



universität  
wien

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Where Music Can Speak with Greater Effect.

Zur Problematik der Gattungstransformation: Von der literarischen Vorlage zum Musical“

Verfasser

Mag. Christian Scheichenstein

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger



## Inhalt

|  |     |
|--|-----|
| Vorwort.....   | 7   |
| 1. Einleitung.....   | 9   |
| 2. Theoretische Ansätze und grundlegende Begriffe.....               | 12  |
| 3. Literarische Vorlagen.....  | 27  |
| 3.1. West End Musicals.....  | 28  |
| 3.2. Antike Quellen.....   | 29  |
| 3.2.1. Dramatische Texte.....  | 29  |
| 3.2.2. Episch-Narrative Texte.....                                   | 33  |
| 3.3. 14. Jahrhundert.....  | 35  |
| 3.4. 16. und 17. Jahrhundert.....                                    | 37  |
| 3.5. 18. Jahrhundert.....  | 48  |
| 3.6. 19. Jahrhundert.....  | 51  |
| 3.6.1. Dramatische Vorlagen.....                                     | 51  |
| 3.6.2. Narrative Texte.....  | 61  |
| 3.6.2.1. Kurzgeschichten und Novellas.....                           | 72  |
| 3.6.2.2. Romane.....   | 77  |
| 3.7. Horrorvorlagen.....   | 89  |
| 3.8. Märchenhafte Stoffe.....  | 93  |
| 3.9. Jüdische Themen.....  | 98  |
| 3.10. 20. Jahrhundert.....   | 106 |
| 3.10.1. Pulitzer Prize Vorlagen.....                                 | 106 |
| 3.10.2. Dramatische Vorlagen.....                                    | 116 |
| 3.10.2.1. Kontinentaleuropäische Vorlagen.....                       | 120 |
| 3.10.2.2. Zeitgenössische englischsprachige Vorlagen.....            | 127 |
| 3.10.2.3. Adaptionen von Musik oder Musiktheatervorlagen.....        | 147 |
| 3.10.2.4. Von narrativen Texten adaptierte dramatische Vorlagen..... | 154 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.10.3. Narrative Texte .....   | 160 |
| 3.10.3.1. Adaption narrativer Vorlagen und ihrer Verfilmungen .....                                   | 160 |
| 3.10.3.2. Comicbearbeitungen.....   | 171 |
| 3.10.3.3. Kürzere narrative Texte (Sketches, Zeitungsartikel, Short Stories, Novellas)<br>.....       | 175 |
| 3.10.3.5. Gedichte .....  | 186 |
| 3.10.3.6. Fremdsprachige Vorlagen .....   | 188 |
| 3.10.3.7. Romane des frühen 20. Jahrhunderts .....  | 192 |
| 3.10.3.8. Problematische Vertonungen sehr bekannter Vorlagen .....                                    | 196 |
| 3.10.3.9. Beispiele für unbekanntere Romanvorlagen .....  | 203 |
| 3.10.3.10. (Auto) Biographische Vorlagen .....  | 211 |
| 3.10.3.11. Culture Clash .....  | 217 |
| 3.11. Conclusio .....   | 221 |
| 4. Techniken und Variationen der Transformation .....   | 227 |
| 4.1. Adaptionen mit afroamerikanischen Themen .....   | 231 |
| 4.1.1. Werke, die primär die gesellschaftliche Situation von African Americans<br>thematisieren ..... | 231 |
| 4.1.2. Umarbeitungen für schwarze Darsteller .....  | 240 |
| 4.2. Griechische Tragödie in moderner Vertonung .....   | 250 |
| 4.2.1. <i>Marie Christine</i> .....   | 251 |
| 4.2.2. Die „Thebanische Trilogie“ von Sophokles .....   | 256 |
| 4.2.3. Das Musical .....  | 264 |
| 4.2.3.1. Die neue Kontextualisierung.....   | 267 |
| 4.2.3.2. Antiker Text und moderner Gospel .....   | 275 |
| 4.2.4. Ein zusammenfassender Vergleich .....  | 294 |
| 4.3. <i>Raisin</i> – Vertonung eines amerikanischen Dramas.....                                       | 297 |
| 4.2.1. Zum Theaterstück .....   | 298 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.2.2. Die strukturelle und inhaltliche Transformation .....            | 307 |
| 4.2.3. Die textliche Adaption .....                                     | 314 |
| 4.2.4. Das Musical .....  | 321 |
| 4.4. <i>Purlie</i> – Adaption einer amerikanischen Komödie .....        | 329 |
| 4.4.1. Das Theaterstück .....   | 330 |
| 4.4.2. Das Musical .....  | 339 |
| 4.5. <i>Simply Heavenly</i> – Adaption von Short Fiction .....          | 351 |
| 4.5.1. Langston Hughes und sein Werk .....                              | 352 |
| 4.5.2. <i>Laughing to Keep from Crying</i> : Die Simple-Stories .....   | 362 |
| 4.5.3. <i>Simply Heavenly</i> .....                                     | 375 |
| 4.5.3.1. Die Elemente der Haupthandlung .....                           | 377 |
| 4.5.3.2. Hinzugefügte Nebenhandlungen .....                             | 386 |
| 4.5.3.3. Der Inhalt .....   | 390 |
| 4.6. <i>Big River</i> – Vertonung eines amerikanischen Klassikers ..... | 402 |
| 4.6.1. Mark Twain und Huckleberry Finn .....                            | 404 |
| 4.6.2. Der direkte inhaltliche Vergleich .....                          | 410 |
| 4.6.3. Das Musical .....  | 423 |
| 4.7. <i>Dessa Rose</i> – Vertonung eines zeitgenössischen Romans .....  | 457 |
| 4.7.1. Der Roman: Eine Neo-Slave Narrative .....                        | 458 |
| 4.7.2. Die Adaption .....   | 469 |
| 4.7.3. Das Musical .....  | 483 |
| 5. Where Music Can Speak with Greater Effect .....                      | 514 |
| 5.1. Die analysierten Werke in ihrem historischen Kontext .....         | 517 |
| 5.2. Die Adaption der Handlung .....                                    | 525 |
| 5.3. Dramaturgische Charakteristika der Adaptionen .....                | 533 |
| 6. Verwendete Literatur .....   | 558 |



## Vorwort

Trotz einiger englischsprachiger und weniger deutscher Auseinandersetzungen ist das amerikanische Musical als Theater-Genre in der wissenschaftlichen Literatur unterrepräsentiert. Dieses Defizit ist im mitteleuropäischen Raum unter Umständen mit der Definition des Kunstbegriffes an sich zu erklären, der es vielmehr als reine Unterhaltung denn als künstlerische Manifestation einer Aussage betrachtet. Eine Priorität des Genres ist zweifelsohne die unmittelbare Ansprache des Publikums, die sich auch im Schaffensprozess niederschlägt. Es jedoch aufgrund seiner sozio-kulturellen Dimension a priori als ernstzunehmende Kunstform in Frage zu stellen und damit innerhalb des enggesteckten europäischen Kunstbegriffes zu ignorieren, verkennt meiner Ansicht nach die Intention wie auch das Potential des Genres Musical. Natürlich erschwert meines Erachtens die Fokussierung auf Gefühls- und Seelenleben der Figuren eine rein wissenschaftliche Hinterfragung, weswegen ich eine Auseinandersetzung mit dieser Thematik angestrebt habe, die zwar einerseits theaterwissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird, gleichzeitig aber auch die Spezifika dieser Gattung nicht außer Acht lässt. Das Ziel dieser Dissertation ist es also, dem Musical jenen Stellenwert beizumessen, der ihm häufig verwehrt wird.

Die Fragestellung, die dieser Arbeit zugrundeliegt wurde durch meine Diplomarbeit über die Darstellung amerikanischer Geschichte im Musical inspiriert, in deren Zuge ich unter anderem *Ragtime* untersuchte. Obwohl das Augenmerk in diesem Fall auf die inhärenten historischen Abbildungen gerichtet war, konnten einige inhaltliche Veränderungen zwischen Roman und Musical nicht ignoriert werden, wodurch in mir das Interesse an den gattungstransformatorischen Aspekten geweckt wurde. Eine weitere Beschäftigung mit der Thematik zeigte dann das Potential, das diese Fragestellung auch im Hinblick auf ein umfassenderes Verständnis für das gesamte Genre bot. Ich hoffe, damit nicht nur Vielseitigkeit und Spezifika dieser unterschätzten Gattung aufgezeigt, sondern auch einen Ansatz für weitere Untersuchungen geliefert zu haben.

Mein Dank gilt hier vor allem Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter und Univ.-Doz. Dr. Brigitte Dalinger für ihre Unterstützung und Förderung, ohne deren Zutun und kontinuierliche Ermutigung diese Dissertation nicht zustande gekommen wäre.

Des Weiteren möchte ich mich bei den Mitarbeitern des Josef Weinberger Verlags bedanken, die mir nicht veröffentlichte Muscilibretti für die Analysearbeit zur Verfügung gestellt haben.



# 1. Einleitung

Zwischen 1940 und dem Ende der 60er Jahre wurden, wie Lehman Engel feststellte, 63 Musicals mit Originalstories im Vergleich zu 78, welche eine bereits existierende Vorlage adaptierten, am Broadway produziert.<sup>1</sup> Eine Tendenz, die sich bis in die heutige Zeit fortsetzt. Trotz oder vielleicht aufgrund dieser Tatsache, wurde die Untersuchung der Gattungstransformation und ihrer Problematik häufig vernachlässigt. Das Musical an sich ist ein in der Wissenschaft wenig beachteter Teilbereich, wodurch sich auch nur wenige Werke mit dessen Erforschung beschäftigen. Scott McMillins *The Musical as Drama*<sup>2</sup> oder Marc Bauchs *The American Musical*<sup>3</sup> beziehen sich als zwei der wenigen auf die literarisch-dramatischen Besonderheiten, welche die Konzeption dieser Kunstform mit sich bringt, während Joseph P. Swains *The Broadway Musical – A Critical and Musical Survey*<sup>4</sup> sich vorwiegend von der musikalischen Seite annähert. Trotzdem wurde in diesen Werken meistens nur peripher auf die Transformation selbst und nur geringfügig auf die daraus resultierende Problematik eingegangen. Besonders Bauch bezog sich in seiner Arbeit auf die Intertextualität und versuchte Aspekte der Transformationsproblematik anhand dreier sehr bekannter Werke herauszuarbeiten, lieferte dabei aber trotzdem nur eine ungenügende Analyse.

Der Einsatz von Songs, die je nach Art der Show durch gesprochene oder gesungene Texte (Rezitative) verbunden sind, ist essentiell für die Konzeption dieser dramatischen Gattung. Daraus resultierend stellt sich die Frage nach den Auswahlkriterien für die zu vertonenden Passagen. Welche Elemente der Originalquelle sollen durch die Hinzufügung der musikalischen Ebene in ihrer Bedeutung hervorgehoben werden?

An diesem Punkt wird diese Arbeit ansetzen, wobei natürlich abgesehen davon auch andere Aspekte der Transformation diskutiert werden. Nach einer generellen Darstellung von Musicals und ihren literarischen Vorlagen, wobei die Unterscheidung zwischen narrativen und dramatischen Texten essentiell ist, wird eine genaue Analyse der Transformationsproblema-

---

<sup>1</sup> Vgl. Lehman Engel: *Words with Music. Creating the Broadway Musical Libretto*. Updated and Revised by Howard Kissel. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2006. S. 410.

<sup>2</sup> Scott McMillin: *The Musical as Drama*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

<sup>3</sup> Marc Bauch: *The American Musical. A Literary Study within the Context of American Drama and American Theater with References to Selected American Musicals by Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II, Arthur Laurents, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, and James Lapine*. Marburg: Tectum Verlag, 2003.

<sup>4</sup> Joseph P. Swain: *The Broadway Musical. A Critical and Musical Survey*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 1990.

tik anhand von sechs ausgewählten Beispielen folgen. Der Überblick soll durch die Kategorisierung eine Orientierung ermöglichen sowie Tendenzen aufzeigen. In der gesamten Arbeit wird ein starker Bezug zur Literaturgeschichte sowie zum Status und zur Signifikanz der Quellwerke in dieser als weitere Perspektive für die Hinterfragung der Problematik dienen.

Um ein besseres Verständnis für die Ambivalenz der Fragestellung zu gewährleisten, beziehen sich die vertiefenden Analysen auf Shows mit afroamerikanischer<sup>5</sup> Thematik. Diese Fokussierung soll den Vergleich erleichtern und einige Eckpunkte der Diskussion verdeutlichen, wobei gleichzeitig eine zusätzliche Analyseebene geschaffen wird: die Frage nach der Darstellung der amerikanischen schwarzen Bevölkerung im Ausgangswerk und dem transformierten Musical.

Marc Bauch stellte in seiner Studie fest: [...] *racial problems seem to be important topics for the American Musical.*<sup>6</sup> Trotzdem wurde gerade die Situation der African Americans, besonders in der Beziehung zur anglo-amerikanischen Bevölkerung, eher selten in Musicals thematisiert, obwohl sich dieses Genre nur durch die kulturellen und musikalischen Einflüsse aus Harlem so entwickeln konnte.<sup>7</sup>

Das erste Analysekapitel wird hauptsächlich *The Gospel at Colonus*, eine Bearbeitung von Sophokles' *Oedipus at Colonus* in der englischen Übersetzung von Robert Fitzgerald, untersuchen, es jedoch referentiell *Marie Christine* gegenüberstellen, das Euripides' *Medea* als Inspiration angibt. Beide beziehen ihr Ausgangswerk aus dem gleichen dramatischen Genre und transferierten es in die afroamerikanische Kultur, dennoch sind sie diametrale Beispiele für den Umgang mit einer literarischen Vorlage. *Raisin* wiederum basiert auf dem Theaterstück *A Raisin in the Sun* von Lorraine Hansberry, einer Autorin aus der Zeit des Civil Rights Movements. Im Gegensatz zu den eben genannten, die eine Tragödie bzw. ein amerikanisches Drama als Vorlage benennen, ist der Ausgangstext von *Purlie* die Komödie *Purlie Victorious* von Ossie Davis. *Simply Heavenly*, die dramatisierte Form einer Sammlung Kurzge-

---

<sup>5</sup> Diese Arbeit ist vor allem auf die amerikanische Kultur konzentriert und wird die englische Bezeichnung African American für die Bevölkerung verwenden, doch zwecks einer besseren Lesbarkeit das deutsche „afroamerikanisch“ für den adjektivischen Gebrauch. Des Weiteren werden auch Black und „schwarz“ benutzt werden, da diese Begriffe für die stolze Identifikation mit der eigenen Kultur und Hautfarbe in einer oftmals ablehnenden weißen Gesellschaft stehen. Der in den 60ern (nach Civil Rights und Black Power Movement) vollzogene Wechsel von „Negro“ zu „Black“ hatte *profound significance*. Für einen Abriss der verschiedenen Bezeichnungen im historischen Wandel vgl. Geneva Smitherman: *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. Boston, New York: Houghton Mifflin, 1994. S. 10-16.

