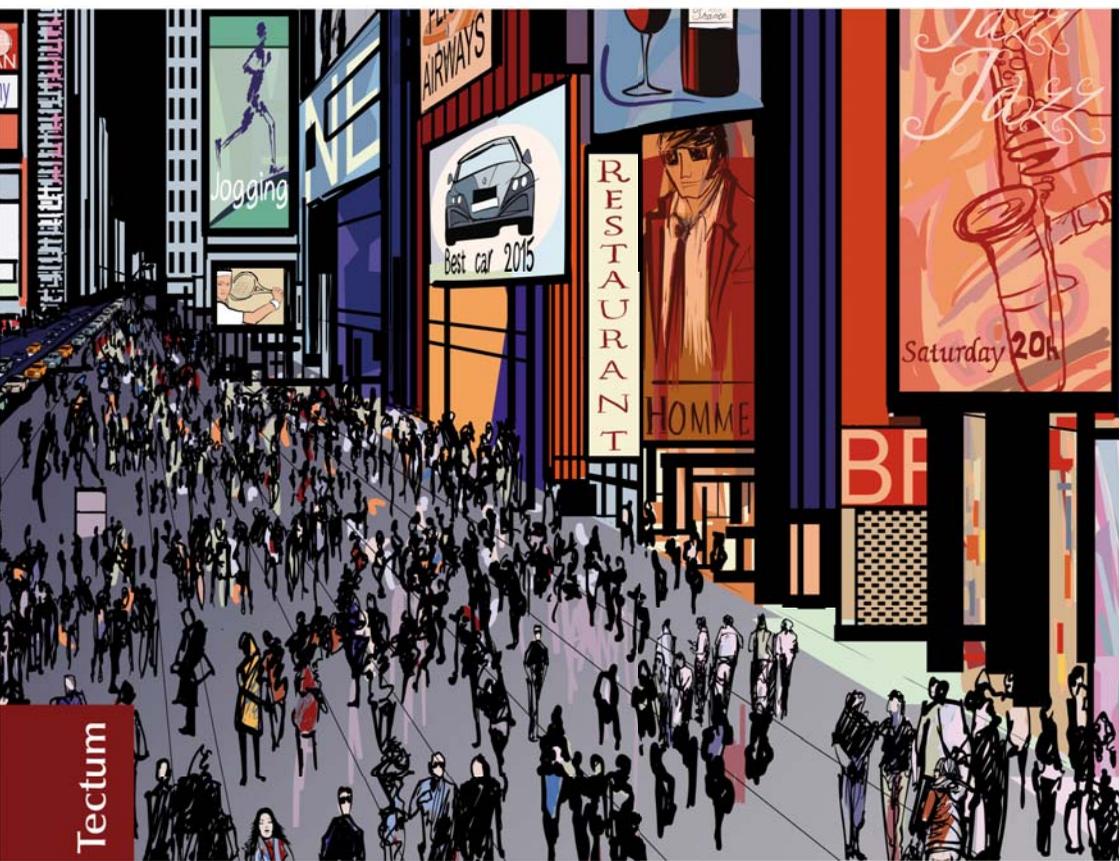




Marc A. Bauch

Europäische Einflüsse im amerikanischen

MUSICAL



Marc A. Bauch

**Europäische Einflüsse
im amerikanischen Musical**

Marc A. Bauch

**Europäische Einflüsse
im amerikanischen Musical**

Tectum Verlag

Marc A. Bauch

Europäische Einflüsse im amerikanischen Musical.

Zugl. Diss., Universität des Saarlandes 2012

Umschlagabbildung: © shutterstock.com | isaxar

© Tectum Verlag Marburg, 2013

ISBN 978-3-8288-5863-3

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch
unter der ISBN 978-3-8288-3209-1 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

www.facebook.com/tectum.verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

**meinen Eltern
Anton Bauch und Irmgard Martina Bauch
gewidmet**

Vorwort

Die vorliegende Studie, die sich mit den europäischen Einflüssen im amerikanischen Musical beschäftigt, entstand während meines Promotionsstudiums am Lehrstuhl für nordamerikanische Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität des Saarlandes. Ausgangspunkt ist die von Cecil Smith in der ersten chronologischen Darstellung des amerikanischen Musicals im Jahre 1950 beschriebene Entwicklung von den europäisch beeinflussten Gattungen des amerikanischen Theaters zu einer eigenständigen Gattung; eine Darstellung der Genese des amerikanischen Musicals, die immer wieder aufgenommen und ausgebaut oder der selten auch widersprochen wurde. In der vorliegenden Studie wird die von Smith zentral gesetzte Frage des Einflusses des europäischen Theaters auf das amerikanische Musical im 20. Jahrhundert aufgenommen und das traditionelle Verständnis vom amerikanischen Musical als eigenständiges amerikanisches Musiktheater in Frage gestellt. Die Eigenständigkeit des amerikanischen Musicals ist ein einfaches Erklärungsmuster, das wissenschaftlich veraltet ist und das einer neuen Herangehensweise an das amerikanische Musical als hybrides Genre bedarf, das in einem transatlantischen und transnationalen Dialog entstanden ist. Das amerikanische Musical, das auf einer kulturell vielfältigen Tradition beruht, bedient sich nach wie vor europäischer Vorlagen, was in Werkanalysen zu *Porgy and Bess* (1935), *Oklahoma!* (1943), *Kiss Me, Kate* (1948), *West Side Story* (1957) und *Pacific Overtures* (1976) nachgewiesen wird, um die Eigenständigkeit zu widerlegen.

An erster Stelle danke ich Frau Prof. Dr. Astrid Fellner für die Anregungen und die verständnisvolle Betreuung der Arbeit, die mir in zahlreichen Gesprächen und Vorträgen im Rahmen ihres Kolloquiums zuteil wurden. Ihre Unterstützung war mir stets gewiss. Ihre Vorträge und Kolloquien gaben mir wertvolle Impulse und Denkanstöße. Die Zusammenarbeit mit ihr hat mir viel Freude bereitet und war eine wesentliche Bereicherung meines wissenschaftlichen Werdegangs. Auch hinsichtlich meines literaturwissenschaftlichen Wissens, das ich im Rahmen des Kolloquiums vertiefen konnte, lässt sich der Dank nur schwer in Worte fassen. Ich danke auch den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Kolloquiums von Frau Prof. Dr.

