



Jonas Menze

Musical Backstages

Die Rahmenbedingungen und
Produktionsprozesse des
deutschsprachigen Musicals

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

22

WAXMANN

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer
im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und
Musik der Universität Freiburg und
Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 22

Jonas Menze

Musical Backstages

Die Rahmenbedingungen
und Produktionsprozesse des
deutschsprachigen Musicals



Waxmann 2018
Münster • New York

Diese Dissertation entstand im Rahmen eines Stipendiums der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (DOC) im Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Populäre Kultur und Musik, Bd. 22

Print-ISBN 978-3-8309-3816-3

E-Book-ISBN 978-3-8309-8816-6

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2018

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagbild: © Gizmo – istockphoto.com

Druck: CPI Books GmbH, Leck

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhaltsverzeichnis

Tabellenverzeichnis	vii
Abbildungsverzeichnis	vii
Danksagung	ix
1. Einleitung	1
2. Forschungsstand und Theorie	12
2.1 Exkurs: Musicalproduktion am Broadway	13
2.2 Musicalproduktion im deutschsprachigen Raum	18
2.2.1 Produktionsprozesse	29
2.2.2 Zum Verhältnis von Musical und Liederabend bzw. Songdrama	42
2.3 Theoretischer Rahmen: Musicalproduktion als Gegenstand einer dispositivanalytischen Betrachtung	46
2.3.1 Zur medienwissenschaftlichen Rezeption des Dispositiv-Konzepts	54
2.3.2 Entwicklung eines Dispositiv-Modells des Komplexes Musicalproduktion	58
2.3.3 Theoretische und methodische Implikationen des Modells	66
2.4 Forschungsfragen und Konzeption	68
3. Studie 1: Rekonstruktion der Uraufführungen	72
3.1 Methodik	72
3.2 Ergebnisse	80
3.2.1 Finanzierungsform und Spielbetrieb	81
3.2.2 Länder und Städte	83
3.2.3 Vorlagen und Sujets	86
3.2.4 Autor/inn/en und Komponist/inn/en	93
3.3 Fazit	94
4. Studie 2: Werkbetrachtung	96
4.1 Methodik	96
4.1.1 Auswahl der Werke	96
4.1.2 Auswertung	103
4.2 Ergebnisse	103
4.2.1 Rebecca	103
4.2.2 Elternabend	118
4.2.3 Phantasma	125
4.2.4 Der Schuh des Manitu	140
4.2.5 Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär	154
4.2.6 Dällebach Kari	165

4.2.7	Familienbande.....	177
4.3	Fazit.....	187
5.	Studie 3: Interviews mit Expert/inn/en	194
5.1	Methodik.....	194
5.1.1	Auswahl der Interviewpartner/innen	201
5.1.2	Erhebungsinstrument und Erhebung	206
5.1.3	Auswertung.....	215
5.2	Ergebnisse	225
5.2.1	Stückentwicklung durch Theaterverlage.....	226
5.2.2	Institutionelle Kontexte und Gattungsentwicklung	228
5.2.3	Produktionsprozesse	251
5.2.4	Kreative Tätigkeit.....	294
5.2.5	Weitere Beobachtungen.....	314
5.3	Fazit.....	316
6.	Diskussion und Ausblick.....	326
7.	Literaturverzeichnis.....	330
	Anhang.....	367
A	Tabellen zur Entwicklung von Sujets und Vorlagen	367
B	Kodierregeln.....	369

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Theoretisch-methodische Verortung der Forschungsfragen	71
Tabelle 2: Uraufführungen nach Staaten und Finanzierungsformen	84
Tabelle 3: Vorlagen der Uraufführungen	86
Tabelle 4: Sujets der Uraufführungen	88
Tabelle 5: Autor/inn/en mit den meisten Uraufführungen im Erhebungszeitraum	93
Tabelle 6: Schrittweise Auswahl der zu analysierenden Werke	102
Tabelle 7: Stichprobe der Interviewpartner/innen.....	202
Tabelle 8: Kategoriensystem.....	223
Tabelle 9: Kriterien bei der Auswahl des Stoffs bzw. Sujets.....	234
Tabelle 10: Prozentualer Anteil der Sujets nach Spielzeit	367
Tabelle 11: Prozentualer Anteil der Vorlagen nach Spielzeit	368

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Medien-Dispositiv nach Trültzsch (2009, S. 132)	57
Abbildung 2: Entwicklung der Uraufführungszahlen nach Finanzierungsform.....	82
Abbildung 3: Entwicklung der Uraufführungszahlen nach Ländern.....	83
Abbildung 4: Anzahl der Musical-Uraufführungen nach Städten	85
Abbildung 5: Sujets der Uraufführungen nach Finanzierungsform	91
Abbildung 6: Vorlagen der Uraufführungen nach Finanzierungsform	92
Abbildung 7: Methodischer Ablauf der Inhaltsanalyse in Anlehnung an Mayring (2010) ..	219

Danksagung

Diese Dissertation hätte ohne die Unterstützung zahlreicher Menschen und Institutionen nicht entstehen können. Zunächst gilt mein besonderer Dank Univ.-Prof. Dr. Nils Grosch für die Anregung und Ermöglichung des Dissertationsvorhabens sowie seine große Geduld und Umsicht in der Betreuung der Arbeit. Auch Ass.-Prof. Dr. Sascha Trültzsch-Wijnen war als Zweitbetreuer mit seinen wichtigen Anregungen und seinen ausführlichen Feedbacks eine immense Unterstützung.

Großer Dank gilt auch den Interviewpartner/inne/n, die sich die Zeit genommen haben, mir ausführlich Rede und Antwort zu stehen und mitunter Missverständnisse geduldig aufzuklären: Wolfgang Adenberg, Andreas Altenhof, Dr. Arne Beeker, Matthias Davids, Markus Dinhl, Simon Eichenberger, Michael Hildebrandt, Martin Lingnau, Prof. Peter Lund, Stephanie Mohr, Frank Nimsgern, Volker M. Plangg, Boris Priebe, Hans A. Rausch, Kevin Schroeder, Werner Signer, Moritz Staemmler, Christian Struppeck, Bettina und Christoph Weyers und Thomas Zaufke.

Die Werkbetrachtung wäre nicht möglich gewesen ohne die freundliche Unterstützung und die großzügige Bereitstellung von Klavierauszügen, Partituren, Libretti und einigem mehr durch die Verlage Felix Bloch Erben, Hartmann & Stauffacher, Heimatland, Litag, Musik und Bühne sowie die Neuköllner Oper, das Saarländische Staatstheater und das Staatsschauspiel Dresden.

Dr. Dr. Michael Fischer und Johanna Ziemann vom Zentrum für Populäre Kultur und Musik in Freiburg leisteten großartige Unterstützung bei der Recherche im Deutschen Musicalarchiv. Weiteres Material wurde freundlicherweise von Markus Brühl, Dr. Martina Gruber, Prof. Gil Mehmert und Dr. Thomas Siedhoff zur Verfügung gestellt.

Weiterhin danke ich für fundiertes fachliches Feedback und wertvolle Anregungen Dr. Sarah Chaker, Dr. Dietmar Elflein, Prof. Dr. Heiner Gembris, Andreas Heye, Dr. Wolfgang Jansen, Friederike Schlömer und Dr. Agnieszka Zagozdzon sowie für moralische Unterstützung und ihren unermüdlichen Einsatz bei der Suche nach Tippfehlern Kathrin Bellmann, Dagmar Götte-Weiß, meiner Familie und in ganz besonderer Weise Katja.

Schließlich ist noch die Österreichische Akademie der Wissenschaften zu nennen, deren finanzielle Unterstützung im Rahmen des DOC-Stipendiums dieses Projekt erst ermöglicht hat.

1. Einleitung

Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten entstandene Gattung Musical gilt gemeinhin „als die genuin amerikanische Kunstform auf dem Gebiet des Musiktheaters“ (Schubert, 1997, Sp. 688). Dem Musical wird die Bedeutung zugeschrieben, ein „key element of America’s cultural history“ (Bringardner, 2011, S. 227) zu sein. Auch im gesamten deutschsprachigen Raum stellen Musicals im 21. Jahrhundert einen festen Bestandteil der Theaterlandschaft und urbaner Unterhaltungskultur dar. Hier entfielen laut Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins in der Spielzeit 2014/2015 etwa 20 Prozent der rund 1500 Inszenierungen von Werken des Musiktheaters auf Musicals. Der Anteil der Gattung an den fast neun Millionen Zuschauer/inne/n¹ lag sogar bei rund 35 Prozent (Deutscher Bühnenverein, 2016a, S. 97). Um die Stücke und ihre Darsteller/innen herum hat sich eine lebendige und produktive Fanszene entwickelt (Menze, 2015). Das Musical selbst hat sich in seiner gut hundertjährigen Geschichte permanent weiterentwickelt und bringt auch im deutschsprachigen Raum innovative Werke hervor, die den Zeitgeist in verschiedensten Facetten widerspiegeln (Jansen, 2002, S. 273 f.; Schubert, 1997, Sp. 689). Der anfängliche Eindruck, es handle sich beim Musical um eine „zutiefst amerikanische Angelegenheit“ (Matiassek, zit. nach Spahn, 1995a, S. 39), ist der Erkenntnis gewichen, dass sich die Gattung auch ganz hervorragend zur Verhandlung von Themen eignet, die dem kulturellen oder historischen Umfeld des hiesigen Publikums entstammen (Jansen, 2008, S. 268 ff.).