<sup>6</sup> Bauch, S. 77.

<sup>7</sup> Vgl. McMillin, S. 210.

schichten über den Charakter Simple,<sup>8</sup> stammen von einem der bekanntesten Schriftsteller aus der literarischen Epoche der Harlem Renaissance, Langston Hughes. *Purlie* wie auch *Simply Heavenly* wurden vom Originalautor selbst in ein Libretto transformiert. Die letzten untersuchten Musicals sind *Big River*, nach *The Adventures of Huckleberry Finn* von Mark Twain, und *Dessa Rose*, basierend auf einem modernen Roman von Sherley Anne Williams. Bei beiden ist die Sklaverei ein zentrales Thema der Handlung, wobei die Originaltexte in zwei verschiedenen Epochen verfasst wurden, von einem weißen Autor und einer schwarzen Schriftstellerin.

Die Auswahl der Werke soll ein möglichst großes Spektrum an Fragestellungen abdecken, die bei der Transformation einer literarischen Vorlage auftreten können, während die gemeinsame afroamerikanischen Thematik und ihre Darstellung in der adaptierten Form Kernstück der Analysearbeit sein soll.

---

<sup>8</sup> Simple ist eigentlich nur der Spitzname von Jesse B. Semple. Die Geschichten, die dem Musical zugrunde liegen werden jedoch generell als die „Simple-Stories“ bezeichnet.

## 2. Theoretische Ansätze und grundlegende Begriffe

Wie bereits erwähnt gibt es einige wenige Werke, die sich mehr oder weniger wissenschaftlich mit der Analyse von Musicals beschäftigen.<sup>9</sup>

Im Allgemeinen lassen sich drei verschiedene Arten von Herangehensweisen an das Genre unterscheiden. Die erste, und weitaus häufigste, ist die historisch-chronologische Ausbreitung, die sich durch die Darlegung einer Vielzahl an Fakten und Anekdoten kennzeichnet. Der Schreibstil ist essayistisch, entweder als durchgehender Text abgefasst oder in einzelne Beiträge unterteilt. Als wichtige Werke dieser Art wären beispielsweise Gerald Bordmans *American Musical Theatre: A Chronicle*, aber auch *Broadway Musicals 1943-2004* von John Stewart zu nennen.<sup>10</sup> Da die optische Komponente der Inszenierung, vor allem bei großen Musicalproduktionen am Broadway oder im West End sehr ausgeprägt ist (z.B. oftmals realistisch konkretisierte Schauplätze und Kostüme, Ensembledarstellungen usw.), haben sich gerade in diesem Bereich Bildbände als sehr beliebt erwiesen. Sie geben Informationen zu mehreren Shows, deren Auswahl meist den persönlichen Geschmack des Autors spiegelt, wobei eine Vielzahl an Hochglanzaufnahmen die dargelegten Kommentare verdeutlichen soll.<sup>11</sup> Besonders in den vergangenen fünfzehn Jahren haben sich jedoch auch Werke zu einzelnen Musicals etabliert. Sie dienen als eine Art „Erinnerungsbände“, die gleichzeitig den Eindruck der Show präservieren, die Geschichte ihrer Entstehung wiedergeben und oft auch

---

<sup>9</sup> Ausführlichere und kommentierte Bibliographien finden sich auch bei:

Thomas Riis: „Musical Theatre.“ In: Don B. Wilmet, Christopher Bigsby (Hrsg.): *The Cambridge History of American Theatre*. 3 Bände. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2006. Vol. 2: 1870-1945. S. 411-445. Hier S. 442-445.

John Degen: „Musical Theatre Since World War II.“ In: ebd. Vol. 3: *Post-World War II to the 1990s*. S. 419-465. Hier S. 463-465.

<sup>10</sup> Gerald Bordman: *American Musical Theatre: A Chronicle*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992. John Stewart: *Broadway Musicals: 1943-2004*. Jefferson [u.a.]: McFarland & Co, 2006.

Während Bordman fortlaufenden Text schreibt, gibt Stewart nur kurze Kommentare zu der alphabetischen Listung aller Musicals, die in dem genannten Zeitraum am Broadway, aber auch außerhalb, liefen. Gleichzeitig liefert er für jede Broadwayshow alle Informationen, die in den Playbills verzeichnet waren (manchmal allerdings mit interpretativen Zusätzen, die nur bedingt den Tatsachen entsprechen), einschließlich der Nachbesetzungen und anderer Veränderungen. Für eine ähnlich aufgebaute umfassende Darstellung, die einen längeren Zeitraum saisonal gelistet darstellt sei Richard C. Norton: *A Chronology of American Musical Theatre*. 3 Bände. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002. empfohlen.

<sup>11</sup> Zwei der besten Werke aus diesem Bereich sind: Ken Bloom, Frank Vlastnik: *Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of all Time*. New York: Black Dog and Leventhal, 2004. für den enzyklopädischen Zugang und Kurt Gänzl: *Musicals: The Complete Illustrated Story of the World's Most Popular Live Entertainment*. London: Carlton Books, 2000, für eine historische Darstellung.

das gesamte Libretto enthalten.<sup>12</sup> Bei der Beschäftigung mit Musicals sind die oben genannten Bücher unverzichtbar, da sie oft nur sehr schwer zugängliche Informationen beinhalten, die aber für das Verständnis der Werke unabdingbar sind.

Die zweite Herangehensweise an das Thema kennzeichnet sich durch die analytische Aufbauuntersuchung der Genrekonzeption, bei welcher aber kein Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhoben wird. Diese Darstellung findet sich häufig gemeinsam im Vergleich mit der historischen Entwicklung. Zu den besten Werken mit dieser Art der Bearbeitung zählen die Bücher von Lehman Engel,<sup>13</sup> aber auch Richard Kislans *The Musical* oder Mark N. Grants *The Rise and Fall of the Broadway Musical*.<sup>14</sup> Auch sie sind sehr von der persönlichen Meinung der Verfasser beeinflusst, was schon allein am Titel von Grants Buch deutlich wird. Die dritte Form der Auseinandersetzung, die wissenschaftliche, ist im Verhältnis eher selten. Neben dem bereits in der Einleitung erwähnten Joseph P. Swain näherte sich auch Geoffrey Block teilweise von der musikalischen Seite und analysierte 14 Book Musicals von *Show Boat* bis *West Side Story*.<sup>15</sup> Beide beziehen sich allerdings nur auf eine kleine überschaubare Anzahl an Werken und können damit nicht zu einem allgemeinen Verständnis beitragen, was aber gerade im Fall von Block auch nie intendiert war.

Das Musical ist eine Theaterform, die untrennbar mit den USA und ihrem Theatersystem verknüpft ist. Das dürfte auch der Grund sein, warum dieses Genre gern im sozio-kulturellen Kontext hinterfragt wird, als Repräsentant der typisch amerikanischen Kultur und Bevölkerung. Marc Bauch behandelt in seiner Studie die Themen der Musicals der einzelnen Jahrzehnte (vorwiegend zwischen den 40er und 80er Jahren) und argumentiert, dass sie die jeweilige historische Situation des Landes und des sozialen Gefüges der Bevölkerung widerspiegeln. Er geht dabei exemplarisch auf eine Show pro Jahrzehnt ein, was natürlich den Horizont einengt und damit der Argumentation nicht dienlich ist. Drei weitere Werke sehen das Musical als Inbegriff der amerikanischen Identität und damit als Spiegel der Gesellschaft:

---

<sup>12</sup> Begleitbücher sind z.B. erschienen zu *Titanic*, *The Producers*, *Wicked*, *Hairspray*, *The Color Purple*, aber auch dem 1998 Revival von *Cabaret*.

<sup>13</sup> Lehman Engel: *Words with Music. Creating the Broadway Musical Libretto*. Updated and Revised by Howard Kissel. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2006. und Lehman Engel: *The American Musical Theatre: A Consideration*. New York: MacMillan, 1967.

<sup>14</sup> Richard Kislans: *The Musical: A Look at the American Musical Theater*. New York [u.a.]: Applause Books, 1995. Mark N. Grant: *The Rise and Fall of the Broadway Musical*. Boston: Northeastern University Press, 2004. Da Grant auch Komponist ist, fallen die Beschreibungen von Musik und Rhythmus allerdings wissenschaftlicher aus als der Rest des Buches.

<sup>15</sup> Geoffrey Block: *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2004.

Raymond Knapps *The American Musical and the Formation of National Identity*, sowie dessen Fortsetzung *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, und John Bush Jones' *Our Musicals, Ourselves*.<sup>16</sup> Alle drei erwähnten Autoren erstellten in ihren Büchern eine Historie des Genres aus sozio-kultureller Perspektive.

Scott McMillins *The Musical as Drama* ist der einzige Versuch eines dramenanalytischen Regelwerkes für das Musical. Die wissenschaftliche Argumentation ist dennoch nicht allgemein anwendbar, wie später noch gezeigt werden soll.

Auffallend ist, dass auch bei den meisten wissenschaftlichen Werken immer wieder die persönliche Meinung des Autors deutlich wird, besonders in der Auswahl der besprochenen Shows. Des Weiteren geht die Argumentation oft mit einer schwer nachvollziehbaren Bewertung der Werke einher. Gleichzeitig macht diese Tatsache aber auch deutlich, dass es schwierig, wenn nicht unmöglich, ist mit diesem Genre rein wissenschaftlich umzugehen. Das würde unter Umständen auch die Abneigung der deutschsprachigen Forschung gegenüber dieser Theaterform erklären, die sich nur in geringem Ausmaß damit beschäftigt hat. Ein frühes Werk aus dem mitteleuropäischen Raum ist die Dissertation von Ursula Gatzke *Das amerikanische Musical: Vorgeschichte, Geschichte und Wesenszüge eines kulturellen Phänomens*.<sup>17</sup> Wie der Titel schon verdeutlicht geht diese Studie primär auf die Entwicklung des Genres ein, wobei sie aber vier Musicals (eines aus jedem Jahrzehnt) exemplarisch, wenn auch nur sehr allgemein gehalten untersucht. Deswegen gleicht dieses Werk mehr einer musicalgeschichtlichen Aufarbeitung als einer wissenschaftlichen Untersuchung.

Günter Ahrends schrieb einen Beitrag zum Gattungsprofil des Musicals, indem er sich über die mehr als dürftige mitteleuropäische Literatur zu diesem Thema wunderte, und versuchte literarische Spezifika des Genres anhand ihrer Übersetzung aus den Quellwerken zu extrahieren.<sup>18</sup> Bei beiden Werken ist jedoch eine gewisse Abwertung des Musicals deutlich zu erkennen. Ahrends meint es hätte eine Vorliebe für plakative Darstellungsformen, sei in So-

---

<sup>16</sup> Raymond Knapp: *The American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton [u.a.]: Princeton University Press, 2006, und Raymond Knapp: *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton [u.a.]: Princeton University Press, 2009.

John Bush Jones: *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Hanover [u.a.]: Brandeis University Press, 2003.

<sup>17</sup> Ursula Gatzke: *Das amerikanische Musical: Vorgeschichte, Geschichte und Wesenszüge eines kulturellen Phänomens*. München: Univ., Phil.-Fak., Diss., 1968.

<sup>18</sup> Günter Ahrends: „Zum Gattungsprofil des amerikanischen Musicals.“ In: Raimund Borgmeier (Hrsg.): *Gattungsprobleme in der anglo-amerikanischen Literatur: Beiträge für Ulrich Suerbaum zu seinem 60. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer, 1986. S. 195-216. Aufgrund der Kürze blieb naturgemäß auch diese Abhandlung in ihren Ausführungen nur an der Oberfläche.

zialkritik und Aussage nie eindeutig und würde große Teile der literarischen Vorlagen nur zum Zweck der Vereinfachung tilgen.<sup>19</sup> Gatzke definierte wiederum den Kulturbegriff, welchem sie das Musical zuordnet, wie folgt:

*„Kultur“ wird in diesem Zusammenhang nicht im enger gefassten Sinn, der nur das Hochwertige, Überdauernde meint, verstanden, sondern im Sinn des weiteren amerikanischen Begriffes, der auch kurzlebige Phänomene einschließt, sofern sie sozial wirksam werden.<sup>20</sup>*

Die Ablehnung, die viele kontinentaleuropäische (und auch einige amerikanische) Forscher dem Genre entgegenbringen, liegt wahrscheinlich auch an der Konstruktion des amerikanischen Theatersystems, welches kapitalistisch ausgerichtet ist und damit Kunst nicht nur um ihrer selbst willen produziert.

*Continental criticism tended to be more politically systematic. Many continental critics agreed with German Marxist Theodor Adorno, who saw the musical as part of the “culture industry“ which deceived the working class, replacing genuine inspiration with a standardized and stylized “barbarity“.<sup>21</sup>*

Tatsächlich wurde das Musical häufig von verschiedenen Seiten angefeindet, wobei es von Dwight MacDonald in seinem Buch *Against the American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture* als *non-art*, sogar *anti-art* bezeichnet wurde.<sup>22</sup> In weiterer Folge versuchten einige Wissenschaftler dem Makel, der der Gattung anhaftete, entgegenzutreten, indem statt einer Grundsatzdiskussion auf deren Inhalte, Darstellungen und Konventionen eingegangen wurde. Da auch der Kunstbegriff generell interpretierbar ist, soll in dieser Arbeit keine Determinierung der künstlerischen Wertigkeit des Genres stattfinden, sondern es einfach als Form des Musiktheaters akzeptiert und analysiert werden.