Astrid Fellner, die mich in meiner Arbeit unterstützt haben und mir gute Arbeitsbedingungen ermöglichten.

Herrn Prof. Dr. Joachim Frenk danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens. Herrn Alec Yearling, erimittierter Lecturer an der University of Glasgow, danke ich für seine substantielle, mit großem Medieneinsatz versehene Einführung ins amerikanische Theater und ins amerikanische Musical während meines akademischen Auslandsaufenthaltes, die mich dazu inspirierte mein Wissen zu vertiefen und eine Grundlage für meine weiteren Forschungen und Publikationen auf diesem Gebiet wurde.

Ich bedanke mich bei allen Freunden für ihre Unterstützung. Dabei möchte ich besonders meine Schwester Susanne und meinen Schwager Stefan erwähnen. Nicht zuletzt aber gebührt Dank meinen lieben Eltern.

Ich wünsche meinen Lesern einen Teil der Freude, die ich bei meinem Forschungsprojekt und beim Verfassen dieser Studie hatte.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung und Forschungsbericht	1
1.1	Stand der Forschung und Ziel der Arbeit.....	1
1.2	Methode: Textvergleich, Adaption und Intertextualität	16
2.	Genese und Stationen des amerikanischen Musiktheaters.....	25
2.1	Einflussreiche Gattungen des Musiktheaters für das amerikanische Musical.....	26
2.1.1	Theater und Drama der Kolonialzeit und der frühen Republik	27
2.1.2	Englische Balladenoper	30
2.1.3	Minstrel Show	34
2.1.4	Extravaganza	51
2.1.5	Pantomime.....	58
2.1.6	Burleske.....	60
2.1.7	Vaudeville	67
2.1.8	Operette.....	73
2.1.9	Revue.....	92
2.1.10	Resümee	101
2.2	Jazz – Musik in Amerika	104
2.3	Tanz in Amerika.....	114
3.	Europäische Einflüsse im amerikanischen Musical	119
3.1	<i>Porgy and Bess</i> als amerikanische Version von <i>Wozzeck</i>	119
3.2	<i>Oklahoma!</i> als amerikanische Version von <i>Gräfin Mariza</i>	134
3.3	<i>Kiss Me, Kate</i> als amerikanische Version von <i>The Taming of the Shrew</i>	146
3.4	<i>West Side Story</i> als amerikanische Version von <i>Romeo and Juliet</i>	167
3.5	<i>Pacific Overtures</i> als amerikanische Version von <i>Orpheus in der Unterwelt</i>	187

4.	Zusammenfassung und Ergebnisse	217
5.	Bibliographie	221

Abkürzungen:

<i>PB</i>	<i>Porgy and Bess</i>
<i>W</i>	<i>Wozzeck</i>
<i>OK</i>	<i>Oklahoma!</i>
<i>GM</i>	<i>Gräfin Mariza</i>
<i>KMK</i>	<i>Kiss Me, Kate</i>
<i>TS</i>	<i>The Taming of the Shrew</i>
<i>WSS</i>	<i>West Side Story</i>
<i>RJ</i>	<i>Romeo and Juliet</i>
<i>PO</i>	<i>Pacific Overtures</i>
<i>OU</i>	<i>Orpheus in der Unterwelt</i>

1. Einleitung und Forschungsbericht

1.1 Stand der Forschung und Ziel der Arbeit

Seit Cecil Smith in *Musical Comedy in America* (1950), der ersten chronologischen Darstellung des amerikanischen Musicals, seine Entwicklung von den europäisch beeinflussten Gattungen des amerikanischen Musiktheaters zu einer eigenständigen Gattung beschrieben hat, hat es nicht an Darstellungen gefehlt, die Smiths Ansatz aufgenommen, ausgebaut oder selten ihm auch widersprochen haben. Selbst der Komponist Jerry Herman war überzeugt: „This is America’s own art form, this is not what we have copied from anybody else, this is *ours*“ (zitiert in: Guernsey 132). Meine Arbeit nimmt die von Smith zentral gesetzte Frage des Einflusses des europäischen Musiktheaters auf das amerikanische Musical im 20. Jahrhundert auf.¹ Smith sieht hier vor allem das Singspiel, die komische Oper, die Operette, die Opera buffa, die Burleske und die Pantomime als Einfluss und Vorbild für das amerikanische Musical. Das amerikanische Musical hat besser als die europäischen Vorbilder die musikalischen Nummern und den dramatischen Text zu einem Gesamtkunstwerk integriert. Letzteres mache das amerikanische Musical zu einer eigenständigen Gattung, was Smith am Beispiel von *Oklahoma!* erläutert. Dieser Ansatz ist bis heute im Wesentlichen von den Befürwortern der These eines amerikaeigenen, von der Operette losgelösten Beitrages für das Theater akzeptiert worden. Ich bestreite in meiner Arbeit nicht, dass sich das amerikanische Musical als Konglomerat verschiedener Untergattungen des Musiktheaters entwickelt hat. Darüber hinaus werde ich aber zeigen, dass europäische Operetten auch im 20. Jahrhundert Vorbilder für amerikanische Musicals waren. Ich bin der Auffassung, dass Ira Gershwin, George Gershwin und Dubose Heyward für *Porgy and Bess* und auch Richard Rodgers und Oscar Hammerstein für *Oklahoma!* sich neben ihren literarischen Vorlagen an weiteren Vorlagen – und zwar an europäischen Operetten – bedienten.

Meine Untersuchungen an amerikanischen Musicals im 20. Jahrhundert, die sich an europäischen Operetten und europäischen Dramen orientieren, wurden durch John Bush Jones’ einflussreiches Buch *Our Musicals*,

¹ Der Begriff „Einfluss“ wird in Kapitel 1.2 problematisiert.