Die Theaterlandschaft im deutschsprachigen Raum, die „durch den Repertoirebetrieb, das Ensemble aus fest angestellten Künstlern, den Stadttheatergedanken, also die Art und Weise der Verankerung eines Theaters in seiner Stadt und Region, und schließlich das hohe Maß an Subventionen geprägt“ (Schmidt, 2012, S. 26) ist, unterscheidet sich hinsichtlich „Gesellschaftsstruktur und Finanzierung, kulturpolitische[r] Förderung, Dichte und Angebot“ (ebd., S. 43) ganz grundlegend von der überwiegend privatwirtschaftlich organisierten Theaterszene am Broadway – der Heimstätte des Musicals – und auch die Traditionen des Unterhaltungstheaters divergieren. Zwar hat sich das privatwirtschaftlich organisierte Musical im Ensuite-

1 Der Verfasser dieser Arbeit folgt den Leitlinien der Universität Salzburg für einen geschlechtergerechten Sprachgebrauch. Die geschlechtergerechte Sprachform wird in der vorliegenden Untersuchung immer dann genutzt, wenn Menschen unterschiedlichen Geschlechts angesprochen werden. Die allgemeine Formulierung „Produzent“ bezieht sich hingegen im Zusammenhang mit dem deutschsprachigen Musical-Markt vielfach ganz allgemein auf Unternehmen, die Musicalproduktionen realisieren. Somit wird hier in der Regel zugunsten der besseren Lesbarkeit auf die zusätzliche Angabe der weiblichen Sprachform „Produzentin“ verzichtet. Auch bei englischsprachigen Berufsbezeichnungen wie Production Stage Manager wird – im Sinne des englischen Sprachgebrauchs – auf die weibliche Form verzichtet.

Spielbetrieb² nach anglo-amerikanischem Vorbild in den 1980er-Jahren nachhaltig im deutschsprachigen Raum etablieren können, doch im Falle von Musicalproduktionen an kleineren Privattheatern oder öffentlich finanzierten Häusern mit Repertoire-Spielbetrieb ist von gänzlich anderen Entstehungsbedingungen auszugehen. Theoretisch besteht hier die Möglichkeit, Musicals ohne existenzbedrohenden Erfolgsdruck zu konzipieren, weiterzuentwickeln und zur Uraufführung zu bringen.

Folgt man Wolfgang Jansen (2002, S. 279), hat die Art und Weise der Finanzierung einen ganz maßgeblichen Einfluss auf die zur Aufführung kommenden Werke: „Die generelle Entwicklung des Musicals ist an konkrete Bedingungen gebunden, diese können günstig oder ungünstig sein, sie können Autoren und Komponisten fördern oder ihre Kunst behindern, sie nehmen aber auf alle Fälle Einfluß auf die Gestaltung des Werkes unmittelbar“ (ebd., S. 275). Auch für Oliver Zilcher spielt vor diesem Hintergrund die Betrachtung der Produktionsbedingungen eine zentrale Rolle:

„Da Theaterorganisationen in die Ausdifferenzierungsprozesse der Inszenierungskunst eingebunden sind, (d.h. es gibt ein wechselseitiges Anstoßen von Innovation und Evolution), ist es notwendig, *die Bedingungen der Möglichkeit künstlerischer Produktion* in einer Organisation genauer zu untersuchen. Wie gestaltet eine Organisation, die sich der Produktion von Kunst verschrieben hat, ihre Strukturen und Prozesse, um eben diese Aufgabenstellung zu erfüllen und einen Beitrag zur Kunst zu liefern?“ (Zilcher, 2004, S. 200; Herv. im Original)

Jansen resümiert: „Die Realisierungspraxis erweist sich [...] in vielen Bereichen als substanzieller Bestandteil des Werkes, wenn nicht gar als Konstituens“ (Jansen, 2002, S. 266). Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk und Matthias Warstat schlagen schließlich Fallstudien zur Klärung der Frage vor, „wie sich der institutionelle Rahmen eines Theaters auf künstlerische Prozesse bis hin zu einzelnen Inszenierungen auswirkt“ (Lazardzig, Tkaczyk & Warstat, 2012, S. 12).

Wie gezeigt werden wird, wurden die konstituierenden Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse des Musicals im deutschsprachigen Raum bislang nur unzureichend für den wissenschaftlichen Zugriff erschlossen. Das Dissertationsprojekt widmet sich daher der Frage, unter welchen ökonomischen und institutionellen Rahmenbedingungen Künstler/innen und Produzenten neue deutschsprachige Musicals kreieren und zur Uraufführung bringen, welche Strukturen der Gattungsentwicklung in Österreich, Deutschland und der Schweiz in der zeitgenössischen und unmittelbar vergangenen Geschichte ausgemacht werden können und welche strukturellen Abhängigkeiten zwischen den Produktionsbedingungen, den Produktionsprozessen und der ästhetischen Ausgestaltung der Werke bestehen. Die Entwick-

2 Im Ensuite-Spielbetrieb wird ein Stück ohne Unterbrechung durch andere Produktionen über einen längeren Zeitraum hinweg im selben Theater aufgeführt (Jacobshagen & Schmierer, 2016g). Diese Form des Spielbetriebs steht im Kontrast zum am öffentlich finanzierten Theater im deutschsprachigen Raum verbreiteten Repertoire-Spielbetrieb.

lung von Musical-Uraufführungen wird dabei als der Dreh- und Angelpunkt der Gattungsentwicklung verstanden und bewusst in den Fokus gerückt.

Bevor eine nähere Betrachtung der Gattung Musical oder sogar ausgewählter Werke erfolgen kann, gilt es, den Gegenstand einzugrenzen. Eine umfassende und verbindliche Definition der Gattung, auf deren Grundlage über die individuelle Zugehörigkeit einzelner Werke entschieden werden kann, gestaltet sich schwierig. Es gibt einen vielfach zitierten Ausspruch von Oscar Hammerstein II, der auf die Frage nach einer Definition des Musicals geantwortet habe: „Es sollte alles sein, was es sein möchte. [...] Es gibt nur ein Element, das ein Musical unbedingt haben muß – Musik“ (Hammerstein II, zit. nach Schmidt-Joos, 1965, S. 12). Dass dieses weite Verständnis nicht zur Eingrenzung einer Theatergattung taugt, versteht sich von selbst.

Siegfried Schmidt-Joos rückte bereits 1965 das Broadway-Musical in den Mittelpunkt einer Monographie, in der anmerkt: „Es scheint leichter zu sein festzustellen, was das Musical *nicht* ist, als was es ist“ (Schmidt-Joos, 1965, S. 12; Herv. im Original). Dennoch versucht er sich in einer Definition, die seine Beobachtungen der Gattung zusammenfasst:

„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. Show-Szenen, Songs und Balletts sind in die Handlung integriert.“ (Schmidt-Joos, 1965, S. 15)

Doch längst muss diese Beschreibung von 1965 – also noch im sogenannten *Goldenen Zeitalter* der Gattung und vor der Etablierung des Rock-Musicals und des Concept-Musicals verfasst (Sternfeld & Wollman, 2011) – hinsichtlich der verwendeten Theaterelemente, Vorlagen und musikalischen Stilmittel als von der Gattungsentwicklung überholt betrachtet werden. Denn das Musical zeichnet sich gerade durch eine Verwendung jeweils zeitgemäßer populärer Musikformen (Grosch, 2009) und seine Offenheit gegenüber aktuellen gesellschaftlichen Themen (Schubert, 1997, Sp. 689) sowie den jeweils zeitgenössischen Erscheinungsformen Populärer Kultur aus: „Es kennt weder formale noch stilistische, noch stoffliche Tabus“ (Schmidt-Joos, 1965, S. 14). Auch Günter Bartosch begreift es als „Stärke des Musicals, daß es Literatur, Geschichte, Theater, Musik, Posse, Tanz, Zirkus, Film in sich vereint und alles zum neuen Werk verdichtet. So ist es universell und variantenreich“ (Bartosch, 1995, S. 18).

In der „Musik in Geschichte und Gegenwart“ legt Gisela Schubert ihrem Beitrag zur Gattung folgendes Begriffsverständnis zugrunde:

„Der Terminus *Musical* bezeichnet ein Stück des musikalischen Unterhaltungstheaters, das gleichermaßen Schauspiel, Musik, Gesang, Tanz und Szene einbezieht. Im weiteren Sinne wird der Begriff verwendet, um diejenigen Genres zusammenzufassen, die nicht reines

Sprechtheater sind. Der Rahmen dieser Subgenres umfaßt Revue, *musical comedy*, *musical play*, Operette (sowohl die amerikanische als auch die importierte, am Broadway aufgeführte) und die sog. *Broadway-Oper*.“ (Schubert, 1997, Sp. 688; Herv. im Original)

Einerseits fokussiert sie sich dabei auf amerikanische sowie an den Broadway importierte Operetten und bindet den Begriff Musical damit räumlich an die Theaterszene in Manhattan. Andererseits erscheint eine größere Trennschärfe hinsichtlich weiterer Spielarten des Populären Musiktheaters, wie der Operette oder der Revue, die sich durchaus nicht nur terminologisch vom Musical unterscheiden lassen, wünschenswert. Immerhin erkennt Schubert: „So vielfältig und heterogen die Einflüsse sind, die das Genre *Musical* in sich aufgenommen hat, so unterschiedlich sind seine individuellen Ausprägungen und so undeutlich deren Grenzen untereinander“ (ebd.; Herv. im Original).