Wie hier deutlich wird, ist die Diskussion rund um das Musical äußerst kontrovers, Probleme mit der Kategorisierung werden offensichtlich. Diese einzigartige Eigenschaft, die das Genre auch so interessant macht, wurde bereits von Siegfried Schmidt-Joos beschrieben. Sein *Das Musical* erschien 1965 und war damit eine sehr frühe, wenn nicht die erste, Auseinandersetzung mit dieser Theaterform im deutschsprachigen Raum.<sup>23</sup> Er geht darin kurz auf das We-

---

<sup>19</sup> Vgl. Ahrends, S. 210 und S. 215.

<sup>20</sup> Gatzke, S. 1.

<sup>21</sup> Robert Lawson-Peebles: „Introduction: Cultural Musicology and the American Musical.“ In: Robert Lawson-Peebles (Hrsg.): *Approaches to the American Musical*. Exeter: University of Exeter Press, 1996. S. 1-18. Wörtliches Zitat S. 6.

<sup>22</sup> Zitiert nach Lawson-Peebles, S. 5.

<sup>23</sup> Siegfried Schmidt-Joos: *Das Musical*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1965.

sen des Musicals ein, um dann im Großteil des Buches auf einzelne wichtige Komponisten und ihre Werke zu sprechen zu kommen. Seine Ausführungen über die Beschaffenheit des Genres sind zugegebenermaßen recht vage, dennoch spiegeln sie dessen Ambivalenz sehr genau. Er kommt zu dem Schluss, dass

*Solange sich das Musical weiterentwickelt und solange Werke dieser Gattung in unterschiedlichem Stil, mit bisher nicht verwendeten Formelementen und neuer Thematik entstehen, wird man keine endgültige Definition vornehmen können.*<sup>24</sup>

Besonders die grundsätzliche Konzeption der Werke ist aufgrund der Verbindung von gesprochenem und gesungenem Wort schwer zu fassen. Scott McMillin siedelt das Genre in seiner Besprechung mehr in Richtung der Theorien von Bertolt Brecht und seinem antiaristotelischen Theater (ästhetisch, nicht politisch vermeint) an.<sup>25</sup>

Als 1943 *Oklahoma!* von Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II Premiere hatte, setzte sich endgültig die Form des sogenannten Integrated Musicals durch.<sup>26</sup> Einer der Hauptvertreter dieser frühen Entwicklung ist ohne Zweifel Hammerstein, der bereits für die Lyrics von *Show Boat* (1927) verantwortlich war, welches in der Literatur meist als erstes Werk genannt wird, das Songs integrativ und damit essentiell für den Plot und die Darstellung der Figuren einsetzte. McMillin stellt diesen Begriff infrage, indem er die Stücke in zwei Formen von Zeit unterteilt: *book time*, die durch gesprochene Dialoge die Handlung vorantreibt, und *lyric* oder *repetitive time*, welcher aufgrund der Konstruktion eines Songs eine wiederholende Dimension anhaftet. *Usually the book sets forth the turn of plot and the number elaborates it, in the spirit of repetition and the pleasure of difference.*<sup>27</sup> Aufgrund dieser Unterscheidung verändern sich laut McMillins Argumentation auch die Figuren, die inmitten der gesprochen vorgetragenen Dialoge plötzlich zu singen beginnen. *Characters who break into song are being enlarged by entering into the second order of time and displaying their mastery of repetitive, lyric form.*<sup>28</sup> Obwohl der Autor auf die Prinzipien von Aristoteles' *Poetik* wie auch auf die kommentierenden Gesänge im dramatischen Werk der griechischen Antike anspricht,

---

<sup>24</sup> Ebd. S. 15.

<sup>25</sup> Vgl. z.B. McMillin, S. 25-30.

<sup>26</sup> Dieser Begriff ist generell sehr umstritten, da er nicht leicht zu umreißen ist und vor allem im Zusammenhang mit *Oklahoma!* eingesetzt, eine plötzliche Metamorphose impliziert, die in dieser Form nicht stattgefunden hat. Es lässt sich allerdings eine langsame Entwicklung feststellen, in deren Verlauf der Inhalt und dessen Vermittlung auf textlicher und musikalischer Ebene im Musical einen höheren Stellenwert gewannen. Die Bezeichnung der Integration in diesem Zusammenhang bezieht sich in dieser Abhandlung also vor allem auf die Relevanz der Songs für das Verständnis von Handlung und Charakteren.

<sup>27</sup> McMillin, S. 8.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 6/7, wörtliches Zitat S. 7.



die funktional ähnlich wie im Musical zu einer Unterbrechung der *book time* führten, tendieren seine Analysegrundlagen mehr zu Brechts Überzeugungen. Darin keimt die Frage, inwieweit Songs tatsächlich mit den gesprochenen Teilen verschmelzen, wenn sie den Ablauf der fiktiv gespielten Zeit unterbrechen und sich eine eigene Ordnung schaffen.<sup>29</sup> McMillin argumentiert, dass Richard Wagners Theorien großen Einfluss auf die amerikanische Kultur des 20. Jahrhunderts ausübten, wodurch ein Zusammenschluss vieler Künste gefordert wurde, woraus sich weiterführend das Integrated Musical entwickelte.<sup>30</sup> Tatsächlich lassen sich Gemeinsamkeiten in der Ästhetik feststellen,<sup>31</sup> die *The Musical as Drama* zur Diskussion stellt und zu entkräften versucht. McMillin meint, dass nur Brecht die Ästhetik der Disjunktion tatsächlich verstand und deswegen zur Leitfigur der Musicaldramaturgie stilisiert werden sollte.<sup>32</sup>

Die Verwendung von Musik im epischen Theater, wie Brecht es definierte, deckt sich allerdings nicht mit der Position von Songs im Musical. Für ihn war es besonders wichtig, *dass die musikalischen von den übrigen Darbietungen streng getrennt waren.*<sup>33</sup> Brecht bezieht sich hier auf *Die Dreigroschenoper* und führt weiter aus, dass die Titel der Songs bei deren Darstellung eingeblendet wurden, und: *die Schauspieler nahmen für die Nummer einen Stellungswechsel vor.*<sup>34</sup> Diese Art der Präsentation ist typisch für die Verwendung von Liedern in Brechts Stücken. Die Schauspieler verlassen ihre Rollen und die Stückhandlung – oft auch räumlich deutlich gemacht durch ein Heraustreten auf die Rampe – und werden zum Sänger, der im zeigenden Gestus eine musikalische Stellungnahme rezitiert.

Im Musical werden die Songs zwar in einigen Fällen als Kommentare zur Handlung eingesetzt, doch werden sie nicht wie von Brecht praktiziert, von den gesprochenen Darbietungen abgehoben.<sup>35</sup> Im Gegenteil, der Dialog geht in den meisten Fällen direkt in die gesungenen Passagen über, was den Eindruck erweckt sie wären eine Extension statt einer Unterbrechung.

---

<sup>29</sup> Letztendlich kommt McMillin zu dem Schluss, dass der passendere Begriff Kohärenz wäre, was heißt, dass verschiedene Elemente zu einem Ganzen werden aber trotzdem ihre Eigenständigkeit bewahren.

<sup>30</sup> Vgl. McMillin, S. 3.

<sup>31</sup> z.B. Grant, S. 5: *The Broadway musical at its height was a vernacular version of Wagnerian Gesamtkunstwerk: a total art form for the masses.*

<sup>32</sup> Vgl. McMillin, S. 25.

<sup>33</sup> Bertolt Brecht: „Über die Verwendung der Musik für ein episches Theater.“ In: Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S. 239-251. Wörtliches Zitat S. 240.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Natürlich gibt es auch hier Ausnahmen, wie *Chicago* von John Kander und Fred Ebb, doch ist es eindeutig nicht die Regel.

Wo Brechts Schauspieler mit der Figur brechen um in den gesanglichen Part der Rolle einzutauchen, wird laut McMillin im Musical eine Art Verdopplung der Charaktere herbeigeführt.

*Characters like Billy Bigelow and Julie Jordan in „Carousel“ have numbers that seem specific to their characters, but the effect of the numbers is not so much to advance characterization as to double characterization, by turning Billy Bigelow and Julie Jordan into new versions of themselves, musical versions.*<sup>36</sup>

Auch in dieser Interpretation geht eine künstlich geschaffene Distanz zum Publikum mit der Charakterisierungstechnik einher. Fraglich ist nur, wie sich diese Deutung bei fast durchgesungenen Shows oder Werken mit einem sehr hohen Musikanteil (wie z.B. *The Most Happy Fella* oder auch *Les Miserables* u.a.) anwenden lässt. Aus McMillins Argumentation geht hervor, dass die Songs, die er als Herzstück des Musicals sieht, eine „Erweiterung“ der Charaktere darstellen (*Characters who break into song are being enlarged by entering into the second order of time [...]*)<sup>37</sup>, wodurch sie sich mit jenen der Vorlagen nicht mehr decken. Z.B. *Shaw’s Henry Higgins in the nonmusical “Pygmalion” cannot be imagined breaking into song.*<sup>38</sup> Seine Interpretation impliziert, dass sich die Figur durch die für die theatrale Gattung typische konventionelle Ausdrucksform neu charakterisiert. Als wären sich Billy Bigelow oder Curly (aus *Oklahoma!*) bewusst, dass sie singen.<sup>39</sup> Für McMillin stellen die Songs ein eigenes Universum dar, indem sie die book time aufheben und damit den Plot stoppen.

Fraglich ist nur ob diese Ausführungen wirklich zutreffend sind. Laut *The Musical as Drama* verändert sich die Charakterisierung durch den Gesang, wodurch auch die Figur selbst ein anderes Bild von sich abgibt und zu einem neuen musikalischen Selbst wird. Gleichzeitig ist es aber die Konvention des Musiktheaters einen Plot mit Musik zu vermitteln. Wenn man diese Prämisse als Grundlage nimmt, würden sich nicht die Figuren sondern nur ihre Ausdrucksweise ändern. Durch den emotionalen Effekt der Musik werden die Charaktere, oder auch die gesungen erzählten Elemente des Plots (deren Existenz McMillin fast durchwegs leugnet) für das Publikum intensiver fassbar.<sup>40</sup> Eine häufig gestellte Frage ist, ob die im Musi-

---

<sup>36</sup> McMillin, S. 20/21.

<sup>37</sup> Ebd., S. 7.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Vgl. McMillin, S. 36: [...] *added to his character – by creating someone able to turn body and voice into musical repetition.* oder auch S. 69: *Sometimes characters will sing the same melody at quite different points although there is no rationalized reason for one to know the other’s tune.* Oder in Bezug auf andere Formen des Musiktheaters S. 63: *Most lovers in opera and operetta are aware of themselves as lovers and share their melodies and harmonies intentionally and successfully.*

<sup>40</sup> Vgl. hier vor allem Kislán, S. 6/7. Er stellt hierin fest, dass die Akzeptanz der Konventionen, vor allem des Gesangs als natürlich-menschlichen Ausdruck, unumgänglich für die Rezeption von Musicals ist.

cal dargestellten Charaktere realistisch zu nennen sind. Der Wirklichkeitsanspruch wird natürlich durch den Einsatz von Songs in der Wahrnehmung noch zusätzlich beschnitten. Kislán meint, dass Zuschauer und Sänger durch den Gesang auf eine höhere künstlerische Ebene transportiert werden, während McMillin argumentiert, dass die Figuren auf den zwei Welten – der musikalischen und der gesprochenen – auf eine Art und Weise agieren, die sie, wie es das Publikum gern glauben möchte, real erscheinen lässt.<sup>41</sup> Dieser Eindruck würde allerdings dem verfremdenden Effekt widersprechen. Richard Kislán beispielsweise sieht in den Werken von Bertolt Brecht und Kurt Weill sogar einen Gegenpol, bei dem die theatralen Ausdrucksmittel bewusst anders eingesetzt werden als beim Großteil des Musicaltheaters. Zwar wird diese Vermittlungstechnik auch manchmal im Musical adaptiert, er nennt hier die beiden Shows von Stephen Sondheim *A Funny Thing Happend on the Way to the Forum* und *Company* als Beispiele, doch sei es nicht die Regel.<sup>42</sup>

Wichtig zu erwähnen ist auch, dass die distanzierende Eigenschaft nur in *The Musical as Drama* so ausführlich unterstützt wird, da die meisten Autoren eine Verstärkung des kathartischen Effekts durch die musikalische Darbietungsweise hervorheben. Lawson-Peebles spricht von *experiencing a modern version of catharsis*, während Martin Gottfried einen möglichen emotionalen Orgasmus durch die Rezeption ausgelöst sieht.<sup>43</sup> Wenn auch der Begriff Katharsis nicht immer wörtlich benutzt wird, so sind Anspielungen auf die durch die Darstellung beim Zuschauer ausgelöste Emotion in den meisten Besprechungen vertreten.

Einer der ersten Autoren, der sich auf einer analytischen Ebene mit Musicals befasste war der Dirigent und Komponist Lehman Engel.<sup>44</sup> Seine beiden wichtigsten Bücher zu diesem Thema beschäftigen sich vor allem mit der Frage wie ein Musical dramaturgisch konzipiert ist, arbeiten damit aber auch die Musicalgeschichte und die Entwicklung des Genres auf.<sup>45</sup> Seine Ausführungen stehen oft im Gegensatz zu McMillins Ansätzen. Engel schreibt in seinen Werken, besonders in *Words With Music*, über den Aufbau eines Musical-Librettos und die

---

<sup>41</sup> Vgl. Kislán, S. 3; McMillin, S. 67.

<sup>42</sup> Vgl. Kislán, S. 203/4.

<sup>43</sup> Lawson-Peebles, S. 4. Und Martin Gottfried: *Broadway Musicals*. New York: Harry N. Abrams, 1979. S. 343 zitiert nach Lawson-Peebles, S.4.