Ourselves (2004) angeregt. Seine Überlegungen bereiten den Boden für eine neue Forschungsrichtung, in der die Loslösung von der europäischen Operette neu überdacht werden muss. Er sieht den Einfluss der Operetten von Gilbert und Sullivan auf die dramatisch-integrierte Form auch in *Show Boat* und *Oklahoma!*: „There is no question that the model of Gilbert and Sullivan’s scores influenced the American writers who developed this kind of integrated show. It is patently evident in Jerome Kern and Guy Bolton’s Princess Theatre Shows, in Kern and Oscar Hammerstein 2nd’s *Show Boat*, and even, though in more veiled ways, in Rodgers and Hammerstein’s *Oklahoma!*“ (Jones 10). Meine Untersuchungen haben ergeben, dass seine Ansicht, nämlich nur Gilbert und Sullivan als einziges Vorbild für das amerikanische Musical im 20. Jahrhundert zu sehen, zu einseitig ist.

Da das amerikanische Musical ja nicht in einem Vakuum entstanden ist, haben sich Theaterwissenschaftler und Literaturwissenschaftler auch die Frage nach dem Einfluss der europäischen TheaterGattungen auf das amerikanische Musical gestellt. Smiths Ergebnisse sind widersprüchlich. Er beginnt sein abschließendes Kapitel mit der Feststellung, dass die Behauptung, das amerikanische Musical wäre die einzige eindeutig amerikanische Gattung des Theaters, falsch und zu stark vereinfacht sei. Er mokiert sich zunächst über diese Behauptung, denn es gibt noch weitere amerikanische Beiträge zum Theater: „Living Newspapers“ der 1930er Jahre, der Prosastil von Clifford Odets und Lillian Hellmann, die Prosalyrik von Tennessee Williams oder die Farcen von George S. Kaufman und Moss Hart. Ferner sei das amerikanische Musical lediglich eine Zusammenfassung europäischer Gattungen:

musical comedy is not specifically American [...]. The theatrical form in which speaking and action are alternated with musical set pieces and usually with dances, with some sort of plot as the chief unifying factor, is the form of Singspiel, comic opera, operetta, opéra-bouffe, burlesque (in its historic aspect), and pantomime as well as of modern American musical comedy. It is, in short, the form of all musical works for the stage except revue, ballet, and through-composed opera. (Smith 201)

Trotzdem sieht Smith etwas Besonderes im amerikanischen Musical: „[In musical plays], the machinery was better oiled than it had been before. The interpolated numbers emerged from plot and characterization more smoothly and spontaneously, and in one way or another created some illusion of helping to move the plot forward“ (Smith 201). Dieses Ziel der dramatischen Integration sieht er in *Oklahoma!* zum ersten Mal realisiert: „[Ok-

lahoma! is] the first all-American, non-Broadway musical comedy (or operetta; call it what you will) independent of the manners or traditions of Viennese comic opera or French opéra-bouffe“ (Smith 198).

Auch Schmidt-Joos erkennt die europäischen Einflüsse auf die Entwicklung des amerikanischen Musicals an und definiert das amerikanische Musical als ein hybrides Gebilde:

Das Musical ist eine in New York entstandene, in der Regel zweiaktige Form populären Musik-Theaters, die Elemente des Dramas, der Operette, der Revue, des Varietés und – in Ausnahmefällen – der Oper miteinander verbindet. Es basiert häufig auf literarischen Vorlagen und verwendet die Mittel des amerikanischen Pop-Songs, der Tanz- und Unterhaltungsmusik und des Jazz. Showszenen, Songs und Balletts sind in die Handlung integriert. (Schmidt-Joos 15)

Schmidt-Joos hebt mit seiner Definition den Unterhaltungs- und Showcharakter in einer dramatisch-integrierten Form hervor. Die Tatsache, dass er als erstes die dramatischen Elemente erwähnt, spricht für die Bedeutung, die er dem Dramatischen im Gegensatz zum Musikalischen beimisst. Er sieht – wie auch andere Theater- und Literaturwissenschaftler – die Loslösung des amerikanischen Musicals von der europäischen Operette und seine Eigenständigkeit bereits mit *Show Boat* realisiert (vgl. Schmidt-Joos 159). Der Literaturwissenschaftler Gerald Bordman sieht in *Show Boat* eine Weiterentwicklung der Musical Comedy und der zwischen 1907 und 1918 in den USA beliebten Operette hin zum so genannten Musical Play. Bordman meint mit „musical play“ das gleiche wie Schmidt-Joos mit „wirklichem Musical“: „For 1927 audiences [... *Show Boat*] presented possibly the most important breakthrough in the history of our musical stage. Neither a Viennese operetta nor an American musical comedy, it was the first real ‘musical play’: a lyric piece with a relatively serious romantic story about essentially everyday people set to music neither clipped as typical musical comedy writing nor as fully arioso as operetta, although leaning toward the latter“ (Bordman 2001, 485). Und auch Stanley Green schreibt: „[*Show Boat*] led the way to the creation of a form of musical play that was distinct from fast-moving musical comedy on the one hand and flamboyant operetta on the other“ (Green 380). Damit behaupten Bordman und Green, dass das amerikanische Musical generisch mutiert sei und sich in seiner kontinuierlichen Entwicklung von den Wiener Vorgängern losgelöst habe.

Zeitzeugen des amerikanischen Theaters der 1930er Jahre sehen das anders. Maurice Browne, ein Pionier des Chicago Little Theatre Move-

ments, beklagt: „America [...] took and is taking its values from Europe instead of creating its own theatric forms and dramatic literature“ (Browne 207). Und auch George Gershwin schreibt über die amerikanische Musik der 1930er Jahre: „Unquestionably modern musical America has been influenced by modern musical Europe“ (Gershwin 1930, 264). Seine These belegt Gershwin nicht. Stattdessen erklärt er die Notwendigkeit, dass sich amerikanische Komponisten an europäischen Formen orientieren müssen, damit die amerikanische Musik überlebensfähig bleibt. Amerikanische Musik kann nur durch formale Elemente der europäischen Musik überleben (vgl. Gershwin 1930, 267). Browne und Gershwin sind mit ihrer Meinung Außenseiter.