Julian Woolford stützt seine knappe Definition auf zentrale Werkbestandteile:

„I define a musical as a theatrical presentation where the content of the story is communicated through speech, music and movement in an integrated fashion to create a unified whole. The written work is formed of three elements, the *book*, the *music* and the *lyrics*.“ (Woolford, 2012, S. 5; Herv. im Original)

Doch durch das weite Werkverständnis der Gattung lässt sie sich nicht auf textuelle Erscheinungsformen, wie das Libretto und die Partitur, reduzieren. Musicals sind Live-Entertainment. Erst in der Aufführungsrezeption erfüllt sich ihr Zweck. Will man den Werken gerecht werden, gilt es daher, sämtliche Elemente des Bühnengeschehens zu berücksichtigen. Dies spiegelt sich auch auf rechtlicher Ebene wider: Bei aufwändigen und erfolgreichen Produktionen werden mitunter Regie, Choreographie, Bühnenbild, Kostüme sowie Licht- und Tondesign in die Lizenzen aufgenommen und eine originalgetreue Übernahme all dieser Bestandteile zur Auflage für Folgeproduktionen gemacht (Jansen, 2002, S. 290). Bereits bei der deutschen Erstaufführung von *My Fair Lady* 1961 im Berliner Theater des Westens und schließlich in der Folge auch bei der österreichischen Erstaufführung 1969 im Theater an der Wien (Back-Vega, 2008, S. 17) handelte es sich um Lizenzproduktionen, die das gesamte Inszenierungskonzept des amerikanischen Kreativteams bis hin zur musikalischen Einstudierung umfassten (Jansen, 1992).

Durch ihre Bindung an die Realisierung im Rahmen eines Aufführungskontexts und die Flüchtigkeit von Regie und Choreographie stellen Musicals das Werkkonzept und ihre analytische Aufarbeitung gleichermaßen vor Herausforderungen:

„A musical exists in no definitive form, and a performance is created from no single source. The vocal score and the script are separate, the orchestral parts separate again and, as it were, invisible in the absence of an accessible orchestral score[...], and the choreography and staging may not be fixed in notation at all.“ (Banfield, 1997, S. 3)

Eine Eigenschaft des Musicals ist zudem, mit seiner Uraufführung nicht in einer finalen, unveränderlichen Form vorzuliegen, sondern offen zu bleiben in Bezug auf

Veränderungen, Aktualisierungen und insbesondere Überarbeitungen hinsichtlich des Wirkungspotenzials jedes einzelnen Elements. Im Falle von Lizenzproduktionen, die eine Übernahme des Inszenierungskonzepts einschließen, bleiben diese Überarbeitungen zwar gebunden an das künstlerische Konzept der Urheber/innen bzw. Lizenzinhaber/innen, doch diese begleiten ihre Werke mitunter über Jahre hinweg und verfolgen selbst den Anspruch, das Bestmögliche aus ihrem Material herauszuholen. Stephen Sondheim wird ein Zitat zugeschrieben, das das Selbstverständnis professioneller Musical-Autor/inn/en und -Komponist/inn/en auf den Punkt bringt: „Musical comedies aren’t written, they are rewritten“ (Sondheim, zit. nach Woolford, 2012, S. 320). Die Top-oder-Flop-Mentalität insbesondere der kommerziellen Produzenten am Broadway erfordert größtmögliche Perfektion in der Entwicklung, Produktion und Darbietung der Stücke. Feedbackschleifen und Überarbeitungsschritte ziehen sich durch den gesamten Entstehungsprozess jeder neuen Inszenierung und enden vielfach auch mit dem Premierenabend nicht. Dies führt dazu, dass eine Musicalproduktion zu keinem Zeitpunkt als endgültig abgeschlossen betrachtet wird. Keine Pointe, kein Song, aber auch kein/e Darsteller/in oder Regisseur/in ist davor gefeit, im Laufe der Stückentwicklung, des Produktionsaufbaus oder schließlich auch des Spielbetriebs ausgetauscht zu werden, wenn sich die intendierte Wirkung nicht einstellt (Rosenberg & Harburg, 1993, S. 98 f.). Dies reicht so weit, dass bei tourenden Musicalproduktionen einzelne Bestandteile der Inszenierung oder Dialogpassagen an die jeweilige Region angepasst werden und den Stücken in diesem Zusammenhang bescheinigt wird, an jedem Spielort eine eigene Wirkung entfalten zu können:

„Regionalism also provides additional rationale for the openness of musicals’ texts. A musical does not merely replicate itself exactly from town to town but becomes like a living entity, adapting to the character and culture of the regions it tours.“ (Bringardner, 2011, S. 229)

Auch bei Folgeproduktionen auf Grundlage bereits erprobter Inszenierungskonzepte oder Revivals sind die Stücke erneut mitunter umfangreichen Überarbeitungen und Anpassungen an zwischenzeitlich weiterentwickelte Aufführungsstile und Rezeptionsweisen unterworfen. Zudem werfen kollaborative Arbeitsformen Fragen hinsichtlich der Autorschaft auf (Lovensheimer, 2011, S. 27 ff.). „Musical theater is the most collaborative form in all the arts. To measure a work accurately means to weigh the contributions of librettist, composer, lyricist, director, choreographer, actors, singers, dancers, and designers of scenery, costume and lighting“ (Kislan, 1995, S. 4). Nicht selten vermischen sich dabei die einzelnen Aufgabenbereiche der Beteiligten oder es kommt zu Umbesetzungen im Kreativteam:

„Mitunter arbeiten die Komponisten mit an den Songtexten (wie bei Sondheim die Regel) oder am Buch (wie in den neunziger Jahren bei Andrew Lloyd Webber häufig), mitunter treten weitere Textautoren für Spezialaufgaben hinzu oder (selten) weitere Komponisten mit zusätzlichen Songs.“ (Jansen, 2002, S. 268 f.)

Dieser Kollaboration verdankt das Musical laut Henry Marx seine Qualität: „Es kann fast mit dogmatischer Sicherheit behauptet werden, daß nur da, wo diese ideale Zusammenarbeit erreicht wird, auch das Endergebnis den höchsten Anforderungen entspricht“ (Marx, 1986, S. 118). Damit geraten klassische Begriffe und Konzepte des Kunstdiskurses, wie Werk, Authentizität und Autorschaft, bei der Betrachtung von Musicalproduktionen an ihre Grenzen (Cadenbach, 1996; Schubert, 1997, Sp. 691).

„The musical theater being a collaborative and commercial medium, to understand who wrote what and how and when in a show is a potentially difficult task, not least because a *modus operandi* that is true for one artist or team may not apply to others.“ (Banfield, 1997, S. 61)

Ein Musical ist somit nicht „als der unmittelbare Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, als auratisches Werk eines individuellen Kunstwillens und Schöpfungsvorganges“ (Jansen, 2002, S. 271) zu verstehen, sondern vielmehr als künstlerisches Produkt einer zielgerichteten Kooperation von Spezialist/inn/en. Bernard Rosenberg und Ernest Harburg charakterisieren das Musical vor diesem Hintergrund als „a quintessentially collaborative art form“ (Rosenberg & Harburg, 1993, S. 79) und weisen darauf hin, dass ein solch hoher Grad an Kollaboration quasi zwangsläufig ein allgegenwärtiges Konfliktpotenzial mit sich bringt, dem auf operativer Ebene Rechnung getragen werden muss (ebd., S. 203 ff.).

Aufgrund ihres Ursprungs in der privatwirtschaftlichen Theaterlandschaft zählen Kommerzialität und Unterhaltungsanspruch zu den Insignien der Gattung, der Schubert eine „ambivalente Stellung zwischen reiner Unterhaltung und dem höheren Anspruch einer Kunstform“ (Schubert, 1997, Sp. 689) attestiert.

„[M]usicals have always sought to amuse more than instruct, and to make money more than make political change. In spite of their unapologetic commercialism, though, musicals have achieved supreme artistry and have influenced culture as much as if not more than any other art form in America, including avant-garde and high art on the one hand, and the full range of popular and commercial art on the other.“ (S. Wolf, 2011b, S. 3)

Vor diesem Hintergrund zeigen sich auffällige Parallelen zu den Definitionsbemühungen hinsichtlich Populärer Kultur im Allgemeinen sowie Populärer Musik im Speziellen. Auch für die Populäre Musik betont Peter Wicke den kommerziellen Hintergrund ihrer Herstellungsprozesse: „Industrie und Marktbeziehungen sind der populären Musik als *Musik* immanent und keine nur äußerlich wirkenden, wesensfremden Kräfte“ (Wicke, 1992; Herv. im Original). Auch er verweist in diesem Kontext auf die Unmöglichkeit, eine Populäre Ästhetik anhand der stilistischen oder formalen Konfiguration zu bestimmen – ein Unterfangen, das nicht zuletzt aufgrund des dynamischen Entwicklungsverlaufs „einer so stark in der Gegenwartigkeit verwurzelten Musikpraxis“ (ebd.) dem Gegenstand nicht gerecht zu werden vermag. Wenn Hans-Otto Hügel (2007, S. 59) feststellt, dass das Bereiten von „Vergnügen“ als Charakteristikum Populärer Kultur einer der wenigen Aspekte sei, über

den Einigkeit zwischen der Forschung und den Rezipient/inn/en bestehe, lässt sich dies auch auf das Populäre Musiktheater und konkret das Musical übertragen. Hügél entwickelt eine zweideutige ästhetische Perspektive auf den Unterhaltungsbegriff, den er als ein „Verharren der Unterhaltung in der Schwebé von Ernst und Unernst“ (Hügél, 1993, S. 128) charakterisiert, wodurch die Dichotomie von Kunst und Unterhaltung aufgehoben werden kann (ebd., S. 129). Zudem betont er die Prozesshaftigkeit von Unterhaltung, deren Bestimmung weder allein anhand der Betrachtung einer Rezeptionssituation noch anhand eines Rezipiat – in diesem Fall der konkreten Bühnenaufführung – gelingen könne: „Es gilt vielmehr, die Bedingungen allgemein zu beschreiben, unter denen vom Rezipiat wie vom Rezipienten aus der ästhetisch bestimmte Vorgang ‚Unterhaltung‘ in Gang kommt und in Gang bleibt“ (ebd., S. 123). Damit lenkt auch er den Blick auf die konstituierenden Rahmenbedingungen.