<sup>44</sup> Lehman Engel (1910-1982) war einer der bekanntesten Dirigenten im Bereich des Musicals. Er fungierte bei einigen Theaterstücken wie Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* als Musical Advisor, komponierte Musik für das Sprechtheater, arbeitete als Vocal Arranger und dirigierte Broadwayaufführungen wie z.B. *Wonderful Town*, aber auch Menottis *The Consul*. Weiters war er auch in Aufnahmestudios tätig, wobei unter seiner Leitung die erste vollständige Aufnahme von *Porgy and Bess* entstand. Engels Name ist bis heute im Musicalbereich geläufig, da er 1961 den *BMI Lehman Engel Musical Theatre Workshop* gründete, der als Arbeits- und Ausbildungsbasis für Musicalverfasser gedacht ist.

<sup>45</sup> Lehman Engel: *Words with Music*. und *The American Musical Theatre: A Consideration*.

dafür wichtigen Komponenten, wobei an erster Stelle *Feeling* (möglicherweise am besten mit Mitgefühl zu übersetzen) steht. Im Widerspruch zu McMillin, der den musikalischen Anteil als distanzierendes Element betrachtet, meint Engel: *Without feeling, music and lyrics become weightless, characters and situations are of no consequence to anyone.*<sup>46</sup> Er geht sogar noch weiter und deklariert das Gefühl, welches das Publikum für die Vorgänge auf der Bühne entwickeln soll, als das grundlegendste Element im Musiktheater generell.<sup>47</sup> Die Begründung hierfür liegt für ihn in der Verwendung der Musik. *The songs must express feeling of one kind or another (this is the essence of lyric theatre). Otherwise, why employ music at all?*<sup>48</sup> Gleichzeitig wendet Engel diese Argumentation auch auf Werke des Sprechtheaters an und führt aus, dass die wichtigsten und bis heute bekanntesten Stücke der Weltliteratur generell auf einer ähnlichen Basis operieren.<sup>49</sup> Sie wirken auf emotionaler Ebene auf ihr Publikum und sind damit universal, da diese Facette des menschlichen Lebens nicht an eine bestimmte zeitliche Epoche oder an ein politisches Umfeld gebunden ist. Trotzdem schließt er den intellektuellen Anspruch nicht aus. Ähnlich argumentiert Carey Wall, im Besonderen auch im Bezug zu den transformierten Vorlagen. Die Quelltexte wie auch deren musikalische Variation enthalten universelle Charaktere, die das Publikum aus dem eigenen kulturellen Kontinuum erkennt, während in der Adaption besonders die menschliche Wahrheit und die echte Emotion des Originals extrahiert und neu dargestellt werden.<sup>50</sup>

Die Dramaturgie eines Musicals baut für Lehman Engel auf dem Effekt auf, Emotion oder Mitgefühl beim Publikum hervorzurufen, von dieser Prämisse leitet sich seine gesamte „Anleitung“ zur Kreation eines Musical-Librettos ab.<sup>51</sup>

Generell wird der Verwendung von Musik eine Verstärkung der gefühlsbetonten Aspekte attestiert, welche die Rezeption des Dargestellten beeinflusst. Durch die Musik wird auf einer Ebene kommuniziert, die nur durch das gesprochene Wort nicht erreicht werden kann.<sup>52</sup>

McMillin sieht darin zwar teilweise auch eine Steigerung der Emotionalität, bleibt aber

---

<sup>46</sup> Engel: *Words with Music*. S. 71/72.

<sup>47</sup> Vgl. ebd. S. 79.

<sup>48</sup> Ebd. S. 73.

<sup>49</sup> Vgl. ebd. S. 77.

<sup>50</sup> Vgl. Carey Wall: „There’s No Business Like Show Business: A Speculative Reading of the Broadway Musical.“ In: Robert Lawson-Peebles (Hrsg.): *Approaches to the American Musical*. Exeter: University of Exeter Press, 1996. S. 24-43. In diesem Fall: S.35.

<sup>51</sup> Dem stimmt auch Günter Ahrends zu indem er schreibt: [...] *daß es sich beim Musical um eine Gattung handelt, die weniger an die Vernunft als vielmehr an die Emotion des Publikums appelliert.* Gleichzeitig wertet er aber das Musical (besonders in seinen Adaptionen) ab, indem er die Aussagen der Werke größtenteils nur als Mittel zur Erfüllung des „Unterhaltungsprinzips“ sieht. Vgl. Ahrends S. 214.

<sup>52</sup> Vgl. vor allem Kislan, S. 214.

trotzdem seinem Analysemodell basierend auf Brechts Theorien treu. Fraglich ist nur, wie dies mit dem von der Musik evozierten Mitgefühl vereinbar ist, welches die hinterfragende Distanz aufhebt und die Empathie verstärkt. Anscheinend liegen die Unterschiede in der Interpretation in der Grunddisposition der Sichtweise auf das Theater generell. Wie bereits oben ausgeführt, umgab das Musical als Genre eine hitzige Diskussion um seine künstlerische Wertigkeit und Qualität, die auf der Diskrepanz zwischen zwei Prinzipien basierte. Kann auch teilweise kommerzielle Kunst als solche betrachtet werden, oder ist nur die Kunst, produziert um ihrer selbst willen, zu respektieren? McMillin lässt in seiner Arbeit die Rezeption und Wirkung relativ außer Acht und argumentiert auf rein wissenschaftlicher Basis. Doch kann man eine derartige musikalische Theaterform tatsächlich auf diese Weise untersuchen? Diese Frage stellte sich auch McMillin:

*There is a challenge involved, and it is offered to the universities: are we in universities able to use our methods of analysis – historical, musical, literary, philosophical – and still get this form of popular entertainment right?*<sup>53</sup>

Die Überlegung, die sich nun aufdrängt ist, welche Art der Analyse ein ganzheitliches Bild des Musicals liefert und damit auch letztlich eine umfassende Antwort auf die dieser Arbeit zugrundeliegende Fragestellung.

Nach Meinung des Autors kann der rein akademische Zugang einem Genre wie diesem nicht gerecht werden. Durch den Aufbau des amerikanischen – meist nicht subventionierten – Theatersystems muss auch zum Teil auf die im Werk intendierte Wirkung emotionaler und intellektueller Natur eingegangen werden, was sich rein wissenschaftlich schwer bewerkstelligen lässt. Trotzdem ist gerade dessen Hinterfragung in der Diskussion um Adaptionen unerlässlich, da sich vor allem hier Veränderungen im Vergleich zwischen Originalwerk und Bearbeitung erkennen lassen.

Da diese Arbeit keine Grundsatzdiskussion über die Bedeutung der am Theater verwendeten Musik werden soll, wird das Musical hier als Werk betrachtet, welches Songs, wie auch Lyrics und, wenn vorhanden, Rezitativ selbstverständlich als Konvention einsetzt. Sie liefern einen Teil der Handlung wie auch der Figurencharakterisierung und sind somit essentieller Part der erzählten Story. Die Intention vieler Werke war nicht durch den Einsatz von Musik eine verfremdende Distanz zum Publikum aufzubauen,<sup>54</sup> sondern vielmehr durch sie eine stärkere

---

<sup>53</sup> McMillin, S. xi.

<sup>54</sup> In diesem Bereich gibt es auch einige Ausnahmen (auf welche teilweise im weiteren Verlauf eingegangen werden wird), die jedoch in der Konstruktion völlig bewusst auf eine distanzierende Wirkung der Songs setzten.

Wirkung zu erzielen. Hauptanliegen ist es also das Musical als eine Theaterform zu betrachten, die, auf Identifikationspotential aufbauend, eine Geschichte mit musikalischen Mitteln erzählt.

Die Annahme, dass das Book des Musicals als essentiell zu betrachten ist, teilen alle bisher genannten Autoren. Da viele Shows andere Quellen adaptierten, scheint eine Hinterfragung, welche Werke auf der Transformation literarischer Vorlagen beruhen, interessante Einblicke in das gesamte Genre zu gewähren. Die Tendenz, bereits existierendes Material in musikdramatische Werke zu verwandeln, ist eine verbreitete Praxis. Doch lässt sich die Oper nicht mit dem Musical vergleichen, da ein essentieller Unterschied in der Vermittlung des Plots besteht. Die Art des Gesangs im Musical macht deutlich, dass die Verständlichkeit der gesungenen Texte wichtig und charakteristisch ist, was jedoch nach Mark N. Grants Meinung auf die Oper nur bedingt zutrifft. Auch am Broadway dominierte bis Anfang des 20. Jahrhunderts der Gesang mit klassisch trainierter Stimme, d.h. Hauptaugenmerk lag auf dem Wohlklang und der Virtuosität der Stimmführung mit Artikulation der Vokale, wodurch die Deutlichkeit des Textes nicht gegeben war. Das änderte sich erst als sich das Musical mehr in Richtung des integrierten Librettos bewegte, welches Stories transportieren wollte. Hier wurde dann ein Gesangsstil adaptiert, der sich aus dem Vaudeville und dem Minstrel-Show Stil entwickelt hatte. Es war eine Mischung aus dem irisch-amerikanischen Comedy-Gesang, zum Beispiel von Harrigan und Hart in ihren Shows propagiert, und dem afroamerikanischen Theatergesang. Der Stil glich sich mehr der Sprechstimme an und legte Wert auf deutliche Konsonanten, wodurch eine klare Diktion gefördert und die Texte verständlicher wurden.<sup>55</sup> Grant argumentiert, dass das Book Musical erst durch diese Entwicklung möglich wurde, weswegen das Genre nicht mit der Oper vergleichbar ist.<sup>56</sup>

Die Wichtigkeit der Lyrics im Verständniszusammenhang der gesamten Show wird auch darin deutlich, dass gute Songtexte sich durch Qualitäten auf denotativer sowie konnotativer Ebene auszeichnen. Sie sollen das von den Bühnenfiguren erlebte und empfundene für das Publikum nachvollziehbar machen.<sup>57</sup> Die Musik andererseits zeichnet sich für den unverbildeten Zuhörer ausschließlich durch ihre konnotative Bedeutung aus. Sie impliziert auf emo-

---

Hier wären besonders die Musicals von Stephen Sondheim zu nennen, der zum Beispiel am Beginn von *Sweeney Todd-The Demon Barber of Fleet Street*, den Chor das Publikum gesungen auffordern lässt *Attend the tale of Sweeney Todd* [...] und damit von Anfang an den präsentierenden, verfremdenden Gestus etabliert.

<sup>55</sup> Für eine genauere Darlegung dieser Entwicklung vgl. Grant, S. 13-28.

<sup>56</sup> Ein Meinung, die auch McMillin teilt: [...] *the musical is not a stepchild of opera* [...] [it] *is a dramatic genre of its own* [...]. S. x.

<sup>57</sup> Vgl. Kislan, S. 193/94.

tionaler Ebene, was durch Sprache nur bedingt ausgedrückt werden kann. Sie eröffnet einen Kommunikationskanal, der unterstützend, manchmal aber auch widersprüchlich, zum dazugehörigen Text agiert. Die Kombination der beiden macht das Musical einzigartig. Die konnotative Bedeutung ist nicht immer wissenschaftlich zu erklären, würde man sie aber nicht mitlesen, wäre das Verständnis für das Genre nicht gegeben.<sup>58</sup> Möglicherweise hat Scott McMillin dieser Ebene in seiner Abhandlung zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Er spricht zwar von der Wichtigkeit der Musik und der Rolle des Orchesters, geht aber auf deren direkte Wirkung nur wenig ein, auch wenn er richtig feststellt, dass sie *the voice of the musical* generieren.<sup>59</sup> Er argumentiert darin, dass jede gute Show ihre eigene Stimme, ihren eigenen charakteristischen Klang hat, an dem alle Mitwirkenden partizipieren. Gleichzeitig ist es ein Effekt, der alle Figuren im selben Universum vereint und sie zusammenführt, woraus dann die nur im Musiktheater auftretenden Ensemblenummern entstehen. Davon ausgehend behandelt McMillin im Weiteren auch die Rolle des Orchesters. Er spricht ihm einen allwissenden Status zu, da es sozusagen das Universum des Musicals kreiert. Es kennt die Einsätze, die Melodien, sowie die Handlung, die es manchmal sogar vorwegnimmt.<sup>60</sup>

Doch soll sich diese Arbeit nicht ausschließlich auf Theorie beziehen. Das Musical zeichnet sich auch durch seine intendierte emotionale Aussage und Wirkung aus. Möglicherweise entzieht sich das Genre dadurch der reinen theoretisch-wissenschaftlichen Hinterfragung und wurde deswegen so selten in Mitteleuropa als Analyseobjekt gesehen.

Ein einheitliches Vokabular zur Untersuchung von Musicals existiert nicht, auch wenn sich einige Bezeichnungen wiederholen. Manche Fachbegriffe werden erst bei Gebrauch im Laufe der Arbeit erklärt werden,<sup>61</sup> doch Termini, die möglicherweise häufiger Verwendung in den

---

<sup>58</sup> McMillin und Günter Ahrends meinen, dass in der Transformation zu einem Musical die Vorlagen trivialisiert werden. (vgl. McMillin, S. 192; Ahrends, z.B. S. 196.) Unter Umständen erweckt auch nur die Auslassung der konnotativen Ebene in der Analyse diesen Eindruck.

<sup>59</sup> Vgl. McMillin, S. 67-72.

<sup>60</sup> Vgl. ebd. S. 127-130.