Für den Theaterwissenschaftler Raymond Knapp ist das amerikanische Musical – neben dem Jazz und dem Film – unverkennbar amerikanisch, wie er in *The American Musical and the Formation of National Identity* (2005) schreibt: „The American Musical is one of the three distinctively American and widely influential art forms that took shape in the first half of the twentieth century“ (Knapp 3). Vor allem die Themen machen das amerikanische Musical typisch amerikanisch und definieren so die amerikanische Nation. Auch Knapp erkennt die Einflüsse der europäischen Operette – vor allem aus Paris und London – auf das amerikanische Musical an; Minstrel Show, Extravaganza, Pantomime, Burleske und Vaudeville haben sich in Amerika entwickelt und haben ebenfalls das amerikanische Musical mitgeprägt. Auch wenn alle drei Genres – Jazz, Film und Musical – kommerziell orientiert seien, haben sie in einem amerikanischen Kontext Kunststatus erreicht. Das amerikanische Theater ist überwiegend Showbusiness. Es ist an Aufführungspraxis und Publikumserfolg gebunden.

Trotz Publikationen über Komponisten des amerikanischen Musicals gibt es nur einen außerordentlich geringen Umfang an deutscher Fachliteratur, die sich theater-, musik- oder kulturwissenschaftlich mit der Geschichte des Musicals allgemein und seiner Entwicklung auseinandersetzt; von literaturwissenschaftlichen Abhandlungen gar zu schweigen. Das liegt vielleicht auch daran, dass es das amerikanische Musical auf deutschen Bühnen schwer hatte und kaum vom Publikum angenommen wurde (vgl. Jansen 234). Bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges war das Musical auf deutschen Bühnen verboten und erst 1945 gab es mit *Porgy and Bess* im Stadttheater Zürich die erste Aufführung eines amerikanischen Musicals im

deutschsprachigen Raum (vgl. Jansen 234). Wolfgang Jansen sieht das amerikanische Musical als eine neue, eigenständige Gattung an, die das allgemeine Amerikabild der 1950er Jahre in Deutschland mitbeeinflusste, obwohl Rezensenten keine großen Unterschiede zwischen dem amerikanischen Musical und der europäischen Operette sahen, wie zum Beispiel Erwin Kester zur Premiere von *Pajama Game* 1956 im Hessischen Staatstheater in Wiesbaden:

Das Musical stellt, von der Sache her betrachtet, kein absolutes Novum dar. Wohl vollzieht sich da – genau wie in dem, was man hierzulande „musikalisches Lustspiel“ nennt – eine bewusste Abkehr vom Prunk und Lügenzauber der konventionellen Operette, aber dafür bietet das Musical (auch darin liegt wohl sein Erfolg verbürgt) eine neue, das Territorium der täglichen Erlebnisse und Gefühle kaum überschreitende Traumwelt an, in der haargenau die Sehnsucht von Lieschen Müller und Klein Moritz in Erfüllung geht.

(zitiert in: Jansen 240)

Der Rezensent der *Frankfurter Rundschau* sieht dabei lediglich Unterschiede in der Wahl der Bühnenfiguren und in den Themen.

Siegfried Schmidt-Joos und Ursula Gatzke behandeln das amerikanische Musical lediglich kulturgeschichtlich und gehen wie Smith auf die Entwicklung von europäisch beeinflussten Gattungen des amerikanischen Musiktheaters zu einer eigenständigen Gattung ein. Gatzkes Überblick über Vorläufer und Elemente des modernen amerikanischen Musicals, der im Wesentlichen auf den Ergebnissen von Smith fußt, wird ausführlich im zweiten Kapitel der vorliegenden Studie zusammengefasst und inhaltlich wiedergegeben. Wie Smith beschreibt auch Gatzke die Entwicklung von den europäisch beeinflussten Gattungen des amerikanischen Musiktheaters zu eigenständigen, indigenen Gattungen und ignoriert, dass lediglich Schauplätze, Musik und Sprache amerikanisiert wurden. Sie beschreibt die „Loslösung von Europa“ (Gatzke 68) und beharrt auf Eigenständigkeit des amerikanischen Musiktheaters und des amerikanischen Musicals, denn die europäisch beeinflussten Gattungen „haben sich immer stärker vom europäischen Vorbild abgewandt und befreit und haben in zunehmendem Maße amerikanische Kulturelemente aufgenommen“ (Gatzke 186), so Gatzke in ihrer Zusammenfassung. Bis heute ist das amerikanische Musical nur von Everett Helm in *Theater und Drama in Amerika* (1976), von James Bean in seinem Aufsatz „The American Musical: Aspects of its Development, 1927-1967“ (1985) und von Günter Ahrends in seinem Aufsatz „Zum Gattungsprofil des amerikanischen Musicals“ (1986) literaturwissenschaftlich

betrachtet worden. In der Aufsatzsammlung *Theater und Drama in Amerika* schreibt Everett Helm über das amerikanische Musical als eine ausgesprochen amerikanische Form des Musiktheaters. Für Helm ist das amerikanische Musical nur oberflächlich eine Variante der Operette und von der Operette lässt sich nur die Herkunft ableiten (vgl. Helm 127). Das Musical ist nach Helm anspruchsvolle Unterhaltung, bei der der Text im Mittelpunkt steht. Seine Behauptung, das amerikanische Musical sei eine ausgesprochen amerikanische Form des Musiktheaters, spricht für die Loslösungsthese, die ich zu widerlegen versuche. Die Herausgeber der Aufsatzsammlung sehen dagegen sehr wohl europäische Einflüsse auf das amerikanische Theater. In ihrer Einführung „Theater und Drama in Amerika“ behaupten Rudolf Haas und Edgar Lohner, dass ohne die europäischen Einflüsse die dramatische Kunst in den USA unvorstellbar wäre und sie verweisen auf Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Tschechow, Kaiser und Brecht. Sie sprechen von einer „Remythologisierung dramatischer Stoffe und Formen“ (Haas und Lohner 18). Die europäischen Einflüsse kommen unter anderem über die Drama Departments an den amerikanischen Colleges, zum Beispiel in Harvard und Yale. Ein amerikanischer Dramatiker, der über die Colleges mit europäischem Theater in Kontakt kam, ist Eugene O’Neill. Die Literaturwissenschaftler Haas und Lohner sprechen von einer „typisch amerikanischen Assimilationsdramatik“ (Haas und Lohner 28). Auch die europäischen Einwanderer brachten europäische Einflüsse mit.