Ein in diesem Sinne verstandener Unterhaltungsbegriff nähert sich dem englischen Terminus *Entertainment* an, der dem Musical als ästhetische Prämisse eingeschrieben ist.

„Die Amerikaner haben für die gelungene Synthese von Unterhaltung, Kunst und Geschäft den Begriff ‚Entertainment‘ geprägt. Im Gegensatz zum deutschen Wort ‚Unterhaltung‘, dessen Verwendung hierzulande in gebildeten Kreisen eher verpönt ist und allzugern mit Oberflächlichkeit gleichgesetzt wird, bezeichnet ‚Entertainment‘ nichts Anrüchiges. Entertainment im Theater zu präsentieren heißt, sämtliche Sinne der Zuschauer anzusprechen: sowohl durch Illusion, Spielereien mit Stimmungen wie auch durch Abbildung alltäglicher Realität. Dazu ist es allerdings nötig, über das Personal des Dreisparten-Betriebs hinaus professionell ausgebildete Musical-Darsteller einzusetzen und mit modernster Ton- und Lichttechnik die bühnentechnischen Voraussetzungen für die adäquate Präsentation des sinnlichen Genres Musical zu schaffen.“ (Wildbühler, 1999, S. 8)

In diesem Sinne ist auch der Begriff Show, der sich im Englischen zunächst ganz allgemein auf „ein schauspielerisch dargestelltes oder künstlerisch vorgeführtes Ereignis“ (Bartosch, 1995, S. 9) bezieht, zumeist nicht negativ besetzt. Beide sind immer auch mit einer qualitativen Dimension verbunden und deuten – wie bereits im Zusammenhang mit der Offenheit des Werkkonzepts erwähnt – darauf hin, dass sich das Musical einem Perfektionsanspruch stellt. Zwar betont Jansen, dass sich Musicals in der Regel einer Bewertung unter rein ökonomischen Gesichtspunkten ausgesetzt sehen:

„Da die Autoren für die Gegenwart schreiben, leitet sich hieraus auch das einzig allgemein akzeptierte Gütesiegel der Musicalwelt ab: der Erfolg. Nur ein erfolgreiches Musical ist ein gutes Musical. Und der Erfolg ist meßbar: Er drückt sich nicht so sehr in der Zustimmung durch die Kritiker, der Auszeichnung mit Preisen oder der Aufnahme in die Theatergeschichtsschreibung aus. Vielmehr zählen ausschließlich die Länge der Laufzeit, die Menge der Zuschauer, der Verkauf der Produktion ins Ausland sowie letztlich der Kassenstand.“ (Jansen, 2002, S. 274)

Doch dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich ein Kassenerfolg zumeist nur für Produktionen einstellt, denen es gelingt, die Publikumserwartungen über eine dem „Zeitgeist“ (ebd., S. 273) entsprechende Gestaltung und schließlich auch ein stimmiges Produktionskonzept sowie eine in jeglicher ästhetischer Hinsicht technisch einwandfreie Realisation zu erfüllen und damit in Jansens Worten die „Qualität der Unterhaltung“ (ebd., S. 272) – oder allgemeiner formuliert „eine gute Show“ – sicherzustellen. Eine positive Wertung an der Kasse setzt somit Inspiration, Sachverständnis und gutes Handwerk voraus.³ Insbesondere dem Publikum am Broadway wird in dieser Hinsicht eine hohe Erwartungshaltung attestiert:

„Ein Gesetz gilt für alle die sonst so verschiedenen Produktionen in der flimmernden Theaterstadt von Manhattan: sie müssen – Stück sowohl wie Darstellung – technisch vollkommen gemeistert sein. Über den Geschmack läßt sich in New York wie überall streiten. Aber nirgendwo in der Welt ist man so empfindlich gegen Dilettantismus auf handwerklichem Gebiet wie am Broadway.“ (Mellinger, zit. nach Schmidt-Joos, 1965, S. 16)

Doch im deutschsprachigen Raum ist mit der Verortung der Gattung im privatwirtschaftlichen Theaterbereich eine kulturkritische Geringschätzung der Werke und in der Folge auch ihrer Rezipient/inn/en verbunden. Olaf Jubin hat dies 2005 für die Berichterstattung der Printmedien in seiner Dissertation „Entertainment in der Kritik“ belegt und im Rahmen eines Vortrags bei der Workshop-Tagung „Populäres Musiktheater: Theoretische und methodische Reflexionen zu einem Gattungsbegriff“ 2014 an der Freien Universität Berlin erneut untermauert (Jubin, 2005, 2014). Während in der Film-, Fernseh- oder Literaturkritik längst auch für einen „Massenmarkt“ konzipierte Produkte ernsthafter Betrachtung unterzogen und mitunter auch als Kunstprodukte gewürdigt werden, zeichnet sich die hiesige Theaterkritik jenseits der Musical-Fachzeitschriften gegenüber dem Musical nach Jubin weiterhin durch Herablassung und Ignoranz aus. Musical-Rezeption wird allzu häufig auf das nicht näher problematisierte Schlagwort *Eskapismus* verkürzt. Musical-Besucher/innen werden vom Feuilleton als Vertreter des Spießbürgertums betrachtet und ihnen wird ein differenziertes Urteilsvermögen über die Qualität von Theater und Musik abgesprochen (Jubin, 2014). Im Kulturteil der Süddeutschen Zeitung etwa beurteilt Elisa Britzelmeier Musicals als „Show-Kitsch im Eventpalast“ (Britzelmeier & Rietzschel, 2017) und diffamiert ihre Rezipient/inn/en als nicht vernunftbegabte, leicht zu überfordernde Opfer des Marketings von Entertainmentveranstaltungen (ebd.). Das Musical sieht sich vor diesem Hintergrund dem Vorwurf des kulturellen Fast Foods ausgesetzt (Back-Vega, 1998, S. 177). Spektakuläre Bühnenbilder werden als „Wirkung ohne Ursache“ (Spahn, 1995b, S. 36), als Selbstzweck betrachtet: „Die Illusionsmechanik des Entertainmentgeschäfts läuft und läuft, und doch offenbart das Musical immerzu sein eiskaltes Herz“ (ebd.). Den privatwirt-

3 Zudem ließe sich mit Abfalter (2010) und Vorwerk (2012) argumentieren, dass Erfolg im Theater immer als multidimensionales Konstrukt verstanden werden muss, das sich keinesfalls im ökonomischen Zugriff erschöpft.

schaftlichen Produktionen wird mitunter ein künstlerischer Anspruch vollständig abgesprochen (Britzelmeier & Rietzschel, 2017; Spahn, 1995a). „Das Spiel mit Kleinbürgersehnsüchten wird eiskalt kalkuliert: Hier ein sentimental gestylter Bühnentod, dort etwas klischeehafte Frivolität, dazu Effekte, Tränen und szenische Abziehbilder aus Disneyland. Wenn man dann noch einen Millionenetat an Werbung hineinpumpt, kann das funktionieren“ (Matiassek, zit. nach Spahn, 1995a, S. 39).

Dabei gehört die Auseinandersetzung auch mit gesellschaftlichen, sozialen und politischen Themen spätestens seit *Show Boat* (1927) fest zum Repertoire der Gattung (Grosch & Menze, 2015, S. 166 f.).