<sup>61</sup> Es existieren einige Bezeichnungen für Songtypen, die teilweise funktional und teilweise strukturell determiniert sind. Bob Fosse prägte beispielsweise den „I am“-Song – er etabliert den Charakter der Figur – und den „I want“-Song, der die Richtung in die sich die Figur entwickeln wird umreißt (Kislan, S. 228.). Lehman Engel sprach von der speziellen Form des Charm Song, der beschwingt und optimistisch, leichtfüßig und positiv ist, ohne allerdings direkt komödiantisch zu sein (Engel: *American Musical Theatre*, 107.). Neben leicht verständlichen Bezeichnungen wie Ballad und Character Ballad, Love Song, Soliloquy, Comedy Song oder Ensemble Nummer spricht Kislan ebenso von einem Throwaway-Song, der ohne eigentliche dramaturgische Funktion den Bühnenumbau überdecken soll. Der Terminus Patter Song für einen Song, der fast als Sprechgesang Worte sehr schnell aufeinander folgen lässt, ist sehr gängig, während Rhythm Song (Kislan, S. 224) für ein rhythmisch ansprechendes Lied, das zur Bewegung animiert, weniger gebraucht wird. Mit wenigen Ausnahmen sollen diese

Ausführungen finden, sollen zum besseren Verständnis vorab erläutert werden. Natürlich muss hier eingeräumt werden, dass die Definitionen in den verschiedenen Fachbüchern häufig etwas voneinander abweichen, oder auch dass die Abgrenzungen eher fließend verlaufen. Die folgenden Unterscheidungen stammen aus Richard Kislans *The Musical*.<sup>62</sup> So bezeichnet der Terminus Musical Comedy eine Book Show (d.h. ein Musical, dem, im Gegensatz zu einer Revue, ein Plot zugrunde liegt),<sup>63</sup> in welcher bezugnehmend auf den Stoff und dessen Ausführung die Komödie vorherrschend ist.<sup>64</sup> Im Gegensatz dazu hat das Musical Play eine ernsthaftere Story mit universellem Thema und einer anspruchsvollen Umsetzung. Beim Play with Music andererseits ist, wie die Bezeichnung schon verdeutlicht, das gesprochene Drama im Vordergrund, was bedeutet, dass die Songs ohne dramaturgische Verluste entfernt werden könnten. Die Bezeichnung Modern Operetta benennt den Teil des amerikanischen Musicals, welcher deutlich hörbar in der Tradition der europäischen Operette steht, wie die Werke von Rodgers und Hammerstein aber auch Loewe und Lerner. Hauptkennzeichen in der Story ist, dass die Romanze im Vordergrund steht. Dass diese Unterscheidung nicht sehr geläufig ist zeigt die Tatsache, dass gerade die Shows von Richard Rodgers meist als Prototypen des Musical Play gesehen werden. Der Begriff Oper wird von Kislans in Bezug auf Musicals verwendet, deren gesamte Handlung in Musik umgesetzt ist, wobei die Songs dramaturgisch-funktional mit den Musikstücken in der Oper des 19. Jahrhunderts verglichen werden können. Hier kommen die vorhin angesprochenen fließenden Grenzen zum Tragen, denn obwohl festgestellt werden kann, dass aufgrund essentieller Unterschiede das Musical nicht mit der Oper vergleichbar ist, wird dennoch dieser Begriff im Zusammenhang mit bestimmten Werken häufig verwendet. Für Scott McMillin ist die Benennung opernhafte an den Gesangstil gekoppelt, d.h. alle oder zumindest die meisten Rollen müssen für klassisch trainierte Stimmen geschrieben sein.<sup>65</sup> Dadurch ist für ihn zwar *Porgy and Bess* eine Oper, nicht aber *The Most Happy Fella*. Diesen wiederum bezeichnet Lehman Engel sehr wohl als solche, wenn auch differenzierter: als Broadway Oper. Interessanterweise nennt er allerdings auch

---

Begriffe in dieser Arbeit jedoch kaum verwendet werden, da sie oftmals zu verallgemeinernd oder dramaturgisch irrelevant sind.

<sup>62</sup> Vgl. Kislans, S.174-177.

<sup>63</sup> Inhalt und Aufbau der Handlung, sowie deren Verbindung zu den musikalischen Anteilen, veränderte sich jedoch im Laufe der Jahrzehnte. Hierin lässt sich die Entwicklung des Genres vom nur rudimentären Plot zur Vermittlung komplexer Stories verfolgen.

<sup>64</sup> Oftmals wird dieser Begriff allerdings auch als Ausgangsbezeichnung für das Musical generell gesehen und in einem sehr allgemeinen Kontext verwendet.

<sup>65</sup> Vgl. McMillin, S. 22. Fußnote 22.



Gian-Carlo Menottis Oper *The Consul* im selben Atemzug.<sup>66</sup> Im Folgenden werden die Begriffe Broadway Oper oder sofern zutreffend Rock Oper benutzt werden, vor allem um die Differenz zum klassischen Operntheater zu verdeutlichen.

Auch der Unterschied zwischen Lyrics und Libretto ist für das Verständnis wesentlich (in diesem Zusammenhang besonders von Lehman Engel gebraucht). Während in der Oper der Terminus Libretto für die gesamte Textgestalt verwendet wird, werden im Musical nur die gesprochenen Passagen als solches bezeichnet, während die gesungenen Texte als Lyrics definiert werden. Dieser Unterschied wird auch durch die Tatsache deutlich, dass es häufig zwei verschiedene Autoren für beide Bereiche gibt. Natürlich ist es manchmal schwierig eine Grenze zu ziehen, im Besonderen bei Werken, deren Musikanteil höher ist, die beispielsweise Rezitative anstatt gesprochener Dialoge verwenden.

Scott McMillin prägte in seiner Analyse den aus der Filmwissenschaft entlehnten Begriff diegetische Songs.<sup>67</sup> Diese bezeichnen Lieder, die sich direkt aus dem Handlungszusammenhang ergeben, zum Beispiel in Musicals, die vollständig oder teilweise im Showbusinessmilieu angesiedelt sind, wodurch von den Figuren im Stück erwartet wird, zu singen und zu tanzen.<sup>68</sup>

Es gibt besonders in den USA die Praxis, neue Stücke vor der großen Broadwaypremiere beim Publikum zu „testen“ und in Folge auch noch zu verändern. Diese Vorstellungen fanden meist bei einer Tour durch einige größere Städte der Ostküste statt und wurden als Tryouts bezeichnet. Heute wird das Stück (meist aus Kostengründen), nur mehr in einer Stadt ausprobiert. Im Folgenden indizieren die in Klammern angefügten Jahreszahlen, wenn nicht anders angegeben, den Zeitpunkt der Premiere in einem Broadway Theater, bei der Beifügung London ist damit die Premiere im West End gemeint.

Die Konstruktion des amerikanischen Theatersystems sieht meistens eine Serie von en suite Aufführungen in einem Theater vor. Sobald das Musical oder Stück nicht mehr den erwünschten Erfolg hat, wird es abgesetzt. Diese Serie wird als Run bezeichnet. In manchen Fällen ist ein Werk nur für eine zeitlich begrenzte Dauer disponiert, in diesem Fall wird von

---

<sup>66</sup> Vgl. Engel: *The American Musical Theater*. S. 142.

<sup>67</sup> Vgl. McMillin, S. 102 ff. Swain (S. 47-8) verwendet die Bezeichnung „prop song“ um zu implizieren, das die Figur sich hier nicht selbst vermittelt und ausdrückt (der Musiktheaterkonvention folgend), sondern der Song, ähnlich einem Requisit innerhalb der Story benutzt wird. Da sich diese Funktionen jedoch nicht notgedrungen ausschließen, erscheint „diegetisch“ passender und wird im weiteren Verlauf angewandt werden.

<sup>68</sup> Zu diesen zählen Werke wie *Dreamgirls*, welches den Aufstieg eines Sängerinnentrios beschreibt, aber auch Songs wie „A Bushel and a Peck“ und „Take Back Your Mink“ aus *Guys and Dolls* oder „Bill“ aus *Show Boat* u.v.a.

einem Limited Run gesprochen.

Die Erklärung dieser Begriffe erscheint wichtig für das bessere Verständnis, da es für sie keine adäquaten deutschen Äquivalente gibt.

Die Adaption von Stoffen ist eine gängige Praxis in der Literaturgeschichte, doch ist sie besonders im Musiktheater vorherrschend. Aufgrund der großen Anzahl, die auch stetig anwächst, ist eine vollständige Erfassung aller Bearbeitungen nicht möglich. Diese Arbeit bezieht sich ausschließlich auf das Musicaltheater; wenn im weiteren Verlauf von Vertonungen oder Musikalisierungen die Rede sein wird, sind Opern-, Operetten- oder auch Ballett-Adaptionen nicht mit eingeschlossen. Die nun folgende Aufstellung orientiert sich chronologisch an der Literaturgeschichte mit einem zusätzlichen Augenmerk auf der Unterscheidung zwischen dramatischen und narrativen Texten,<sup>69</sup> wird jedoch, wenn auch in einigen Fällen Beispiele genannt werden, keine umfangreichen Analysen der Veränderungen spezifischer Werke bieten. Dennoch soll versucht werden eine exemplarische Show jedes Unterkapitels zum besseren Verständnis etwas genauer zu behandeln als die Übrigen. Der Fokus der Erwähnungen liegt in den meisten Fällen auf einer inhaltlichen Beschäftigung mit den angesprochenen Musicals und ihren Vorlagen. Sollte dies nicht möglich sein, wird ein Blick auf den Erfolg bei Publikum und/oder Kritik eine qualitativ gelungene oder misslungene Adaption implizieren.<sup>70</sup>

Die in dieser Arbeit angewandte Perspektive versteht sich, obwohl ein Überblick der theoretischen Ansätze gegeben wurde, jedoch auch als an der Praxis orientiert. Die hier gestellten Fragen sind jene, die der dramaturgischen, adaptorischen oder darstellerischen Position in der Beschäftigung mit den Werken entspringen.

---

<sup>69</sup> In der Unterteilung der Ausgangstexte des 20. Jahrhunderts, sind einige Vertonungen zu finden, die sich thematisch oder technisch in mehrere Kapitel einfügen würden, letztendlich jedoch nur in einem erwähnt werden.

<sup>70</sup> Probleme mit der Sekundärliteratur gibt es vor allem bei unbekanntem oder jungen Musicals, ebenso allerdings bei einigen literarischen Vorlagen des 20. Jahrhunderts (Drama und Prosa), die zwar kurzfristig populär, jedoch nicht nachhaltig erfolgreich waren.

### 3. Literarische Vorlagen

Aufgrund einer Vielzahl von Musicals, die vor allem für einen kleineren Rahmen (z.B. Off-Broadway, Off-Off-Broadway, Universitäten, Regionaltheater u.a.) verfasst und produziert wurden, kann diese Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Eingrenzend sollen deswegen hier, mit wenigen Ausnahmen, nur Werke behandelt werden, die entweder am New Yorker Broadway<sup>71</sup> (vereinzelt auch Off-Broadway)<sup>72</sup> oder im Londoner West End liegen, wobei fehlende Literatur über das britische Musical (vor allem der letzten 25 Jahre) eine komplette Erfassung der relevanten Werke in diesem Bereich erschwert. Gleichzeitig werden auch „Kindermusicals“, d.h. Shows, die sich dezidiert an ein kindliches Publikum wenden, und Produktionen, die generell in den Bereich Play with Music<sup>73</sup> fallen, ausgeklammert. Der Beginn der Musicalgeschichte wird meistens mit der Uraufführung von *Show Boat* (1927) gleichgesetzt, weswegen Werke vor dieser Datierung nur in Ausnahmefällen angesprochen werden. Dessen ungeachtet wird durch eine hohe Anzahl erwähnter Werke ein repräsentativer Querschnitt entstehen, der Schlussfolgerungen ermöglicht und Tendenzen aufzeigt.

---

<sup>71</sup> Das Lincoln Center for the Performing Arts in New York beherbergt einige bekannte künstlerische Institutionen (z.B. die Metropolitan Opera, New York City Opera, das New York Philharmonic Orchestra oder die Juilliard School u.a.), wobei es gleichzeitig verschiedene Theater bespielt. Die beiden wichtigsten sind das Vivian Beaumont, welches aufgrund seiner Größe zu den Broadway Häusern zählt, und das Mitzi E. Newhouse, das mit nur 300 Plätzen in die Off-Broadway Kategorie fällt. Aufgrund der Reputation des Lincoln Centers werden dennoch auch die im Mitzi E. Newhouse Theatre produzierten Musicals, als repräsentativ für Werke, die für kleinere Theater konzipiert sind, in die folgende Aufstellung mit einbezogen (gekennzeichnet durch die Beifügung Lincoln Center zum Premierenjahren).

<sup>72</sup> Der New Yorker Off-Broadway hat eine sehr rege, dennoch in der Literatur fast nicht beachtete Musikkultur, welche nur wenig erforscht und damit schwer nachvollziehbar ist. Aus diesem Grund konzentriert sich diese Arbeit hauptsächlich auf Broadway Musicals, mit vereinzelt Seitenblicken auf Off-Broadway Produktionen. Das Buch *The Off-Broadway Musical, 1910-2007* von Dan Dietz (wird voraussichtlich Frühjahr oder Sommer 2010 veröffentlicht) versucht erstmals ein umfassendes Nachschlagewerk für das vernachlässigte Off-Broadway Musical bereitzustellen.

<sup>73</sup> Der Begriff ist ziemlich häufig im englischsprachigen Musiktheater zu finden und definiert sich hauptsächlich über die Wichtigkeit der Songs für die Darlegung des Plots, aber auch über das quantitative Verhältnis zwischen gesprochenen und musikalisch vermittelten Texten. Diese Kriterien sind allerdings nur schwer objektiv festzumachen, weswegen die Grenzen zwischen Musical und Play with Music in den meisten Fällen fließend sind, wie z.B. im Falle von *1776* (Musik, Lyrics: Sherman Edwards, Libretto: Peter Stone; 1969) ersichtlich. Der relativ geringe musikalische Anteil (nur 10 Songs bei ca. drei Stunden Aufführungsdauer) und die oftmals langen und komplexen Dialoge würden es als Play with Music kategorisieren, obwohl in der Literatur grundsätzlich die Bezeichnung Musical vorherrschend ist. Die Analyse von *Simply Heavenly* wird auf diese Problematik allerdings noch genauer eingehen.