In der ersten im deutschsprachigen Raum erschienenen Gesamtdarstellung über das amerikanische Drama behauptet Jürgen Schäfer sechs Jahre später, dass den Unterhaltungsformen der „popular culture“ von der Minstrel Show bis zur Soap Opera zwar wissenschaftliche Aufmerksamkeit gewidmet worden wäre, er aber diese Formen des amerikanischen Theaters weglasse und er sich auf dramatische Literatur im engeren Sinne konzentrieren möchte. Dennoch ist seine literaturwissenschaftliche Gesamtdarstellung *Geschichte des amerikanischen Dramas im 20. Jahrhunderts* (1982) für die vorliegende Arbeit interessant, da er im einleitenden Kapitel „Das amerikanische Theater vor O’Neill“ auf den Einfluss des englischen Theaters auf das amerikanische Theater eingeht. Er nennt drei Gründe für den englischen Einfluss. Zunächst führten englische Theatertruppen dramatische Werke in den Kolonien auf; erste etablierte amerikanische Theatergruppen bestanden aus Schauspielern, die aus England eingewandert sind,

wie die Hallam-Familie. Ein weiterer Grund ist ein modischer: obwohl die Amerikaner nach Erreichen ihrer politischen Unabhängigkeit auch kulturell unabhängig werden wollten, bevorzugte das Publikum englische Dramen, da diese als eleganter und formvollendeter galten. Ein dritter Grund ist das Fehlen eines Urheberrechtes für ausländische Werke und so waren englische Plagiate günstiger für amerikanische Theaterproduzenten als einheimische Werke.²

Der Essener Anglist James Bean geht der Frage der Qualitäts- und Komplexitätssteigerung im amerikanischen Musical seit *Show Boat* nach und führt dies auf die Verwendung literarischer Vorlagen und die bessere Ausbildung der meistens in Europa studierten Komponisten und Texter zurück. Ein weiterer Literaturwissenschaftler, der sich mit dem amerikanischen Musical beschäftigt hat, ist Günter Ahrends. Er vergleicht exemplarisch ausgewählte amerikanische Musicals mit ihren literarischen Vorlagen und stellt Transformationen fest, die sich darin begründen, dass Raum für Unterhaltung geschaffen werden soll. „Außerdem mögen der generell für das amerikanische Theater charakteristische Realitätsbezug, die bewusste Abkehr von den Gattungskonventionen der europäischen Operette und die damit verbundene Ambition, an der Schaffung einer eigenständigen Nationalkultur mitzuwirken, die Bereitschaft gefördert zu haben, kritische Inhalte zu verarbeiten“ (Ahrends 216). Ahrends vergleicht das amerikanische Musical mit dem Gesicht des Janus: einerseits soll das amerikanische Musical belehren und eine ernsthafte Problematik kompromisslos behandeln; andererseits darf der an Unterhaltung interessierte Zuschauer nicht gelangweilt werden. In der Methodik ist der Ansatz von Ahrends mit seinen intertextuellen Vergleichen für die vorliegende Arbeit nützlich.³ Wenn er allerdings behauptet, die Autoren des amerikanischen Musicals würden versuchen eine Gattung zu schaffen, die mit der europäischen Operette konkurrieren kann (vgl. Ahrends 216), und von der Abkehr von der europäischen Operette schreibt (vgl. Ahrends 216), hält auch Ahrends – wie auch Bean – an der Loslösungsthese fest.

² In Großbritannien waren englische Autoren durch die Queen Anne Statue von 1710 geschützt. In den USA gab es unmittelbar nach der Revolution ein entsprechendes Gesetz. Beide Gesetze schützten allerdings nur nationale Autoren im eigenen Land. Ein internationales Urheberrecht gibt es erst seit 1890 (vgl. Schäfer 9).

³ Zum methodischen Vorgehen vgl. Kapitel 1.2.

Herbert Grabes ignoriert ohne Kommentar sämtliche Populärformen des amerikanischen Theaters, die in seiner Geschichte des amerikanischen Theaters auch nicht erwähnt werden. Kurt Müller klammert ausdrücklich Minstrel Show, Vaudeville, Burleske und revolutionäre Theaterformen aus seinen Forschungen zum amerikanischen Theater aus. In einem kurzen Abriss über das amerikanische Theater im 19. Jahrhundert geht er auf die vom Musical übernommenen Gattungselemente ein. Für Müller ist das Musical eine „aus verschiedenen Gattungselementen des europäischen und amerikanischen Theaters wie Minstrel Show, Vaudeville, komische Oper und Operette zusammengesetzte Mischform“ (Müller 14). Mehr schreibt er über das amerikanische Musical nicht. An anderer Stelle geht er aber im Zusammenhang mit O’Neill und dem Little Theater Movement auf den europäischen Einfluss im amerikanischen Theater ein (vgl. Müller 29). Im „workshop 47“ des Harvard Professors George Pierce Baker setzten sich der Dramatiker O’Neill, der Bühnenbildner Robert Edmund Jones und der Theaterkritiker Kenneth MacGowan kritisch und wissenschaftlich mit dem europäischen Drama auseinander (vgl. Müller 29).

Erst der Literaturwissenschaftler Armin Geraths zusammen mit dem Musikwissenschaftler Christian Martin Müller hat mit seiner Publikation *Musical: Das unterhaltende Genre* (2002) ein umfangreicheres Werk zur Geschichte und Ästhetik des amerikanischen Musicals herausgebracht. Allerdings gehen Geraths und Müller weder auf die Eigenständigkeit des Musicals ein, noch stellen sie assimilierte Elemente der Operette im amerikanischen Musical heraus.