„Das Musical spielt oft vor aktueller Kulisse und bezieht Stellung zu Problemen der Zeit: Schon Gershwins ‚Of Thee I Sing‘ parodierte die Methoden amerikanischer Wahlkämpfe, ‚Cabaret‘ führte ins dekadente Berlin der Weimarer Republik und des aufziehenden Nationalsozialismus, ‚Evita‘ beleuchtete die Peron-Diktatur Argentiniens, ‚West Side Story‘ führte jugendliche Bandenkriege in den Slums von New York vor, ‚Chess‘ schließlich verstand sich als Symbol des Ost-West-Konflikts. Auch das deutschsprachige Musical scheint dann am erfolgreichsten zu sein, wenn es sich am Puls der Zeit bewegt und wie in ‚Linie 1‘, einer Produktion des Berliner Grips-Theaters, Gegenwartskolorit einfängt.“ (Wildbühler, 1992, S. 8)

Zwar geht mit dem Entertainment-Anspruch des Musicals einher, dass nicht die „möglichst eindringliche Schilderung [gesellschaftlicher oder sozialer Probleme; Anm. J. M.] im Vordergrund“ (Jansen, 2002, S. 272) steht, sondern ein „positives Verhältnis zur Welt“ (ebd., S. 273) vorausgesetzt wird. Doch in vielen Fällen zeigt sich das Entertainment als Januskopf, der es versteht, Unterhaltsamkeit und Gegenwartsbezug bzw. -kritik miteinander in Einklang zu bringen. Dies entspricht der von Hülgel (1993) skizzierten ästhetischen Zweideutigkeit. Als offensichtlichstes Beispiel seien die Diskurse über Gender und Sexualität genannt, die sich fest in die Gattungsästhetik eingeschrieben haben:

„Whether or not a musical seems to be ‚about‘ gender or ‚about‘ sexuality, these axes of identity invariably organize a musical’s message, its ideological work, and its emotional effects, since all of the characters in a musical can be identified and analyzed in terms of their gender and sexuality.“ (S. Wolf, 2011a, S. 210)⁴

4 In diesem Diskurs können Musicalproduktionen mitunter eine große Reichweite entfalten: So lud Anfang 2016 die US-Botschafterin Samantha Power UN-Botschafter/innen aus Ländern, in denen sich Homosexuelle aufgrund ihrer sexuellen Orientierung einer Diskriminierung ausgesetzt sehen, zu einem Besuch des Broadway-Musicals *Fun Home* (2013) ein – einem Stück, das sich um die Tochter eines homosexuellen Mannes dreht, der sich nie outete, und die nun entdeckt, dass sie selbst lesbisch ist. 15 Botschafter/innen folgten dieser Einladung, mit der Powers auf die Notwendigkeit einer rechtlichen Gleichstellung von Homo- und Bisexuellen sowie Transgendern aufmerksam zu machen versuchte (Schwarte, 2016; für eine Untersuchung der Verknüpfung von Musical-Gattungsdiskurs und Gender siehe Breuer, 2016).

Dennoch gibt es Autor/inn/en, die die Unterhaltsamkeit (um bei einem Terminus Hügels zu bleiben) des Musicals verabsolutieren und ihm das Leistungsvermögen absprechen, komplexe und/oder politische Zusammenhänge gewinnbringend zu verhandeln. Armin Geraths vertritt im 2002 gemeinsam Christian Martin Schmidt herausgegebenen Band „Musical. Das unterhaltende Genre“ die Ansicht, der US-amerikanische Musical-Komponist und -Autor Stephen Sondheim *missbrauche* die Gattung Musical (Geraths, 2002, S. 23), wenn er sich mit seinem Werk *Assassins* (1990) „acht der elf Personen an[nimmt], die einen Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika ermordeten oder dies zumindest versucht haben“ (Siedhoff, 2007, S. 63). Damit setzt Geraths dem Genre und seiner Betrachtung enge Grenzen, die dem vielfältigen Erscheinungsbild der Werke selbst renommiertester Musical-Komponist/inn/en nicht gerecht zu werden vermögen, und erhebt dabei einen „Anspruch auf Anspruchslosigkeit“ (Grosch, 2012, S. 19), der das Potenzial der Gattung verschleiert.

All dies unterstreicht die Schwierigkeiten, sich der Gattung allein auf der Grundlage von inhaltlichen, textuellen oder ästhetischen Grenzziehungen annähern zu wollen und betont zusätzlich den Wert einer Annäherung an Musicalproduktionen über ihren institutionellen Kontext und ihre Realisierungspraxis⁵. Diese kann die Bemühungen um eine Gattungsdefinition befruchten. Nur selten finden sich auch Produktionsaspekte in den Gattungsdefinitionen. Bei Schmidt-Joos klingen bereits 1965 immer wieder Versuche an, die Gattung über ihre Produktionsprozesse zu fassen. Zudem verweist Peter Back-Vega auf spezifische Anforderungen in der Besetzung: „In aller Regel erfordert das Musical ein Personal, das man im Repertoire-Theater nicht findet: eine Girl-Truppe, eine Mannschaft von zwanzig Leuten, die steppen können, und so weiter“ (Back-Vega, 1998, S. 179). Auch wenn dieses Zitat hinsichtlich der Aktualität der genannten Ausdrucksformen (Girl-Truppe, Steppdance) hinterfragt werden kann, hebt es doch zwei entscheidende Aspekte hervor: Musicalproduktionen erfordern eine Expertise, die auch an einem Mehrspartentheater keinesfalls als gegeben vorausgesetzt werden kann, und die Anforderungen an die Protagonist/inn/en stehen unter spezifischen historisch-kulturellen Vorzeichen, denen ein Fortschrittsparadigma eingeschrieben ist. „[D]er ideale Musical-Spielkörper wäre das Optimum dessen, was das moderne Musik-Theater einer Metropole heute zu leisten vermag“ (Schmidt-Joos, 1965, S. 14). Und auch über das Ensemble hinaus verlangt die Gattung von den Autor/inn/en und Komponist/inn/en über die Orchester bis hin zu den Regisseur/inn/en nach einer spezifischen Expertise, deren Tradition insbesondere in Deutschland durch die weitreichenden Auswirkungen des Nationalsozialismus auf die Kulturlandschaft einem nachhaltigen Bruch unterworfen ist (Clarke, 2015, S. 370; Grosch & Jansen, 2012;

5 Auch der Komplex Musical-Rezeption im kommunikationswissenschaftlichen Begriffsverständnis ist ein noch immer deutlich vernachlässigter Gegenstand, dessen Betrachtung jedoch die Grenzen der vorliegenden Arbeit sprengen würde.

Siedhoff, 2012, S. 50 f.). Die ästhetischen Konsequenzen für eine Show, der es im Kreativteam an der nötigen Expertise mangelt, können erheblich sein (Jansen, 2002, S. 281). Doch ein schlüssiger Zugriff auf die Gattung über ihre Produktionsroutinen – wie er hier angeregt werden soll – erfordert ein noch tieferes Verständnis der tatsächlichen Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse gerade auch im deutschsprachigen Raum, wenn er sich nicht auf die Theaterszene in New York beschränken und die hiesige Produktionspraxis einbeziehen möchte. Diesem Desiderat soll mit der vorliegenden Arbeit begegnet werden.

2. Forschungsstand und Theorie

„Das populäre Musiktheater ist ein Thema, das in die unterschiedlichsten wissenschaftlichen Fachrichtungen hineinreicht. Musik- und Theaterwissenschaft bilden dabei zweifellos die zentralen Disziplinen. Aber es tangiert auch die Literatur-, Geschichts- und Kulturwissenschaft, die Tanz- und Filmgeschichte, das Kulturmanagement, Medien und Marketing“ (Freunde und Förderer des Deutschen Musicalarchivs e.V., 2015, S. 1). Obwohl dieser breite disziplinäre Zugriff⁶ auf den ersten Blick optimal erscheint, um das Musical als kulturelles Phänomen aus unterschiedlichsten Perspektiven zu beleuchten und den verschiedenen wissenschaftlichen Diskursen und Fachrichtungen zu erschließen, so zeigt sich doch bei genauerer Betrachtung eine auffällige Zurückhaltung, die sich nicht allein durch den „prekären Stand des Populären innerhalb der akademischen Welt“ (Grosch, 2009, S. 85) zu erklären vermag. Der Umfang wissenschaftlicher Literatur zur Gattung Musical im deutschsprachigen Raum – jenseits von Werkführern unterschiedlichster Ausrichtung und Qualität – muss als unzureichend bezeichnet werden. Nils Grosch bringt dies auf die Formel: „Zwischen Ignoranz und Kulturkritik“ (Grosch, 2012). Wissenschaftlich fundierte Betrachtungen des deutschsprachigen Musical-Markts sind rar. Obwohl oder gerade weil das Musical auch im deutschsprachigen Raum längst ein wirtschaftlich einflussreicher Bestandteil der Populären Kultur geworden ist, schienen sich lange Zeit weder die Musik- und Theaterwissenschaft noch Kulturwissenschaft oder Kulturmanagement für diesen Bereich des Musiktheaters wirklich zuständig zu fühlen. Vielfach herrschten Vorbehalte gegenüber einer Theaterform, die sich nicht allein dem künstlerischen Ausdruck und Anspruch verpflichtet fühlt, sondern aufgrund ihres Ursprungs in einem privatwirtschaftlichen Umfeld die kommerzielle Verwertbarkeit zur Erzielung von finanziellen Gewinnen als ein charakteristisches Merkmal aufweist. Nur langsam brechen diese Strukturen auf und es können zunehmend Lehrveranstaltungen, Dissertationsprojekte, wissenschaftliche Fachtagungen und Publikationen mit Fokus auf das populäre Musiktheater im Allgemeinen sowie die Gattung Musical im Speziellen beobachtet werden – in der internationalen wissenschaftlichen Community (S. Wolf, 2011b, S. 4) wie noch deutlich zögerlicher auch im deutschsprachigen Raum. Die Einrichtung des Deutschen Musicalarchivs unter dem Dach des Zentrums für Populäre Kultur und Musik in Freiburg im Jahr 2010 ist jedoch ein weiteres Indiz dafür, dass der Gattung Musical langsam eine Relevanz zugeschrieben wird, die sie zu einem legitimen Gegenstand der wissenschaftlichen Aufarbeitung werden lässt.