### 3.1. West End Musicals<sup>74</sup>

Die Evolution und Definition des britischen Musicals hob sich die längste Zeit von jener der amerikanischen Genrevertreter ab. Der Entwicklungsschritt seriöse Literatur darzustellen und damit auch ernsthafte Themen in einer normalerweise der leichten Muse zugeordneten Gattung zu präsentieren, begann in den USA mit der Vertonung von *Show Boat* 1927, wurde jedoch in Großbritannien nicht nachvollzogen. Der größte Teil der britischen Shows folgte demselben Muster und orientierte sich hauptsächlich am Unterhaltungsbedürfnis, was sich in der Wahl der Stoffe, Komödie und Farce, manifestierte, wobei der Plot nur als Folie für Gesangs-, Tanz- und Komikeinlagen diente. Neben vielen aus den USA importierten Produktionen (die erste, bereits in den 1870ern, hieß *Alcantara*), waren es vor allem Operetten vom Kontinent (häufig auch von deutschsprachigen Komponisten wie Ralph Benatzky), die in englischer Übersetzung oder auch Bearbeitung<sup>75</sup> gespielt wurden. Handlung und Musik britischer Originalmusicals, die im Verhältnis zu Adaptionen in der Überzahl waren, orientierten sich bis in die 50er Jahre hauptsächlich an der europäischen Operette, während jene Shows mit literarischer Vorlage, fast durchwegs auf komödiantischen Ausgangsquellen basierten. Einerseits gaben sehr bekannte und erfolgreiche Theaterstücke häufig Stoff für musikalische Adaptionen (z.B. *Oh! You Letty*, welches auf der Farce *The Whole Town's Talking* von Anita Loos und John Emerson basiert), während Prosatexte nur in seltenen Fällen herangezogen wurden (z.B. *Yes Madam*, nach dem Roman von K.R.G. Brown), andererseits waren es immer wieder auch ältere Musikshows, oftmals aus den USA, die in neuer oder britischer Umarbeitung aufgeführt wurden (z.B. *Merry Merry*, nach dem gleichnamigen amerikanischen Musical von Harlan Thompson und Harry Archer). Fast alle der erfolgreichsten West End Produktionen stellten Importe aus den USA dar, während britische Musicals, auch wenn es Adaptionen waren, *the accepted face of British musical comedy* [...] repräsentierten.<sup>76</sup>

Aus diesem Grund werden im weiteren Verlauf nur in Ausnahmefällen einzelne Musicals britischer Herkunft bis 1960 inkludiert sein. Ab diesem Zeitpunkt, mit *Oliver!* (einer Adaption von Charles Dickens' *Oliver Twist*), begann eine Entwicklung im britischen Musical, welche einen ernsthafteren Umgang mit dem Genre auslöste und in der Art der literarischen Quellmaterialien ersichtlich wird, auch wenn weiterhin häufig auf das Komödien bzw. Farce For-

<sup>74</sup> Alle Informationen in diesem Unterkapitel folgen: Kurt Gänzl: *The British Musical Theatre. Volume II 1915-1984*. Basingstoke: Macmillan, 1987.

<sup>75</sup> Z. B. "Gay Deceivers", a virtually new show which passed for being an adaptation of the French hit musical "Toi c'est Moi" put into English by Reginald Arkell [...]. Gänzl: *The British Musical Theatre*. S. 418.

<sup>76</sup> Gänzl: *The British Musical Theatre*. S. 626.

mat zurückgegriffen wurde. Dennoch ist das Musical als amerikanisches Genre zu betrachten und erreichte in Großbritannien nie die Vielschichtigkeit, die es in seinem Ursprungsland auszeichnet, weswegen auch das Broadway Musical im Zentrum dieser Arbeit steht.

## 3.2. Antike Quellen

### 3.2.1. Dramatische Texte

Lehman Engel betrachtete eine universelle Grundthematik, d.h. die Ausarbeitung eines Themas muss imstande sein Menschliches abzubilden – *a magnetic central feeling* –<sup>77</sup> und damit Publikum in jedem Zeitalter ansprechen, als Voraussetzung für den Erfolg und die Langlebigkeit eines theatralen Werkes. Durch einen direkten Bezug zu ihrer eigenen Zeit seien Komödienerfolge häufig nur von kurzer Dauer.<sup>78</sup> Interessanterweise waren es vorwiegend komische Stoffe aus antiken Quellen, die adaptiert wurden.<sup>79</sup>

In und rund um den Sport Swimming Pool der amerikanischen Universität Yale wurde 1974 die einstündige Vertonung von *The Frogs*, in einer Textbearbeitung von Burt Shevelove, und Musik und Lyrics von Stephen Sondheim uraufgeführt. Die literarische Vorlage stammt von Aristophanes und wurde 405 vor der Zeit erstmals gespielt. Der Autor war Vertreter der alten griechischen Komödie, einer literarischen Epoche, die die in Athen präsentierten Werke des 5. Jahrhunderts vor der Zeit bezeichnet.<sup>80</sup> Nur elf der von ihm verfassten Stücke sind bis heute erhalten, wobei sie faktisch die einzig existenten Überreste dieser literarischen Periode darstellen, die im wissenschaftlichen Diskurs auch hauptsächlich durch sie definiert wird. Markant ist vor allem Aristophanes' Stil, ein Wechselspiel zwischen lyrisch-poetischer Sprache und satirischem Spott. 2004 wurde Sondheims kurze Show abendfüllend erweitert und mit einem neuen überarbeiteten Libretto von Nathan Lane erstmals am Broadway aufge-

---

<sup>77</sup> Engel: *Words with Music*. S. 77.

<sup>78</sup> Vgl. ebd. S. 77 ff. Engel bezieht sich in seiner Aussage auf das Komödiengenre generell (von der Antike bis in die Neuzeit), wobei er allerdings eine Unterscheidung zwischen Komödien mit *central feeling* und Komödien, die auf Wortwitz mit direkten Zeitbezügen aufgebaut sind, vornimmt. Werke, deren komisches Potential hauptsächlich auf Schwierigkeiten in zwischenmenschlichen Beziehungen aufbaut, wären universell und damit auch in späteren Epochen noch problemlos rezipierbar, während andere durch die spöttische Abbildung von Personen und politischen Ereignissen ihrer Entstehungszeit nur noch mit Erklärungen verständlich wären. Da Tragödien das menschliche Leiden in seiner Emotionalität darstellerisch repräsentieren, trifft, laut Engel, dieses Problem auf sie nicht zu.

<sup>79</sup> Auf zwei Tragödienvertonungen soll erst in den späteren Analysekapiteln noch genauer eingegangen werden, da in der Transformation eine zusätzliche afroamerikanische Ebene hinzugefügt wurde.

<sup>80</sup> Vgl. M.C. Howatson (Hrsg.): *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. S. 147-150.

führt.<sup>81</sup> Wenn man die Handlung betrachtet, bewahrheitet sich jedoch Engels Aussage von der Kurzlebigkeit vieler Komödien.<sup>82</sup> Aufgrund des moralischen Verfalls in Athen steigt der Gott Dionysos, als Herakles in den Hades hinab um einen der großen, bereits verstorbenen, Dramatiker (Aischylos, Euripides und Sophokles) wieder ins Reich der Lebenden zu holen, in der Hoffnung, dieser könne Athen wieder auf den richtigen Pfad bringen. Burt Shevelove ersetzte die Autoren durch G.B. Shaw und William Shakespeare, deren Werke im englischsprachigen Raum der heutigen Zeit bestimmt einen höheren Bekanntheitsgrad haben. Trotzdem macht die Songliste der einaktigen Fassung die Strukturierung im Stile der alten griechischen Komödie deutlich. Manchen Titeln steht ihre alte funktionale Bedeutung vor: z.B. „Prologue: Invocations and Instructions to the Audience“, „Parados: The Frogs“ oder „Parabasis: It’s Only a Play“.<sup>83</sup> Zur Erweiterung der Komödie baute besonders Nathan Lane in seiner Bearbeitung auf direkte Zeitbezüge mit Anspielungen auf die George W. Bush Administration, Hillary Rodham Clinton oder auf Mobiltelefone.<sup>84</sup> Hier zeigt sich ein recht eigenwilliger Aktualisierungsversuch der antiken Komödie,<sup>85</sup> der, wenn man den Kritikern glauben darf, in diesem Fall nicht gänzlich erfolgreich war.

Der einzigen Komödie von Aristophanes, der Lehman Engel eine gewisse Universalität bescheinigte, ist *Lysistrata* (ca. 411 vor der Zeit). Tatsächlich wurde dieser Stoff als Grundlage für ein Musical verwendet, wobei *The Happiest Girl in the World* (1961) genau genommen eine doppelte Adaption darstellt.<sup>86</sup> E.Y. Harburg, der die Lyrics schrieb und Fred Saily und Henry Myers, die das Libretto verfassten, transformierten nicht nur das antike Werk, son-

---

<sup>81</sup> Vgl. Ben Brantley: „Lincoln Center Review: Gods, Greeks, and Ancient Shtick.“ In: *The New York Times*. 23. Juli, 2004.

<http://www.nytimes.com/2004/07/23/movies/lincoln-center-festival-review-gods-greeks-and-ancient-shtick.html?scp=1&sq=Gods,%20Greeks%20and%20Ancient%20Shtick&st=cse> Zugriff: 12. April 2009.

<sup>82</sup> Auch wenn Engels Aussage über das Komödiengenre generell nicht haltbar ist, ist sie zumindest in Bezug auf die Musical Comedy häufig nachvollziehbar. Ein Beispiel hierfür wäre *Anything Goes* (Musik, Lyrics: Cole Porter) welches in drei verschiedenen Versionen gespielt wurde: Uraufführung 1934: Libretto: Guy Bolton, P.G. Wodehouse und aufgrund aktueller Ereignisse (noch vor der ersten Preview) umgeschrieben von Howard Lindsay und Russel Crouse; ein Off-Broadway Revival 1962 veränderte das Libretto, entfernte manche Songs und ersetzte sie durch Porter Klassiker aus anderen Shows; das Revival 1987 im Vivian Beaumont Theatre verwendete ein neues überarbeitetes Libretto von Timothy Crouse und John Weidman wobei die Songaufteilung abermals alteriert wurde. Nur die beiden letzten Versionen werden heute noch für Aufführungen frei gegeben.

<sup>83</sup> Vgl. Stewart, S. 212.

<sup>84</sup> Vgl. Brantley: „Gods, Greeks, and Ancient Shtick.“

<sup>85</sup> Besonders interessant scheint auch die Orts- bzw. Zeitetablierung am Anfang des Musicals: *The time is the present. The place is Ancient Greece.*

<sup>86</sup> 1972 wurde auch eine *semimusical version*, *Lysistrata* (Songs von Peter Link), auf die Bühne gebracht. Aus dieser Bezeichnung geht hervor, dass es sich in diesem Fall um ein Werk handelt, welches nicht der dramaturgischen Konzeption eines Musicals folgt und deswegen nicht in den Bereich dieser Arbeit fällt. Vgl. Ken Mandelbaum: *Not Since Carrie: Forty Years of Broadway Musical Flops*. New York: St. Martin’s Press, 1991. S. 219. und Stewart, S. 740.

dern verwendeten auch bereits im 19. Jahrhundert komponierte Musik von Jaques Offenbach zur Vertonung.<sup>87</sup> Die Nutzung bekannter musikalischer Werke und ihre Verarbeitung zu „neuen“ Musicals war eine manchmal verwendete Praxis, wie ein späteres Kapitel noch zeigen wird. Im Zusammenhang mit dieser Handlung wird deutlich, was Engel mit Universalität meinte. Die Story bezieht sich auf menschliche Taten und Emotionen, die sich über die Jahrhunderte nicht sehr veränderten. Es ist ein Stück, das gegen den Krieg Stellung bezieht und damit in seiner Aussage in jede Zeit zu passen scheint. Gleichzeitig haben sich die Beziehung von Ehepaaren zueinander, sowie damit verbundene Erpressungsmöglichkeiten, welche der Auslöser für die komödiantischen Handlungen sind, wenig geändert.

Der Einsatz von Musik und Chor war für Aristophanes ein essentielles Stilmittel, welches aber bei den Vertretern der Mittleren und Neuen Griechischen Komödie keine Verwendung mehr fand. Erst im späten 3. Jahrhundert vor der Zeit wurde diese Technik in der römischen Komödie wieder aufgegriffen. Der Dramatiker Titus Maccius Plautus adaptierte in seinen Werken Stücke aus der Epoche der neuen griechischen Komödie. Dabei war ihm besonders daran gelegen, das Leben im alten Griechenland auf überzeichnete, oftmals derb-komische Weise abzubilden, wobei er sich viele Freiheiten nahm und auch Elemente hinzufügte um die Geschichten für die zeitgenössische römische Gesellschaft interessanter zu machen.<sup>88</sup> Einige der von ihm beschriebenen Stoffe wurden zu Musicals transformiert. Eine der bekanntesten und erfolgreichsten Bearbeitungen stammt von Stephen Sondheim und Burt Shevelove, die später auch *The Frogs* vertonten: *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962). Tatsächlich bildet allerdings nicht nur ein Stück, sondern eine Mischung von Handlung und Charakteren verschiedener Komödien die Basis für Sondheims erstes kommerziell aufgeführtes Musical als Komponist und Lyricist. Meistens werden jedoch die Plots von *Miles Gloriosus* (204 v.d. Zeit) und *Pseudolus* (191 v.d. Zeit) als Hauptquellen angegeben.<sup>89</sup> *Just how much of the plot Shevelove and Gelbart borrowed from Plautus was not so important as the fact that they maintained the spirit of the old comedies.*<sup>90</sup> Tatsächlich sind die Hauptfiguren Standardtypen der römischen Komödie, wie der Sklave, der seinem jungen Besitzer in Liebesdingen helfend zur Seite steht (im Fall des Musicals die Hauptrolle des Pseudolus), die Figur des

---

<sup>87</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 620.

<sup>88</sup> Vgl. Howatson, S. 444.

<sup>89</sup> Vgl. Stewart, S. 217.

<sup>90</sup> Abe Laufe: *Broadway's Greatest Musicals*. London: David & Charles, 1978. S. 293.