In Großbritannien scheint das literaturwissenschaftliche Interesse am amerikanischen Musical geringer zu sein als in Deutschland. D. F. Walsh lehnt den Kunststatus des amerikanischen Musicals ab. Das amerikanische Musical ist Unterhaltung. Für ihn ist das amerikanische Musical eine amerikanische Gattung, die Formen des europäischen und insbesondere des britischen Theaters und Musiktheaters assimiliert habe: „It is a new American genre of music theatre. It also, in part, recreates in its own specific way major elements of pre-existent forms of European (and particularly British) theatre and music theatre“ (Walsh 3). Für Walsh ist das Musical eine neue Form des amerikanischen Musiktheaters, die europäischen Traditionen und Konventionen verpflichtet ist. Walsh erkennt mit Einschränkung an, dass das amerikanische Musical im Dialog der amerikanischen Theatergattun-

gen und der europäischen Theatertradition entstanden ist, was er in seinem Buch nachweist, indem er auf die Genese des amerikanischen Musicals eingeht. Die Minstrel Show ist – wie schon bei Schmidt-Joos und Gatzke – die einzige amerikanische Gattung, die Vorläufer des amerikanischen Musicals war. Der amerikanische Schauplatz und die amerikanischen Volkslieder machen die Minstrel Show einzigartig amerikanisch (vgl. Walsh 10) und damit zum wichtigsten Wegbereiter in der Genese des amerikanischen Musicals. Walsh unterscheidet sehr wohl zwischen der Operette und dem amerikanischen Musical, wenn er zusammenfassend feststellt: „operetta turns into a world of nice tunes, fantasy and escapism and with the influence of Viennese operetta on American operettas, it increasingly moved this way. The musical, however, moved in the opposite direction: towards realism in character, plot and locale, and the use of vernacular music to create the drama“ (Walsh 21). Lieder und Tänze im amerikanischen Musical sind amerikanischen Ursprungs. Weiter schreibt er, dass im amerikanischen Musical das Leben in Amerika auf die Bühne gebracht werde. C. W. E. Bigsby listet der Vollständigkeit halber einige Musicals in seiner Darstellung des modernen amerikanischen Dramas auf. Auch für ihn ist das amerikanische Musical „a uniquely American form“ (Bigsby 161). Bigsby und Walsh stellen beide das amerikanische Musical als eine amerikanische Gattung dar.

Es geht den Autoren des amerikanischen Musicals im 20. Jahrhundert nicht darum, eine eigenständige Gattung zu schaffen, wie Smith schreibt, sondern es geht um eine diegetische Form für das Musiktheater, die Musik, Tanz und Gesang in den Dramentext integriert (vgl. Smith 201, vgl. auch McMillin 1 oder vgl. Rodgers 227). Die Autoren waren pragmatische Macher, die Werke auf die Bühne bringen wollten, die Erfolg hatten. Als Erfolgsgarant wurde eine diegetische Form von den Autoren und Produzenten anerkannt. Statt einer abstrakten Gattungsdiskussion ist eine Neigung der Musicalautoren zur Selbstreflexivität erkennbar, mit der sie ihre Formen kommentieren. Das Spiel mit Bekanntem und die selbstreflexiven Bezüge unterstreichen die Neigung der Musicalautoren zur Thematisierung ihrer eigenen Rolle und des Kunststatus des amerikanischen Musicals. Der Literaturwissenschaftler Scott McMillin fasst das amerikanische Musical als Drama auf, das sich über die Gesamtkunstwerke Richard Wagners hin zum integrierten Musical entwickelt hat. Für ihn ist das amerikanische Musical

ein Drama, bei dem Musik, Tanz und Gesang in den Dramentext integriert sind (vgl. McMillin 1). Die dramatische Integration als vollzogene Realisierung des Gesamtkunstwerkes im Sinne Richard Wagners macht für McMillin das amerikanische Musical aus.

Musikalkomponisten, Librettisten, Liedtextschreiber, Choreographen und alle anderen, die an der Produktion beteiligt sind, verstehen es, die Vielfalt der Elemente und die vielseitigen Formen des amerikanischen Musiktheaters in das amerikanische Musical zu integrieren, wie auch Bernard Grun zusammenfassend feststellt: „Die musical comedy war keine spezifisch amerikanische Gattung des Musiktheaters. [...] Was sie typisch amerikanisch machte, war das Amalgam all dieser Elemente, vermehrt um eine bisher unbekannte Eleganz, Frische und Glätte der Verarbeitung. Steckte die neue Gattung immer noch in gewissen landläufigen Traditionen, so machte sie diese Gebundenheit durch eine Überfülle der Inspirationen wett und durch höchstes technisches Raffinement“ (Grun 487). Grun leugnet die europäischen Einflüsse nicht, sondern verweist darauf, dass sie sich im amerikanischen Musical entfalten. Der Musikwissenschaftler meint hier mit Musical Comedy dasselbe wie Bordman und Green mit Musical Play; die Gattungsbegriffe werden in der Literatur häufig synonym verwendet. Grun ist der einzige mir aus der Literatur bekannte Wissenschaftler, der anzweifelt, dass das amerikanische Musical eine eigenständige amerikanische Gattung sei. Diese Elemente – Eleganz, Frische und Glätte –, von denen Grun schreibt, sind für das amerikanische Theater wichtig, da das amerikanische Theater nicht staatlich gefördert wird und die Autoren vom Publikumsgeschmack und von dem sich daraus ergebenden Erfolg abhängig sind.⁴ Durch die Tatsache, dass das amerikanische Musical in einer demokratischen Gesellschaftsform entstand, also nicht in einer Monarchie oder Aristokratie, wo Adlige den Theaterbetrieb förderten und Werke in Auftrag gaben, musste in den USA eine Gattung geschaffen werden, die sich selbst finanziert und ein breites, inhomogenes Publikum anspricht. Es entwickelte