Der folgende Abschnitt beginnt mit einem kurzen Exkurs zu den gattungsspezifischen Produktionsprozessen am Broadway, der als Folie zur Aufarbeitung der Ab-

6 Ergänzen ließen sich mit Schmude und Namberger (2013) auch noch die Tourismuswissenschaften.

läufe im deutschsprachigen Raum dient. Anschließend werden die Struktur der deutschsprachigen Theaterlandschaft und ihre Voraussetzungen für Musicalproduktionen skizziert sowie der Forschungsstand zu den hiesigen Produktionsprozessen rekapituliert. Zur Schärfung des Gattungsbegriffs wird zudem vor dem Hintergrund der Produktionsprozesse das Verhältnis von Musical und *Szenischem Liederabend* in den Blick genommen. Den Abschluss des Theorieteils bildet die Entwicklung eines Dispositiv-Modells des Komplexes Musicalproduktion. Dieser theoretische Rahmen ermöglicht eine umfassende Betrachtung des Gegenstands und dient zur Strukturierung der empirischen Untersuchung, bei der in drei Teilstudien Abhängigkeiten zwischen den Produktionsbedingungen, den Produktionsprozessen und der ästhetischen wie dramaturgischen Ausgestaltung der Werke ermittelt und diskutiert werden.

Auf Aspekte der Gattungshistorie wird nur in solchen Fällen eingegangen, in denen dies zum besseren Verständnis der gegenwärtigen Marktsituation und ihrer spezifischen Produktionsroutinen beiträgt. Eine umfassende Aufarbeitung der Geschichte des Musicals sowie der Entwicklung der Gattung im deutschsprachigen Raum würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen. Hierzu sei auf die Publikationen von Richard Kislán (1995), Raymond Knapp, Mitchell Morris und Stacy Wolf (2011), Robert Gordon und Olaf Jubin (2016), Wolfgang Jansen (1995, 2008) und Thomas Siedhoff (2007) verwiesen.

2.1 Exkurs: Musicalproduktion am Broadway

Die meisten Broadway-Theater befinden sich in Manhattan im Theaterviertel nahe des Times Square, wo sich Broadway und 7th Avenue kreuzen. Doch die Charakterisierung eines Theaters als *Broadway*-Theater ist nicht allein geographisch zu verstehen:

„Das Broadway-Theater ist ein kommerzielles, nicht öffentlich subventioniertes Theater ohne feste Ensembles oder Orchester. Kleinere, entlegene, experimentierfreudigere Bühnen werden als Off-Broadway und Off-Off-Broadway bezeichnet, wobei erfolgreiche Off-Broadway-Produktionen vielfach von Broadway-Theatern übernommen werden; das Off-Broadway-Theater versteht sich auch als Underground-Theater.“ (Schubert, 1997, Sp. 689)

In den Vereinigten Staaten existieren für die Theaterlandschaft mehrere starke Gewerkschaften, die zu den Broadway-Theatern nur Häuser mit mehr als fünfhundert Sitzplätzen zählen. Darunter befinden sich auch einige nicht-profitorientierte Spielstätten. Die Broadway-Spielstätten sind anderen gewerkschaftlichen Regularien unterworfen als die Off-Theater (Donahue & Patterson, 2010, S. 3). So wird von den Gewerkschaften beispielsweise eine individuelle Mindest-Orchesterstärke für Produktionen an jedem der Theater fest vorgeschrieben (Citron, 1997, S. 253). Die kommerziellen Produktionen werden zumeist im Ensuite-Spielbetrieb realisiert und

zielen darauf ab, ihre Investitionen – die Produktionskosten für ein Broadway-Musical liegen inzwischen bei über zehn Millionen Dollar (Donahue & Patterson, 2010, S. 12) – wieder einzuspielen und darüber hinaus möglichst Profit zu generieren. Dies gelingt nur einem Bruchteil der Produktionen: In der Branche spricht man von etwa 20 bis 25 Prozent (ebd., S. 30). Investitionen in ein Broadway-Musical sind daher mit einem hohen Risiko behaftet. Doch die Verluste im Falle eines Flops sind unter bestimmten Bedingungen steuerlich absetzbar (ebd., S. 2), wodurch eine indirekte Unterstützung der kommerziellen Kulturproduktion aus öffentlicher Hand erfolgt. Stellt sich nach der Premiere nicht der gewünschte Erfolg ein, werden die Stücke schnell wieder abgesetzt, um die Verluste zu begrenzen (Schäfer, 1998, S. 57).

Die zentrale Instanz jeder Broadway-Produktion ist der Produzent, der die Stoffrechte am Material erwirbt, das kreative Personal von den Autor/inn/en und Komponist/inn/en bis hin zu den Designer/inne/n der einzelnen Gewerke sowie die Darsteller/innen unter Vertrag nimmt, die Entwicklung eines neuen Stücks vorfinanziert, bis es so weit entwickelt ist, dass er mithilfe von *Showcases* oder *Backers Auditions* von den sogenannten *Angels* oder *Backers* die benötigten finanziellen Mittel einwerben kann, die Produktion entwickelt und bewirbt und schließlich in einem eigens gemieteten Theater zur Uraufführung bringt (Citron, 1997, S. 238 ff.; Marx, 1986, S. 161 f.; Schmidt-Joos, 1965, S. 24 ff.).⁷ Der initiiierende Impuls zur Entwicklung eines Stücks bzw. zur Adaption eines Stoffs kann vom Produzenten ausgehen, liegt aber vielfach auch bei anderen Akteur/inn/en, wie Regisseur/inn/en oder Autor/inn/en und Komponist/inn/en, die zunächst einen Produzenten von ihrer Idee überzeugen müssen (Citron, 1997, S. 19 f.). In jedem Fall ist bereits früh ein mehrköpfiges Team kollaborativ in die Entstehung des neuen Stücks involviert. Die Entwicklung von Buch und Musik erfolgt in enger Abstimmung (Rosenberg & Harburg, 1993, S. 109).

Die Arbeit am Stück selbst beginnt mit der Formulierung eines sogenannten *Treatments* durch die Autor/inn/en und Komponist/inn/en, in dem die Grundzüge der Story skizziert werden. Dieses muss vom Produzenten und von der Regisseurin bzw. dem Regisseur abgesegnet werden, bevor die Stellen für die Songs festgelegt und Songs und Texte geschrieben werden (Citron, 1997, S. 21 f.). Wenn Kislán hervorhebt: „The book comes first. That is a chronological fact, a philosophical imperative, and a practical principle“ (Kislán, 1995, S. 171), ist dies nicht so zu verstehen, dass bereits ein fertig ausgearbeitetes Buch vorliegt, bevor ein/e Komponist/in und gege-

7 Die Rolle des Produzenten wird zwischenzeitlich immer häufiger von finanzstarken Unternehmen übernommen, beispielsweise von der Nederlander Organization, der Shubert Organization oder Jujamcyn Theaters, denen zusammengezählt mehr als die Hälfte der Broadway-Theater gehört (Kislán, 1995, S. 279). Für die operative Durchführung der Produktion ist in diesen Fällen ein *Production Manager* (Citron, 1997, S. 23) bzw. *General Manager* (Donahue & Patterson, 2010, S. 15) verantwortlich.

benenfalls ein/e Songtexter/in mit ihrer Arbeit beginnen. Vielmehr verweist es auf den zentralen Stellenwert, den das Gesamtkonzept, das sich zunächst im Treatment widerspiegelt, für die weitere kollaborative Arbeit des Kreativteams genießt (Banfield, 1997, S. 86). Dies scheint in der deutschsprachigen Rezeption der US-amerikanischen Produktionsprozesse vielfach missverstanden worden zu sein (siehe hierzu den folgenden Abschnitt 2.2).

Die Komponist/inn/en erarbeiten in der Regel einen Klavierauszug, der nur rudimentäre Anweisungen hinsichtlich der Orchestrierung enthält und auf dessen Grundlage im Anschluss durch spezialisierte Orchestrator/inn/en die orchestrierte Partitur ausgearbeitet wird (Citron, 1997, S. 22). Die weiteren Mitglieder des sogenannten *Kreativteams*, das die Verantwortlichen für Regie, Choreographie, Musikalische Leitung, Kostüme, Bühnenbild, Requisiten, Maske, Sound- und Videodesign usw. umfasst, beginnen ihre Arbeit bereits frühzeitig auf der Grundlage des sich in der Entwicklung befindlichen Materials. Um die Stimmung des entstehenden Materials zu vermitteln, können auch Demo-Aufnahmen erster Songs vorgenommen werden (ebd.).

Dem Arrangieren kann ein immenser Stellenwert zukommen. Ouvertüren, *Dance Breaks* (die musikalische Ausgestaltung von Tanzsequenzen) sowie *Underscores* (die musikalische Untermalung von Dialog-Passagen) werden vielfach nicht von den Komponist/inn/en selbst, sondern im Produktionsprozess von den Arrangeur/inn/en aus dem bereits bestehenden Material heraus entwickelt. Die Ausgestaltung der Dance Breaks erfolgt in enger Abstimmung mit den Choreograph/inn/en – wahlweise bereits im Vorfeld der *Castings* bzw. *Auditions*, in deren Zuge die Darsteller/inn/en gezielt nach den Anforderungen der entstehenden Produktion ausgewählt werden, oder erst im anschließenden Probenprozess in der choreographischen Arbeit mit den Darsteller/inne/n bzw. Tänzer/inne/n (ebd., S. 24).

