mainstreams und der sinfonisch-orchestralen Schwülstigkeit bereits neuartige kreative Innovationen aufgekommen, die wegweisend und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen werden sollten.

Chansonetten, Diseurs und Kabarettisten wie Trude Hesterberg, Claire Waldoff, Blandine Ebinger und Marlene Dietrich hatten große Erfolge mit Programmen, die leichte Unterhaltung mit Showelementen und auch frechen und pikanten bis hin zu sexuell provokanten und politisch brisanten Texten mischten. Komponisten wie Friedrich Hollaender (1896-1976) und Kurt Weill (1900-1950) griffen neuartige Stilmittel, so auch des Jazz aus Amerika, die den konservativen Teil des Publikums schockierten und den innovationsfreudigen mit vitaler Rhythmik, außergewöhnlichen Sounds und bislang ungehörten Klangkonstellationen in Begeisterungstürme versetzte. Nach ihrer Emigration in die USA haben beide Komponisten wesentliche Beiträge zur weiteren Entwicklung des (amerikanischen) Musicals geleistet.

Dem im anhaltischen Dessau geborenen Kurt Weill gelang in Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht (1898-1956) den für ihn typischen Songstil zu finden und mit ihm nicht nur ein Abend füllendes Bühnenwerk zu gestalten, sondern mit der *Dreigroschenoper* (UA 1928, Theater am Schiffbauerdamm, Berlin) zugleich eine neue Genrespezifik zu kreieren, worin der Beginn des Musicals in Deutschland zu sehen ist. Während die Repressionen in Deutschland stärker wurden und 1933 zum Verbot und zur Emigration der Autoren führten, wurde das Werk im selben Jahr am Broadway als amerikanische Erstaufführung gespielt. Der Durchbruch erfolgte allerdings erst 1954 als *Threepenny Opera*.

Insbesondere mit der *Dreigroschenoper* verwirklichte Bert Brecht im Zusammenwirken mit dem kongenialen Komponisten Kurt Weill in praxi die von ihm spätestens mit *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ausgereifte ästhetisch-künstlerische Theorie des epischen Theaters. Dabei knüpfte er sowohl an die konventionelle Opertheorie und -dramaturgie des 19. Jahrhunderts, vor allem an die Wirkungsabsicht von Richard Wagner mit der Synästhesie der Künste im Kunstwerk der Zukunft, als auch an die neuesten Wirkungsmöglichkeiten der Kunstform Film an.

Mit seiner Theorie und Praxis des epischen Theaters legte Brecht zugleich auch eine wichtige Grundlage für die Bühnendramaturgie und Verlaufsturkturierung des Musical-Genres. Viele Musicals bedienen sich epischer Verlaufsmuster, genrespezifisch natürlich mit dem Schwerpunkt der musikalischen Ausgestaltung. Insofern könnte bei aller konzeptionellen Weiterentwicklung dennoch von einer kulinarisch transferierten Form des epischen Erzähltheaters gesprochen werden.

Jede der Komponenten steht für sich und hat einen ihr eigens zugewiesenen Platz im dramatischen Geschehen und dramaturgischen Ablauf, wodurch er zur Synthese geführt wird. Doch während das epische Theater das handwerkliche Machen erkennbar lassen will, gehört dem Musical die Welt der Show und Illusion. Beiden eigen ist das spezifische Ansprechen der sinnlichen Wahrnehmung des Rezipienten, allerdings beim epischen Theater um genuin den rationalen Erkenntnisgewinn zu maximieren, während das Musical prinzipiell – analog zu Richard Wagners Musikdrama der Zukunft – mit Synästhesie in den sinnlichen Sog vollkommen eintauchen lassen will.

Abb. 1: Episierung des Musikdramas als ästhetisches Konzept am Beispiel Bertolt Brecht / Kurt Weill

Abb. 2: Kunsttheoretisches Modell der synästhetischen Kunstform

Abb. 3: Musical-konstituierende Komponenten⁴

Ein weiterer Entwicklungsstrang legte sich über das deutsche Singspiel zum deutschen Musical, was allerdings aufgrund der kitschig-altbacken verstaubten Operettenpflege der Nachkriegszeit kaum sichtbar war und erst recht nicht hörbar wurde. Prägnantes Beispiel ist hierbei das weithin bekannte Lustspiel *Im weißen Rössl* des österreichischen Komponisten Ralph Benatzky (1884-1957).⁵ Auf der Grenze zwischen Singspiel im musikalischen Stil und Revueoperette in der Bühnenausstattung – für den Wolfgangsee stand ein riesiges Wasserbassin auf der Bühne – und Regieführung als Alternative zu dem pathetischen Stil von Franz Léhar angesiedelt, hatte das Werk am 8. November 1930 seine Uraufführung im Großen Schauspielhaus Berlin, dem späteren, 1988 abgerissenen ersten Friedrichstadtpalast. Wegen seiner jüdischen Mitautoren wurde die überaus erfolgreiche Serie von über vierhundert

⁴ Für die überaus wertvollen fachlichen, historischen, ästhetischen und strukturell-systematischen Hinweise danke ich Herrn Rüdiger Pfeiffer.

⁵ Das Werk war eine Auftragsarbeit für den Produzenten Erik Charell. Aus Zeitgründen waren für die kompositorische Arbeit u.a. Robert Stolz, Robert Gilbert und Eduard Künneke mit einbezogen worden.

**Episierung des Musikdramas
als ästhetisches Konzept
Bertolt Brecht / Kurt Weill**

Entwickelt an *Dreigroschenoper* (1928) – *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930)

«kulinarisch»

«episch»

traditionelles Drama	episches Theater
verkörpert einen Vorgang	erzählt vom Vorgang
verwickelt den Zuschauer in eine Aktion	macht ihn zum Betrachter
mit konventioneller Handlung „verbraucht die Aktivität“ des Zuschauers	weckt die Aktivität des Zuschauers
vermittelt Erlebnisse und arbeitet mit Suggestionen	vermittelt Erkenntnisse und argumentiert – Nachfolge Hegels: Empfindungen werden bis zur Erkenntnis getrieben
	Reflektierung der Musik, Analyse-Synthese-Vorgänge, Rationalität
setzt „den Menschen“ als bekannt voraus	macht „den Menschen“ zum Gegenstand der Auseinandersetzung
der unveränderliche Mensch	der veränderliche Mensch
Handlung orientiert auf den Ausgang	orientiert auf den Gang der Erzählung
Primat von Musik und Illusion	Desillusionierung, das Machen soll erkennbar sein
Musik soll emotional gefangen nehmen	Musik soll kommentieren
höchstentfaltete Form: romantisches Opernkonzept	Anti-Wagnerisch, Anti-Oper
antiquiert, historisch überholt	auf der Höhe der Zeit und ihrer technischen Potenzen

Brecht: Der große Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung ist im *epischen Theater* beigelegt.