⁴ Auch in Europa gab es Traditionen des musikalischen Volkstheaters, das Pate für das amerikanische Musiktheater stand. Schon Shakespeare schrieb für ein sehr heterogenes Publikum und auch im 17. und 18. Jahrhundert förderte der Dialog der „bürgerlichen“ mit der „aristokratischen“ Bühne in England Innovationen im englischen Drama und Theater, wie zum Beispiel die Restaurationskomödie und die Balladenoper. Diese Traditionen wurden im amerikanischen Theater übernommen und fortgesetzt (vgl. Bordman 2001, 1).

sich ein kommerzielles Theaterwesen, das Musikdramen von hoher Qualität hervorgebracht hat, die den anspruchsvollen, intellektuellen Zuschauer durch Zeitkritik und intertextuelle Bezüge zufrieden stellt, und den an Unterhaltung interessierten Zuschauer nicht langweilt. Durch Sentiment, energiegelassenen Schwung, Farbenpracht und schmissige Musik begeistern die Autoren und Komponisten der Musicals ihr Publikum. Francis Fergusson spricht von „just the right mixture of wistfulness, humor, and contemporary caricature“ (Fergusson 12). Die Musicaltexte, insbesondere die Liedtexte, wirken durch die amerikanische Musik, die sich über die auf einem Banjo begleiteten polyrhythmischen Lieder der Minstrelsänger, über den Ragtime und Blues zum Jazz entwickelten, eindringlicher auf das Musicalpublikum, als es die Operette vermag. Cecil Smith spricht von einem „unmistakable American character“: „[...] the rhythm of Broadway musical comedies is suffused with syncopations and figures which became rooted in our national musical consciousness in the 1920s, and the melodies are constantly influenced by tin-pan-alley and folk elements, and by a prosody that faithfully represents characteristic American verbal inflections and speech habits“ (Smith 203).

Es zeigt sich, dass die Theater-, Kultur- und Literaturwissenschaftler eine weitgehende Loslösung und Unabhängigkeit des amerikanischen Musicals von europäischen Vorbildern seit *Show Boat* bzw. *Oklahoma!* postulieren und das amerikanische Musical als eine typisch amerikanische Gattung sehen, was auch im Einklang mit der fortgeschriebenen „American Exceptionalism“-Diskussion in der amerikanischen Literatur ist (vgl. Campbell und Kean 4). Bis zu den 1980er Jahren herrschte in der amerikanischen Literatur- und Kulturwissenschaft generell der Trend, in der amerikanischen Literatur und Kultur typisch amerikanische Formen des künstlerischen Ausdrucks zu identifizieren. In den letzten Jahren hat sich jedoch ein neues Paradigma in der Amerikanistik entwickelt, das ausgehend von einem hybriden Kulturbegriff motiviert ist, den nationalistisch definierten und vom Mythos des amerikanischen Exzeptionalismus bestimmten „Amerikabegriff“ zu kritisieren und sich einem globalen, transnationalen Verständnis von amerikanischer Literatur und Kultur zu widmen. Ich verstehe das amerikanische Musical als Ergebnis eines vielstimmigen transatlantischen und transnationalen Dialogs. In diesem Sinne verstehe ich das amerikanische Musical als transnationales Phänomen und stelle das traditionelle

Verständnis vom amerikanischen Musical mit seiner eigenständigen Tradition in Frage. Das amerikanische Musical kann insofern nicht als eigenständige Tradition betrachtet werden, da es – so meine These – eine Reihe von Ähnlichkeiten mit europäischen Operetten, europäischen Opern und europäischen Theaterstücken aufweist. Bei der Loslösungsthese handelt es sich jedoch nicht um eine binäre Opposition, sondern um ein Spektrum von Positionen. Ich behaupte, dass es innerhalb dieses Spektrums eine deutliche Verschiebung Richtung Kontinuität der europäischen Gattungen im amerikanischen Musical gibt.

Ich widerspreche der von Theater-, Kultur- und Literaturwissenschaftlern postulierten Loslösungsthese und behaupte, dass sich die amerikanischen Musicalautoren nach wie vor an europäischen Operetten und europäischen Dramen orientieren, was ich an fünf Beispielen erläutern werde. Dabei bestreite ich nicht, dass amerikanische Themen sozialkritisch behandelt werden und die Charaktere amerikanische Umgangssprache sprechen. Jedoch werden von Theater-, Kultur- und Literaturwissenschaftlern die europäischen Einflüsse im heutigen amerikanischen Musical nicht erkannt und ich schlage daher eine andere Gewichtung vor.

Mein Textkorpus, mit dem ich die Loslösungsthese widerlegen werde, umfasst *Porgy and Bess* (1935), *Oklahoma!* (1943), *Kiss Me, Kate* (1948), *West Side Story* (1957) und *Pacific Overtures* (1976). In *Porgy and Bess* weise ich den Einfluss von Alban Bergs *Wozzeck* nach. *Oklahoma!* zeigt Parallelen zu Emmerich Kálmáns *Gräfin Mariza*. *Kiss Me, Kate* verweist explizit im Nebentext auf Shakespeares *The Taming of the Shrew*, was als Musical-im-Musical aufgeführt wird und in der Haupthandlung parodiert wird. *West Side Story* ist schon trotz fehlender intertextueller Bezüge als amerikanische Fassung von Shakespeares *Romeo and Juliet* gedeutet worden und stützt damit ebenfalls meine These. *Pacific Overtures* verstehe ich als amerikanische Version von Jacques Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt*. *Pacific Overtures* mythologisiert im Jahr der 200-Jahrfeier der USA Commodore Perry als Orpheus-ähnliche Gestalt. Gewiss gibt es noch weitere amerikanische Musicals, die auf europäischen Vorlagen beruhen: *The Boys from Syracuse* (1938) von Richard Rodgers und Lorenz Hart und *The Comedy of Errors* von William Shakespeare, *My Fair Lady* (1956) von Alan Jay Lerner und Frederick Loewe und *Pygmalion* von George Bernard Shaw, *Sunday in the Park with George* (1984) von Stephen Sondheim und