Die Proben finden vielfach zunächst in eigens angemieteten Studios statt, da die Bühne zunächst technisch für das neue Stück eingerichtet werden muss und die vorstellungsfreien Zeiten zwischen zwei Produktionen aus ökonomischen Gründen möglichst kurz gehalten werden sollen. Zu einer Zusammenführung von Orchester und Darsteller/inne/n kommt es schließlich im Rahmen der sogenannten *Sitzprobe* – einer konzertanten Probe, bei der das Stück zum ersten Mal gemeinsam von Darsteller/inne/n und Orchester durchgespielt wird und damit erstmalig in seinem finalen musikalischen Gewand zu hören ist. Erst anschließend werden die Proben auf die Hauptbühne verlegt. Üblich ist ein sechs- bis achtwöchiger Probenzeitraum (ebd., S. 247). Die Probenpläne werden – je nach den aktuellen Erfordernissen der Produktion – von Stage Managern täglich neu koordiniert (ebd., S. 248). Die kreative Kontrolle über den finalen Entstehungsprozess liegt bei der Regisseurin bzw. dem Regisseur und kann bis zur konzeptionellen Mitarbeit am Libretto reichen, die administrative Kontrolle liegt beim Produzenten (Rosenberg & Harburg, 1993, S. 71 ff.).

Als essenzieller Bestandteil der Produktionsroutinen etablierten sich verschiedene Prinzipien der anhand von Publikumsreaktionen optimierten Stückentwicklung. Die Produktion eines neuen Werks sieht zumeist sogenannte *Readings* oder *Workshops* vor. Bei Readings wird das Skript erstmalig von einigen Darsteller/inne/n gelesen und gesungen, wobei größere Probleme des Materials hervortreten und im Anschluss behoben werden können (ebd., S. 79 f.). Bei Workshops wird szenisch am Material gearbeitet. Der Aufwand kann dabei von einer kleinen Präsentation vor geladenem Fachpublikum bis hin zur vollwertigen Produktion mit mehrwöchigem Probenzeitraum im Regionaltheater reichen (Citron, 1997, S. 242 ff.). Die gesammelten Erfahrungen und Publikumsrückmeldungen helfen bei der Überarbeitung des Materials. Die Workshops können zudem dazu genutzt werden, die Zwischen- und Untermalungsmusiken zu entwickeln (Jantos, 2008b, S. 60 ff.; Woolford, 2012, S. 326 f.). Um den enormen Kosten eines Broadway-Flops vorzubeugen, werden die Stücke vor der Broadway-Premiere zudem gelegentlich in sogenannten *Tryouts*, Aufführungsserien außerhalb New Yorks in Städten wie Boston, Philadelphia, Chicago oder Washington, in Abwesenheit der einflussreichen New Yorker Theaterkritiker gespielt und wiederum im Hinblick auf die Publikumsreaktionen geprüft und überarbeitet. Aufgrund des großen logistischen Aufwands und der damit verbundenen Kosten werden Tryouts in der Praxis jedoch immer seltener durchgeführt. Stattdessen erfolgen umfangreiche *Previews*, die eine weitere Reihe von Testläufen im Theater der Uraufführung darstellen und der eigentlichen Premiere unmittelbar vorausgehen (Jansen, 2002, S. 286 ff.). Dabei können noch umfangreiche Änderungen am Stück vorgenommen werden, bis in der Regel wenige Tage vor der Premiere eine (vorläufig) finale Version „eingefroren“ wird (Citron, 1997, S. 267 f.). Für Schmidt-Joos (1965, S. 18 f.) begründet sich die Qualität des Broadway-Musicals in diesen ausgeklügelten Maßnahmen zur Qualitätssicherung sowie seinem kommerziellen Streben nach Perfektion in einem konkurrenzstarken Umfeld. Auch für Jansen „ergibt sich letztendlich, daß Musical und Privattheaterbetrieb sowie die damit verbundene Auslese am Zuspruch des Publikums offensichtlich eng zusammen gehören und zur Hervorbringung von Musicals konstituierend sind“ (Jansen, 2002, S. 279). Stephen Banfield bringt dies auf den Punkt: „Feedback is paramount“ (Banfield, 1997, S. 3).

Die Betrachtung des idealtypischen Verlaufs einer erfolgreichen Broadway-Produktion darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch in den USA seit dem Ende des sogenannten Goldenen Zeitalters viele künstlerisch wie kommerziell erfolgreiche Musicalproduktionen ihren Ursprung nicht am Broadway haben, denn die „Weiterentwicklung des Musicals ist kein künstlerisches, sondern vor allem ein finanzielles Problem. Sollte der Broadway keine Mittel für Experimente zur Verfügung stellen, werden diese Off Broadway oder in London gemacht werden“ (Schmidt-Joos, 1965, S. 59). Zwar handelt es sich beim Broadway ganz unbestritten um das Zentrum des amerikanischen Musiktheaters, doch Chase A. Bringardner

warnt vor diesem Hintergrund davor, die Betrachtung des amerikanischen Musicals auf die Entwicklungen am Broadway zu verkürzen: „Musical theater histories tend toward an unreflecting and often unconscious focus on Broadway, neglecting national tours and alternative centers of musical theater production“ (Bringardner, 2011, S. 228).

Nicht zuletzt vor dem Hintergrund stark gestiegener Produktionskosten und des immensen Qualitätsanspruchs des Publikums sind die durchschnittlich rund 1200 Besucher/innen fassenden Theater am Broadway (New York Show Tickets, o.A.) nicht bzw. nicht mehr der richtige Ort für künstlerische Experimente, die zwar zur Entwicklung des Genres beitragen können, jedoch ein noch größeres Risiko für die Investoren darstellen. Prominente Beispiele für Produktionen, die ihre Uraufführung am Off-Broadway erlebten und aufgrund ihres dortigen Erfolgs an den Broadway transferiert wurden, sind *The Fantasticks* (1960), *Hair* (1968), *A Chorus Line* (1975) oder Jonathan Larsons *Rent*, das sich aus einer Workshop-Produktion 1994 am Off-Broadway-Theater New York Theater Workshop entwickelte, wo es 1996 auch uraufgeführt wurde (Siedhoff, 2007). Aufgrund des großen Erfolgs zog es nur wenige Monate später in das Nederlander Theatre am Broadway um.

Tim Donahue und Jim Patterson (2010) zeigen auf, welcher zentrale Stellenwert den professionellen, nicht-gewinnorientierten amerikanischen Theatern für die Entwicklung und Erprobung neuer Stücke – Schauspiel wie Musical – zugeschrieben werden muss. Die Spannweite dieser Akteure reicht von kleinen lokalen Community-Theatern bis hin zu Organisationen wie der Roundabout Theatre Company, die in Manhattan inzwischen fünf Theater betreibt (darunter drei Broadway-Theater) und in der Spielzeit 2006/2007 über ein Budget von rund 30 Millionen Dollar verfügte (ebd., S. 113). Donahue und Pattersons Auswertung der Spielzeiten von 1999/2000 bis 2007/2008 zeigt, dass 55 Prozent der Broadway-Produktionen in diesem Zeitraum ihre Wurzeln im nicht-gewinnorientierten Theater hatten.

„This is the heroic work of the U.S. theater: high-risk research and development for our cultural capital. Unlike new work in nonperforming arts, a new play can only be appreciated and developed with actors, designers, directors, and, most of all, audiences. The not-for-profit theaters that devote some or all of their energies to new play development are doing the heavy lifting for our theater.“ (Donahue & Patterson, 2010, S. 133)

Die kommerziellen Broadway-Produzenten nehmen demnach zunehmend Abstand von der teuren und risikoreichen Entwicklung neuer Stücke oder gehen Partnerschaften mit den nicht-gewinnorientierten Theatern bzw. Produzenten ein, indem sie deren Stückentwicklungen finanziell unterstützen und sich gleichzeitig die Rechte für zukünftige kommerzielle Produktionen sichern (Adler, 2011, S. 360 ff.).

2.2 Musicalproduktion im deutschsprachigen Raum

Das Theatersystem im deutschsprachigen Raum lässt sich in öffentlich finanzierte Theater und privatwirtschaftlich betriebene Theater sowie Freie Gruppen und Festspiele unterteilen. Seitens der öffentlich finanzierten Theater lassen sich Stadttheater, Landestheater und Staatstheater unterscheiden (Jacobshagen, 2012, S. 1).⁸

Die Entstehung der heutigen Stadttheater lässt sich zumeist auf Bürgerinitiativen des 18. und 19. Jahrhunderts zurückführen (Hoegl, 1995, S. 42). Eine wichtige Rolle spielte hierbei der „Erlaß der Gewerbefreiheit im Jahr 1869, die es jedermann erlaubte, einen Theaterbetrieb zu gründen“ (Simhandl, 1996, S. 184). In seiner Folge „kam es zu einer regelrechten Flut von Neubauten. Die Bürger jeder mittleren Provinzstadt hielten es jetzt für selbstverständlich, daß zum architektonischen Grundbestand ihrer Kommune auch ein repräsentativer Theaterbau gehört“ (ebd., S. 185). Bis zu ihrer Übernahme durch die Stadtverwaltungen im frühen 20. Jahrhundert wurden die Theater privat betrieben (Jacobshagen, 2012, S. 3). Nils Grosch und Carolin Stahrenberg (2017) stellen allerdings fest, dass bis zur flächendeckenden Durchsetzung eines öffentlich finanzierten Theatersystems mit Intendantenführung durch die Nationalsozialisten mitunter auch Theater, die sich in Besitz der öffentlichen Hand befanden, an private Theaterdirektoren verpachtet wurden, die privatwirtschaftlich für den Spielbetrieb verantwortlich zeichneten.