Kupplers oder Zuhälters (hier Marcus Lycus), ein Konkurrent um die Zuneigung der jungen Heroine und natürlich der überhebliche und liebestolle Soldat (Miles Gloriosus). Die Komödiengattung, die das Musical repräsentiert ist eine Farce, bestimmt von deftigem Humor und vielen Wendungen und Nebenhandlungen. Die Erwartungshaltung des Zuschauers wird bereits durch den Eröffnungssong „Comedy Tonight“ tendenziell gelenkt. Dieser musste geschrieben werden, da „Love is in the Air“, der eigentlich am Beginn stehen sollte, das Publikum mehr auf eine Liebesgeschichte als auf die gezeigte derb-komische Farce einstimmte und dieses dann häufig noch vor Ende der Vorstellung das Theater verließ. Heute gilt „Comedy Tonight“ als exemplarisches Opening für ein Musical.<sup>91</sup>

Da aus verschiedenen Komödien von Plautus ein neuer Plot erstellt wurde, lässt sich ein direkter Vergleich nur schwer bewerkstelligen. Auffallend ist nur, dass Plautus in seinen Werken die alten Griechen abbilden wollte, weswegen seine Stücke auch in Griechenland spielen, während die Musicalversion, möglicherweise als Verneigung vor dem Originalautor, im antiken Rom angesiedelt ist.

Plautus Tragikomödie *Amphitruo* war das Vorbild für einige literarische Bearbeitungen, unter anderem von Moliere oder Heinrich von Kleist. Auch zwei Musicals beziehen sich auf die dramatische Form der alten griechischen Legende, allerdings nur indirekt, da sie sich hauptsächlich an späteren Varianten der Geschichte orientierten.

*Out of This World* (1950) von Cole Porter und einem Libretto von Dwight Taylor und Reginald Lawrence verwendete *Amphitryon 38* von Jean Giraudoux, welches in der Adaption von S.N. Behrman auch in den USA recht erfolgreich war.<sup>92</sup> Natürlich hatte die Story nicht mehr viel mit der von Plautus verfassten gemein. Die Handlung war *Then and Now* angesiedelt, im Himmel und auf der Erde.<sup>93</sup> Die menschlichen Figuren leben im modernen Griechenland und tragen auch zeitgenössische Namen, während nur die Götterwelt um Jupiter und Juno an den Ursprung der Bearbeitung erinnert (das trifft zumindest auf die Uraufführungsversion zu, da dieses Werk seit damals unzähligen Revisionen unterzogen wurde). Hierin wird deutlich, dass das Musical aufgrund diverser Modernisierungen und Adaptionen nur mehr sehr entfernt an die Originalversion erinnert.

Eine weitere Bearbeitung des Stoffes, wobei allerdings die Version von Heinrich von Kleist als Ausgangspunkt benutzt wurde, ist *Olympus on my Mind* (Off-Broadway, 1986) mit Musik von

---

<sup>91</sup> Vgl. Stewart, S. 217 und Engel: *Words with Music*. S. 135.

<sup>92</sup> Vgl. Stewart, S. 451.

<sup>93</sup> Vgl. ebd. und Laufe, S. 577.



Grant Sturiale sowie Lyrics und Libretto von Barry Harman. Die Adaption hält sich genauer an das Original, wobei die Show in Theben im alten Griechenland angesiedelt ist und dabei natürlich auch die Figurennamen beibehalten wurden. Gleichzeitig übernahmen die Autoren auch die Fragestellungen von Heinrich von Kleists Interpretation.<sup>94</sup>

Auch Plautus' *Menaechmi* wurde musikalisch umgesetzt, doch soll dies in einem der nächsten Kapitel behandelt werden, da es hier die weit berühmtere Bearbeitung von William Shakespeare war, *Comedy of Errors*, die als Musical adaptiert wurde.

Beide hier beschriebenen antiken Autoren setzten in ihren Stücken Musik und Gesang als Ausdrucksmittel ein, wobei die musiktheatralische Konstruktion ihrer Werke die Umlegung auf das moderne Genre offenbar erleichterte.

### 3.2.2. Episch-Narrative Texte

Auch zwei große Versepen der Antike lieferten Stoff für Musicals. Die *Ilias* und die *Odyssee* entstanden um 750 vor d. Zeit, Verfasser war angeblich Homer.<sup>95</sup> Teile dieser beiden epochalen Werke wurden zur Grundlage von *The Golden Apple* (1954) mit Musik von Jerome Moross und Lyrics und Libretto von John Latouche. Die Autoren transferierten den Stoff vom antiken Griechenland in die USA zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Als Handlungsort wurde der Bundesstaat Washington ausgewählt, da es dort tatsächlich einen Mount Olympus gibt und Odysseus, der Heimkehrer aus dem Trojanischen Krieg, verwandelte sich in Ulysses, einen Veteranen des Spanisch-Amerikanischen Krieges. Die Beibehaltung der originalen Figurennamen, wenn auch manchmal leicht abgeändert, verdeutlicht die direkte Verbindung zur antiken Vorlage. Menelaus wurde zum Kleinstadtscherriff, seine Frau Helen, leicht zu verführen, lässt sich von Paris, einem reisenden Handelsvertreter, nur allzu bereitwillig zum Verlassen ihres Mannes überreden. Der erste Akt stellt Abschnitte aus der Geschichte der *Ilias* dar, während der größte Teil des zweiten Aktes aus umgedeuteten Auszügen der *Odyssee* besteht.<sup>96</sup>

Der Dimension und Bedeutung der Vorlage wurde musikalisch Rechnung getragen, da die Adaption nahezu durchkomponiert ist. Die Musik vereint verschiedene Stile, welche teilwei-

<sup>94</sup> Vgl. Alvin Klein: „Olympus Offers Old-Style Fun“. In: *The New York Times*. 2. Oktober, 1988. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DE1D6133FF931A35753C1A96E948260&sec=&spn=&sc=3&sq=Olympus%20on%20my%20Mind&st=cse> Zugriff: 14. April 2009.

<sup>95</sup> Aufgrund von sprachlichen Eigenheiten und Besonderheiten in der Konstruktion wird häufig die These vertreten, dass es sich nicht nur um einen einzigen Verfasser handelte.

<sup>96</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 341-345.

se charakteristisch für die Vereinigten Staaten in der dargestellten Zeit waren.

Trotz positiver Kritikerstimmen war der Publikumsansturm schnell vorbei, weswegen es die meisten Werke zum Thema als Misserfolg eingestufen. Trotzdem wird es meistens als qualitatives und interessantes Musical bezeichnet, welches auch in fachlichen Kreisen eine große Anhängerschaft hat.<sup>97</sup>

Eine andere Show, welche ebenfalls Homers Odyssee als Ausgangspunkt für die Handlung adaptierte, war *Home, Sweet Homer* (Broadway, 1976; UA 1974 in Washington D.C. noch unter dem Titel *Odyssey*).<sup>98</sup> Sie behandelte die Irrfahrt selbst nur kurz und konzentrierte sich auf die geschilderten Ereignisse nach Odysseus' Rückkehr zu seiner Ehefrau Penelope nach Ithaka. Das Musical war, im Gegensatz zur Vorlage, von unbeabsichtigt komischer Wirkung. Die Umsetzung und Bearbeitung wirkte absurd in ihrer dürftigen Qualität, was auch durch die Tatsache verdeutlicht wird, dass einige der Mitarbeiter freiwillig aus der Produktion ausstiegen, allen voran Erich Segal, der Lyrics und Libretto zur Musik von Mitch Leigh verfasst hatte.<sup>99</sup> Letztlich ist offensichtlich, dass die Wahl der Vorlage kein Garant für Qualität oder Erfolg der Adaption und Umsetzung ist.

Einige bekannte Musicals verwendeten Geschichten aus der Bibel, um sie mitunter recht unkonventionell zu adaptieren. *Joseph and the Amazing Technicolour Dreamcoat* (1972 erstmals professionell aufgeführt) und *Jesus Christ Superstar* (1971) stammen beide von Andrew Lloyd Webber und Tim Rice. Ersteres ist eindeutig als Werk für Publikum jeden Alters konzipiert, es wurde auch in seiner ursprünglichen Version als Kantate für die Frühjahrsfeier einer Schule geschrieben (1968).<sup>100</sup> Es basiert auf einer Geschichte aus dem Ersten Buch Mose, über den vom Vater bevorzugten Sohn, der von seinen eifersüchtigen Brüdern in die ägyptische Sklaverei verkauft wird. Die Aufarbeitung wie auch die fröhliche Musik, die unter anderem einen Calypso, einige Uptempo-Nummern und einen an einen Elvis-Imitator erinnernden Pharaon enthält, widersprechen dabei der Ernsthaftigkeit der Vorlage. Gerade deswegen ist es vielleicht in seiner auf knapp eineinhalb Stunden erweiterten Fassung beim Publikum bis heute erfolgreich.

*Jesus Christ Superstar* interpretiert die letzten Tage im Leben Christi und hinterfragt einige

---

<sup>97</sup> Vgl. z.B. ebd., Bordman: *American Musical Theatre*. S. 588/9, Stewart, S. 230.

<sup>98</sup> Vgl. Stewart, S. 278.

<sup>99</sup> Vgl. Mandelbaum, S. 31/2.

<sup>100</sup> Vgl. Michael Walsh: *Andrew Lloyd Webber: Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit*. München: Piper, 1992. S. 69.

religiöse Konventionen. Als eigentliche Hauptfigur des Stücks erscheint Judas, der Jesus' Position, seinen Antrieb, aber auch die Auffassungen seiner Anhänger stetig reflektiert und häufig anzweifelt. Im Allgemeinen wird das Werk aufgrund seines hohen Musikanteils und wegen des gewählten Stils als Rock-Oper bezeichnet. Die Darstellung ist im Vergleich zu *Godspell* realistischer und kritischer. Jesus wird als Mensch gezeigt, der mit der nachhaltigen Verbreitung seiner Sendung überfordert ist und manchmal daran zu zerbrechen droht. *Godspell* (1971) mit Musik und Lyrics von Stephen Schwartz und Libretto von John Michael Tebelak porträtiert ebenfalls die letzten Tage im Leben Jesu Christi stellt sie jedoch aus einer völlig anderen Perspektive dar. Dieses Musical adaptierte ebenfalls Texte aus dem Neuen Testament und orientierte sich auch in seiner dramaturgischen Konstruktion, dessen szenischer wie auch musikalischer Umsetzung an der Jugendkultur. Anders als *Jesus Christ Superstar* konzentrierte sich die Handlung jedoch auf die beschriebenen Gleichnisse und Parabeln. Gleichzeitig waren die Darsteller verkleidet, Jesus als Clown, manche als Hippies usw., was dem fröhlichen Stil in welchem die Episoden präsentiert wurden zuträglich war.<sup>101</sup>

Stephen Schwartz bearbeitete noch ein weiteres Mal Teile der Bibel: in seinem Musical *Children of Eden* (London, 1991), mit einem Libretto von John Caird. Das Stück orientiert sich am Buch Genesis und zeigt im ersten Akt die Erzählung von Adam und Eva sowie Kain und Abel, während der zweite Akt auf Noah und die Flut eingeht.

Die Beispiele belegen, dass gerade die Bibel einige Male, allerdings ohne religiöses Sendungsbewusstsein adaptiert wurde, da gerade diese Geschichten im Musicaltheater viel Platz für neue Interpretationen und Auslegungen boten.

### 3.3. 14. Jahrhundert

Literarische Quellen aus dieser Zeit sind sehr rar, weswegen es logisch erscheint, dass auch Musicals nur selten auf derartige Vorlagen zurückgriffen.

*Lute Song* (Musik: Raymond Scott, Lyrics: Bernard Hanighen, Book: Sidney Howard und Will Irwin; 1946) ist einzigartig, da es ein traditionelles chinesisches Stück – *Pi-Pa-Chi* von Kao-Tsi-ch'ing – adaptierte.<sup>102</sup> Das Originalwerk zählt zu einem der einflussreichsten in der chinesischen Musiktheatertradition und definierte durch seinen komplexen und poetischen Aufbau

---

<sup>101</sup> Vgl. Stewart, S. 228.

<sup>102</sup> Vgl. ebd. S. 352. Die Schreibweise des Stückes und des Autors wurden aus diesem Buch übernommen, wobei angemerkt werden muss, dass Stewart fälschlicherweise behauptet, das Drama wäre aus dem 5. Jahrhundert.

das gesamte Genre neu.<sup>103</sup> Dennoch ist die asiatische Kultur für den westlichen Geschmack schwer zugänglich, wodurch häufig extensive Veränderungen vorgenommen werden, die der Wirkung der Vorlage abträglich sind. Die farbenprächtige Opulenz, die oft besonders mit dem alten China verbunden wird, wurde in dieser Produktion visuell umgesetzt, was sie zu einem Spektakel für das Auge machte, gleichzeitig aber der Vermittlung des Plots Abbruch tat. Zu viel lenkte von der Darstellung der Figuren und deren Geschichten ab, weswegen auch eine Uraufführungskritik Ausstatter Robert Edmond Jones (für Kostüme und Sets verantwortlich) zum eigentlichen Star des Abends erklärte.<sup>104</sup> Die Abbildung des für westliche Begriffe exotischen Schauplatzes mit all seinen Konnotationen erdrückte das eigentlich esoterische Stück, bei dem es im Prolog heißt *It is a venerable tale of the time when the gods walked upon earth and wrought their magic in the sight of men.*<sup>105</sup> Das Musical ist ein generell westliches Genre, lange Zeit vor allem auf den englischsprachigen Raum beschränkt, dessen Konventionen mit jenen der chinesischen Dramatik nur schwer vereinbar sind. Der Zauber des Originals ging in der Transformation verloren, wahrscheinlich mit ein Grund, warum dies eines der wenigen, wenn nicht das einzige chinesische Werk ist, welches zu einem Broadway-Musical adaptiert wurde.