James Lapine und *Genesis* (1. Buch Moses), *The Lion King* (1996) von Walt Disney und *Hamlet* von William Shakespeare und viele andere. Die Auswahl des Textkorpus ist exemplarisch zu sehen. Bei der Auswahl der Musicals wurde Wert darauf gelegt, Werke aus verschiedenen Phasen in der Geschichte des amerikanischen Musicals zu wählen, deren Premieren annähernd zeitlich äquidistant verteilt sind. Die ausgewählten Werke repräsentieren auch verschiedene Varianten des europäischen Einflusses. Es wurde jedoch Wert darauf gelegt, dass Musicals der bedeutenden Autoren und Komponisten in der vorliegenden Studie vertreten sind. Alle fünf Werke meines Korpus sind Welterfolge des amerikanischen Musiktheaters. Die ersten drei stammen aus dem so genannten goldenen Zeitalter des amerikanischen Musicals. Entweder weisen die fünf Beispiele Anomalien auf oder die Meinung der Befürworter der Loslösungsthese muss angezweifelt werden.⁵

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, einen Beitrag zur Vervollständigung eines kulturellen Gesamtbildes der USA zu liefern, dem ein anti-elitärer und emanzipatorisch-demokratischer Kulturbegriff im Sinne von Ray B. Browne zugrunde liegt, in der die Differenzierung zwischen Highbrow- und Lowbrow-Kultur aufgehoben wird, und in den Analysen das amerikanische Musical als eine nicht „mindere“ Kunstform dargestellt werden soll. Bei der Untersuchung des amerikanischen Musicals wird die Zwei-Kulturen-Theorie von Matthew Arnold (vgl. Arnold 1, vgl. auch Storey 21) zurückgewiesen,⁶ stattdessen verwenden die Theater- und Literaturwissenschaftler einen demokratischen Kulturbegriff im Sinne von Ray B. Browne. Ray B. Browne gründete 1969 das Center for the Study of Popular Culture an der Bowling Green University in Ohio. Browne verwendet einen inklusiven, anti-elitären und emanzipatorischen Kulturbegriff

⁵ Ein ähnliches Phänomen findet sich in den Gemälden von Albert Bierstadt. Bierstadt wurde in Deutschland geboren. Im Alter von zwei Jahren wanderte seine Familie nach Amerika aus. Von 1853 bis 1857 ging er wieder zurück nach Deutschland und studierte bei Johann Peter Hasenclever in Düsseldorf Malerei. Sein Bild des Luzerner Sees mit den Schweizer Alpen brachte ihm bei seiner Rückkehr in die USA Anerkennung. Auf weiteren Bildern malte er die Rocky Mountains, die er zwar aus eigener Anschauung her kannte, jedoch im Stil der Alpenmalerei. Er gehört zu den Malern der Hudson River School, deren Vorbilder aus Europa kamen: Claude Lorrain und John Constable.

⁶ Der Begriff Populärkultur stammt aus der europäischen Diskussion, die unter anderem von Mathew Arnold schon früher geführt wurde als in den USA.

und gibt die traditionelle Differenzierung zwischen der so genannten Highbrow- und Lowbrow-Kultur auf: „[A] viable definition for Popular Culture is all those elements of life which are not narrowly intellectual or creatively elitist and which are generally though not necessarily disseminated through the mass media. [...] ‘Popular Culture’ thus embraces all levels of our society and culture other than the Elite – the ‘popular’, ‘mass’ and ‘folk’“ (Browne 11). Winfried Fluck spricht von einer Vervollständigung eines kulturellen Gesamtbildes. Fluck diskutiert seinen Interpretationsansatz, indem er auf die Nachteile als auch auf die Vorteile der Popular Culture Studiens einght:

Eine zentrale Intention eines derartigen Erklärungsansatzes ist es, über eine Diskussion hinauszugelangen, an dem in der Diskussion populärer Kultur immer wieder nur ihre Defizite und Mängel (sei es an ästhetischer Komplexität, Glaubwürdigkeit, ‚Realismus‘ oder Politisierung) festgestellt werden, anstatt dem detaillierter nachzugehen, was ihr ihre Resonanz verleiht und sie [...] zu einem Mittel sozialer und kultureller Selbstverständigung macht, das genauere und differenzierterer Bestimmung bedarf. Die Hinwendung zur populären Kultur ist in diesem Sinne als Vervollständigung eines kulturellen Gesamtbildes zu sehen. (Fluck 1979, vi)

Für Fluck ist die Überwindung der Trennung zwischen elitär ausgelegter und anti-elitär ausgelegter Kultur eines der vorrangigen Ziele der Amerikanistik. Die angebliche kulturelle Inferiorität der USA oder die Auffassung einer „artless art“ (Fluck 2007, 27) in den USA ist gewiss ein gravierender Vorwurf, den selbst konservative Amerikaner hegen. Ein solches Urteil geht jedoch von einem konservativen Kulturbegriff aus.⁷ Auch wenn die Amerikanistik als Disziplin auf der Frage nach „was ist amerikanisch“ basiert und auch die Frage nach dem typisch Amerikanischen in ihrer Analyse als zentrale Forschungsfrage mitdenkt, so weiß man, dass die Antwort – je nach theoretischer Auffassung unterschiedlich betont und ausgedrückt – doch immer die Multiplizität und kulturelle Vielfalt des Amerikabegriffs

⁷ Zum emanzipatorisch-demokratischen Kulturbegriff im transatlantischen Kontext siehe auch:

Haselstein, Ulla, Berndt Ostendorf und Peter Schneck (Hrsg.). *Popular Culture. Themenheft Amerikastudien / American Studies* 46.3 (2001).

Kanzler, Katja, und Heike Paul (Hrsg.). *Amerikanische Populärkultur in Deutschland*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002.

Ribbat, Christoph. „You Can’t Hide Your Love Forever: Popular Culture and the German Americanist.“ *Amerikastudien / American Studies* 50 (2005): 157-181.