Die Landestheater befinden sich zu individuell unterschiedlichen Anteilen im Besitz der Bundesländer und Städte (Schmidt, 2012, S. 23; Tüinkl, 1974, S. 78). Mitunter bespielen sie „mehrere Städte im Rahmen eines Zweckverbandes“ (Schmidt, 2012, S. 23), was auf die Tradition der früheren Wanderbühnen zurückgeführt werden kann (Jacobshagen, 2012, S. 3). Ein Großteil der Staatstheater hat seinen Ursprung in den im 18. und 19. Jahrhundert entstandenen Hof- und Residenztheatern (Hoegl, 1995, S. 42). In Österreich sind dies das Burgtheater, die Wiener Staatsoper und die Volksoper Wien, die im Rahmen der Bundestheater-Holding organisiert sind, welche sich wiederum vollständig im Besitz der Republik Österreich befindet (Ernst & Young Wirtschaftsprüfungsgesellschaft m.b.H., 2011, S. 4). In Deutschland existieren 24 Staatstheater mit Musiktheaterbetrieb (Jacobshagen, 2012, S. 1), „die sich in alleiniger Rechtsträgerschaft eines Bundeslands befinden und in der Regel zu mindestens 50 Prozent aus dem Landeshaushalt finanziert werden“ (ebd.). In der Schweiz fehlen die Hof- und Residenztheater als Vorläufer (Kotte, 2013, S. 347), weshalb die öffentlich finanzierte Theaterlandschaft hier nur die Stadttheater kennt

8 Der vielfach verwendete Ausdruck „Subvention“ ist im Zusammenhang mit den Staats-, Landes- und Stadttheatern irreführend, bzw. nach Mertens „schlichtweg falsch“ (Mertens, 2010, S. 58). So bezeichnen Subventionen „staatliche Förderungsmaßnahmen zugunsten der Wirtschaft“ (ebd.). Bei der Förderung der kulturellen Bildung durch Theater in der öffentlichen Hand handelt es sich jedoch um eine kulturpolitische Aufgabe (Engert, 2016b), sodass die Formulierung „öffentlich finanziert“ passender erscheint.

(ebd., S. 388). Mit ihren festen Ensembles wollten „höfische Potentaten ihren Einfluss auf das Theaterleben ausweiten“ (Lazardzig et al., 2012, S. 11). Die Leitung der Theater wurde von den Fürsten meist einem Intendanten übertragen (ebd.).

„Wenn die internen Hierarchien eines Theaters noch heute bisweilen ‚monarchisch‘ anmuten, ist dies nicht zuletzt auf diese Tradition aristokratischer Autorisierung zurückzuführen. Denn das Hoftheatermodell bildete in vielen Fällen den direkten Vorläufer der heutigen Theaterinstitutionen: Erst im Zuge der Revolution 1918/19 wurden die meisten Hoftheater in Stadt- oder Staatstheater umgewandelt.“ (Lazardzig et al., 2012, S. 11 f.)

Die Leitung eines Theaters hinsichtlich seiner „künstlerischen, technischen und administrativ-wirtschaftlichen“ (Abfalter, 2010, S. 80) Belange obliegt noch heute zumeist einer Intendantin bzw. einem Intendanten. Doch aufgrund der großen Verantwortung wird den Intendant/inn/en für die wirtschaftlichen Belange in der Regel ein/e Verwaltungsdirektor/in bzw. eine Kaufmännische Leitung an die Seite gestellt, „sodass die reine Intendantenführung im deutschsprachigen Raum eher selten ist und der ‚eingeschränkten Intendantenführung‘ den Vortritt lässt“ (ebd., S. 81).

Typische Eigenschaften des Theatersystems im deutschsprachigen Raum sind der Repertoirespielbetrieb und das Ensembleprinzip:

„Das traditionelle Repertoiresystem zeichnet sich durch einen ganzjährigen Spielbetrieb mit abendlichem Stückwechsel und einer geringen Anzahl von Schließtagen aus. Es setzt das Vorhandensein eines festen Ensembles voraus, in dessen Reihen nach Möglichkeit alle Rollenfächer vertreten sind. Die Vorzüge des Repertoiresystems liegen vor allem in der Vielseitigkeit des Spielplanangebotes und in der künstlerischen Qualität eines kontinuierlich aufeinander eingespielten Ensembles.“ (Jacobshagen, 2012, S. 7)

Beide sind laut Arnold Jacobshagen jedoch „im Zuge der Internationalisierung bzw. Globalisierung der Musikmärkte inzwischen starken Erosionen ausgesetzt. [...] Die Bedeutung der festen Ensembles ist insgesamt gegenüber derjenigen der Gastsolisten rückläufig“ (ebd.). Die Verpflichtung von Gastsolist/inn/en erlaubt die Besetzung von Hauptrollen mit gegebenenfalls prominenten Künstler/inn/en, die aufgrund ihrer individuellen Ausbildung oder ihres künstlerischen Profils eine Rolle in herausragender Weise erfüllen, ausgestalten oder interpretieren können. Dies ist insbesondere für Musicalproduktionen an öffentlich finanzierten Theatern mit festem Ensemble von Bedeutung, denn in allen drei Sparten Schauspiel, Gesang und Tanz ausgebildete Musical-Darsteller/innen sind in den Ensembles die Ausnahme. Als erstes Mehrspartentheater im deutschsprachigen Raum verankerte das Theater für Niedersachsen 2007 die Gattung Musical mit einem aktuell zehnköpfigen Ensemble von Musical-Darsteller/inn/en als dritte Sparte fest im Repertoirespielbetrieb (Theater für Niedersachsen, 2016). Als erstes Theater Österreichs folgte 2013 das Landestheater Linz mit einem zunächst siebenköpfigen, fest engagierten Musical-Ensemble (Grosch & Menze, 2015, S. 166). Ein umfassend ausgebildetes Ensemble ermöglicht, die Gattung in ihrer ganzen stilistischen Breite zu präsentieren und

in der Stückauswahl nicht aufgrund der notwendigen Verpflichtung von entsprechend ausgebildeten Gästen und den damit einhergehenden Produktionskosten eingeschränkt zu sein.

Der Repertoire-Spielbetrieb trägt auf der einen Seite zu einem großen Angebot an Stücken bei:

„Große Musiktheaterbetriebe disponieren ihre Vorstellungen aus einem abrufbaren Repertoire von bis zu 50 Produktionen. Die Auswahl, die sich für einen musiktheaterinteressierten Bürger oder Besucher einer Stadt z.B. innerhalb einer Woche bietet, und die Verfügbarkeit eines sehr heterogenen Repertoires innerhalb jeder Periode der Saison sind die großen Vorzüge des Repertoiresystems für das Publikum.“ (Hoegl, 1995, S. 49)

Auf der anderen Seite verursacht diese Form des Spielbetriebs hohe Kosten, da das Proben und die Aufführung unterschiedlicher Stücke einen hohen logistischen Aufwand hinsichtlich der Bühnenbilder bedingen, die teilweise mehrfach täglich umgebaut werden müssen (ebd., S. 51 f.).

Insgesamt sieht sich das Theater mit einem Dilemma konfrontiert, das erstmals 1966 von William J. Baumol und William G. Bowen beschrieben wurde und seitdem als *Baumolsche Kostenkrankheit* bekannt ist (Hoegl, 2016a, S. 67). Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass das Einkommen von Künstler/inne/n langsamer steigt als das Einkommen anderer Arbeitnehmer/innen und die Ausgaben in den Darstellenden Künsten maßgeblich durch die Gehälter bestimmt werden, aber paradoxerweise die Kosten für Live-Entertainment überdurchschnittlich steigen (Baumol, 1967, S. 47 f.). Dieses Phänomen wird damit erklärt, dass in den Darstellenden Künsten – anders als in anderen Wirtschaftsbereichen – kaum Produktivitätssteigerungen durch neue Technologien oder Verfahren möglich sind. Die Aufführung desselben künstlerischen Werks geht bei einem gleichbleibenden künstlerischen Anspruch mit einem unveränderlichen Personal- und Zeitaufwand einher (ebd., S. 49 f.). Während sich in den progressiven Sektoren steigende Löhne durch Produktivitätssteigerungen begründen lassen, werden Lohnsteigerungen in den Darstellenden Künsten aus sozialen Gründen vorgenommen bzw. um die Berufsbilder für den künstlerischen Nachwuchs attraktiv zu halten (Hoegl, 2016a, S. 68), ohne dass damit ein größerer Output einhergeht. Bleiben also die Eintrittspreise für einen Theaterbesuch im Rahmen der allgemeinen Inflation stabil, steigt der Bedarf an Zuschüssen beispielsweise aus der öffentlichen Hand auf lange Sicht permanent an (Baumol, 1967, S. 50). Aufgrund ihres großen Personaleinsatzes, gesteigerter künstlerischer Ansprüche und damit verbunden ihrer hohen Produktionskosten sind Musiktheater hiervon in besonderem Maße betroffen (Hoegl, 2016a).

„Musiktheaterbetriebe sind also notwendigerweise Zuschussbetriebe, deren Unterhalt durch die Erfüllung ihres kulturpolitischen Auftrags legitimiert wird. Die Berechtigung der Länder und Kommunen, die Finanzierung der Theater zu übernehmen, ergibt sich aus der Tatsache, dass eine Deckung des gesellschaftlichen Bedarfs an Theatervorstellungen von angemessener Qualität durch nicht subventionierte Privatbetriebe zu erheblichen Preiserhöhungen und An-