Mit den *Canterbury Tales* (Musik: John Hawkins und Richard Hill, Lyrics: Nevill Coghill, Book: Nevill Coghill und Martin Starkie; London, 1968) des britischen Autors Geoffrey Chaucer wurde eines der bekanntesten mittelalterlichen Werke vertont. Es handelt sich um eine Sammlung von Geschichten, wovon zwei (*Chaucer's Tale of Meliboeus* und *The Parson's Tale*) Prosatexte sind, während der Autor die restlichen 22 in gereimtem Vers verfasste.<sup>106</sup> Die Rahmenhandlung ist eine Pilgerreise zu Thomas Becketts Grab, auf der sich die Reisenden gegenseitig Geschichten erzählen. Basierend auf Coghills Transfer des Originaltextes von Middle in Modern English, entstanden erst unabhängig voneinander ein Sprechstück und eine Erstfassung für ein Musical. Durch die dann folgende Kollaboration von Martin Starkie und John Hawkins entwickelte sich das hier besprochene Bühnenwerk, welches vier der *Tales* - *The Miller's Tale*, *The Reeve's Tale*, *The Merchant's Tale* und *The Wife of Bath's Tale* –

<sup>103</sup> Vgl. „An Outline of Traditional Chinese Literature.“ In: *The Republic of China Yearbook – Taiwan 2001*. <http://www.gio.gov.tw/taiwan-website/5-gp/yearbook/2001/chpt24-5.htm#28> Zugriff: 3. Mai 2009.

<sup>104</sup> Vgl. „Old Play in Manhattan.“ In: *Time Magazine*. 18. Februar 1946. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,792615,00.html> Zugriff: 3. Mai 2009.

<sup>105</sup> Zitiert nach Bordman: *American Musical Theatre*. S. 551.

<sup>106</sup> Der Text der *Canterbury Tales* ist online verfügbar z.B. unter <http://www.gutenberg.org/etext/2383> Zugriff: 3. Mai 2009.

als Grundlage verwendete. Die britische Fassung wurde dann um eine Geschichte, *Nunne Priest's Tale*, erweitert, während die Broadwayversion, die 1969 Premiere hatte, nur aus den erstgenannten vieren bestand. Im Londoner West End hatte die Bearbeitung einen immensen Erfolg mit über 2000 Vorstellungen, während es in New York weit hinter den Erwartungen zurückblieb. Gänzl schreibt diese Tatsache auch den zeitlichen Umständen in England zu. Die Zensurbestimmungen für das britische Theater hatten sich bereits zusehends gelockert, wodurch die sexuellen Anspielungen des Werkes besonders attraktiv waren.<sup>107</sup> Tatsächlich ist das Original jedoch auch ein berühmter Klassiker, der möglicherweise in Großbritannien zu größerer Bekanntheit gelangte als in den Vereinigten Staaten. Trotzdem wurde gerade erst eine Woche vor der Broadwaypremiere eine andere Vertonung desselben Stoffes unter dem Titel *Get Thee to Canterbury*, Off-Broadway uraufgeführt.<sup>108</sup> Allerdings war auch diese nicht erfolgreich. Es gab noch einige weitere musikalische Bearbeitungen der *Canterbury Tales*, unter anderem eine Fortsetzung, *More Canterbury Tales* (Melbourne, 1976) von denselben Autoren. Abgesehen von dem erstgenannten Musical gerieten sie allerdings bald in Vergessenheit, wobei später auch das Revival in London 1979 völlig erfolglos war.<sup>109</sup>

### 3.4. 16. und 17. Jahrhundert

In diesem Zeitraum, sind es vor allem dramatische Texte, welche adaptiert Eingang in das Musicaltheater gefunden haben.

Obwohl mehr für seine politischen, philosophischen und historischen Schriften bekannt (vor allem *Il Principe*), thematisierte Niccolo Machiavelli seine Ansichten und Überzeugungen auch in Theaterstücken, wobei zwei als Vorlagen für Musicals dienten. *La Mandragola* (wahrscheinlich 1514 erstmals aufgeführt) und *Clizia* (1525) sind Komödien, die in Großbritannien unter dem Titel *Mandrake* (Musik: Anthony Bowles, Lyrics und Libretto: Michael Alfreds; London 1970),<sup>110</sup> respektive *Viva, Viva* (Musik: William Thacker, Trevor Smith, Brian Robinson; London 1968)<sup>111</sup> vertont wurden. Der Fokus lag auf dem komödiantischen Potential der Vorlagen (als Musical Comedy bzw. Musical Farce bezeichnet) und auf den sexuellen Anspielungen des Textes, da in dieser Zeit die Bühnenszensur durch den Lord Chamberlain in

<sup>107</sup> Vgl. Kurt Gänzl: *The Encyclopedia of the Musical Theatre. 2<sup>nd</sup> Edition*. 3 Bände. New York [u.a.]: Schirmer Books, 2002. Vol. 1 S. 307/08.

<sup>108</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 662.

<sup>109</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1, S. 308.

<sup>110</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 917.

<sup>111</sup> Vgl. ebd. S. 895.

England abgeschafft worden war. Beide Adaptionen konnten in der Qualität ihren Quellen nicht gerecht werden und wurden nach nur wenigen Vorstellungen wieder abgesetzt.

Lehman Engel behauptete: *Shakespeare alone among playwrights worked in the "libretto style" [...]*.<sup>112</sup> Die Exposition der Story wie auch die Etablierung der Charaktere ist häufig initial-isoliert im Gegensatz zur sukzessiv-integrierten, die hauptsächlich im amerikanischen Drama, aber auch z.B. in der naturalistischen Dramatik benutzt wird. Die Hauptfiguren sind von Anfang an als solche erkennbar und die Charaktere sind, was sie erscheinen, es gibt keine Überraschungen oder plötzliche Wendungen.<sup>113</sup> Vielleicht ist das der Grund, warum gerade Shakespeares Stücke recht häufig und oft auch erfolgreich vertont wurden.

Relativ früh in seiner schriftstellerischen Schaffensperiode verwertete Shakespeare mit *Menaechmi* eine Komödie von Plautus und arbeitete sie zur *Comedy of Errors* um.<sup>114</sup> 1938 wurde diese von George Abbott adaptiert und mit Musik von Richard Rodgers und Lyrics von Lorenz Hart zur Musical Comedy *The Boys from Syracuse*. Auch wenn die Autoren den Originalschauplatz, Ephesus, beibehielten, so modernisierten sie doch den Haupttext selbst. Angeblich war *The venom clamours of a jealous woman poisons more deadly than a mad dog's tooth* der einzige direkt von Shakespeare übernommene Satz im gesamten Musical.<sup>115</sup> Die Story von eineiigen Zwillingen, die getrennt wurden und letztendlich zufällig zur exakt gleichen Zeit in Ephesus verweilen, hat natürlich auch für ein Musical großes Potential. Hinzu kommt, dass beider Diener Dromio heißen und ebenfalls identische Zwillinge sind. Daraus resultieren unzählige Verwechslungen, welche aber natürlich zu einem allgemeinen Happy End zusammengeführt werden. Der Grund für die Vertonung dieses Stückes bestand angeblich darin, dass Lorenz Harts schauspielernder Bruder Teddy einem anderen Komiker, Jimmy

---

<sup>112</sup> Engel: *Words with Music*. S. 34. Der Zusammenhang von Shakespeares Texten und ihrer Vertonung in der Oper wurde bereits ausführlich wissenschaftlich beleuchtet, z.B. Gary Schmidgall: *Shakespeare and Opera*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 1990.

<sup>113</sup> Vgl. ebd. S. 228/29. Für Engel überwiegen die Gemeinsamkeiten, wenn er auch zugibt, dass der einzige große Unterschied in der Verwendung der Songs liegt, welche bei Shakespeare eindeutig außerhalb des Plots stehen und in den meisten Fällen von Nebenfiguren gesungen werden. Weitere Ausführungen hierzu vgl. S.227-236.

<sup>114</sup> Die genauen Entstehungs- bzw. Uraufführungsdaten seiner Stücke sind in den meisten Fällen sehr vage und variieren häufig, weswegen auf eindeutige Jahreszahlen verzichtet werden soll. Die hier aufgezählten Stücke halten sich an die chronologische Ordnung wie sie in William Shakespeare: *The Complete Works of William Shakespeare*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999. repräsentiert wurde. (Es handelt sich dabei um einen Reprint der bekannten Shakespeare Head Press, Oxford, Edition.)

<sup>115</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 513. In der *Comedy of Errors* wird der Satz im 5. Akt 1. Szene von Lady Abbess Aemilia gesprochen. *Complete Works*, S. 182.

Savo, sehr ähnlich sah.<sup>116</sup> Für beide wurden die Rollen der Dromios geschrieben, die sie im ersten Run auch tatsächlich spielten. Die textliche Umarbeitung von George Abbott war besonders auf die Umstände der 30er Jahre zugeschnitten und konnte das Publikum 60 Jahre später nur bedingt unterhalten. Bei einer konzertanten Inszenierung 1997 im New Yorker City Center bejubelte die Rezensenten zwar weiterhin die Musik, kritisierten jedoch das Libretto.<sup>117</sup> In der Folge verwendete ein Revival 5 Jahre später ein überarbeitetes, fast völlig neues Book. Einige Songs aus anderen Rodgers und Hart-Shows wurden eingefügt und der Stil der Aufführung erinnerte mehr an das Las Vegas der 60er Jahre, denn an das alte Ephesus.<sup>118</sup> Der kurze Run beweist, dass die Neufassung keine Verbesserungen bereithielt, womit klar wird, dass manche Musicals (am häufigsten die vor 1940 entstandenen) aufgrund vieler aktueller Bezüge zwar in ihrer Entstehungszeit erfolgreich waren, Jahrzehnte später aber angesichts fehlender Kenntnisse an Attraktivität eingebüßt haben.

Interessanterweise bieten sich gerade Shakespeares Stücke für die Modernisierung an, wobei häufig die Adaption in direkter Relation zur umgebenden Zeit steht. Das beweist auch eine andere Vertonung der *Comedy of Errors: Oh, Brother!* (1981) mit Lyrics und Libretto von Donald Driver und Musik von Michael Valenti. Dieses Werk verlegte die Handlung in den Mittleren Osten der Neuzeit und die eine Hälfte der Zwillinge geht verloren, da das Flugzeug, auf dem sie sich befinden, in den Irak entführt wird.<sup>119</sup> Natürlich lag hierin ein großes Problem, da das Stück eigentlich eine überspitzte Verwechslungskomödie ist. Dementsprechend wunderte sich Frank Rich, Kritiker der *New York Times*, auch, was an der politischen Situation im Mittleren Osten komisch sei.<sup>120</sup> Als ebenso erfolglos stellte sich die Show dann letztendlich heraus und wurde nach nur wenigen Vorstellungen abgesetzt.

Die Royal Shakespeare Company führte 1976 eine weitere musikalische Adaption des Stückes auf. Unter Beibehaltung von Shakespeares Originaltitel verfasste Trevor Nunn, der auch

---

<sup>116</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1, S. 230.

<sup>117</sup> Vgl. Ben Brantley: „Delightedly Unleashing Nostalgia’s Endorphins.“ In: *The New York Times*. 3. Mai 1997. [http://www.nytimes.com/1997/05/03/theater/delightedly-unleashing-nostalgia-s-endor-](http://www.nytimes.com/1997/05/03/theater/delightedly-unleashing-nostalgia-s-endorphins.html?scp=1&sq=Delightedly%20Unleashing%20Nostalgia%E2%80%99s%20Endorphins&st=cse&gwh=68D9B2D52FC5EF4D1248EB17D04321A4)  
[phins.html?scp=1&sq=Delightedly%20Unleashing%20Nostalgia%E2%80%99s%20Endorphins&st=cse&gwh=68D9B2D52FC5EF4D1248EB17D04321A4](http://www.nytimes.com/1997/05/03/theater/delightedly-unleashing-nostalgia-s-endorphins.html?scp=1&sq=Delightedly%20Unleashing%20Nostalgia%E2%80%99s%20Endorphins&st=cse&gwh=68D9B2D52FC5EF4D1248EB17D04321A4) Zugriff: 10. Mai 2009.

<sup>118</sup> Vgl. Ben Brantley: “No Sobs, No Sorrows, No Sighs.” In: *The New York Times*. 19. August 2002. <http://www.nytimes.com/2002/08/19/theater/theater-review-no-sobs-no-sorrows-no-sighs.html?scp=1&sq=No%20Sobs,%20No%20Sorrows,%20No%20Sighs&st=cse&gwh=4A38FFB87C378C7812D72CD6350D9DBB> Zugriff: 10. Mai 2009.

<sup>119</sup> Vgl. Mandelbaum, S. 297.

<sup>120</sup> Vgl. Frank Rich: „‘Oh, Brother!’ A Musical.“ In: *The New York Times*. 11. November 1981. <http://www.nytimes.com/1981/11/11/theater/the-stage-oh-brother-a-musical.html> Zugriff: 10. Mai 2009.

die Lyrics textete, das Stück zur Musik von Guy Woolfenden und verlegte es in die Hippie-Zeit. Diese Version weist allerdings, abgesehen vom Handlungsgerüst, nur mehr wenig Ähnlichkeit mit der literarischen Quelle auf und ist vielmehr eine Parodie mit vielen Klischees und Querverweisen auf Filme.<sup>121</sup> Diese drei Werke zeigen drei verschiedene Möglichkeiten der Adaption von William Shakespeares *Comedy of Errors*. *The Boys from Syracuse* modernisierte zwar den Text ließ aber Plot und Charaktere ziemlich intakt. *Oh, Brother!* verlegte das gesamte Geschehen in die Neuzeit, modifizierte damit auch die Figuren und behielt nur ein grobes Handlungsgerüst, während *Comedy of Errors* von Trevor Nunn zwar auch in eine andere Zeit transponiert wurde, gleichzeitig aber auch das dramatische Genre veränderte, eine Farce bzw. Verwechslungskomödie zu einer Parodie umformte.

John Guare und Mel Shapiro adaptierten die weniger bekannte Komödie *The Two Gentlemen of Verona* (1971), die Galt MacDermot in Musik setzte. Das Musical trug in seiner Original Off-Broadway Produktion den gleichen Titel, als man es kurz danach an den Broadway transferierte, fiel allerdings der bestimmte Artikel weg.<sup>122</sup> Der Komponist ist derselbe, der wenige Jahre zuvor *Hair* verfasst hatte, was auch an diesem Werk – ein amerikanisches Musical Play mit Rockmusik gemischt mit etwas Shakespeare – deutlich erkennbar ist.<sup>123</sup> Der sprachliche Stil ist inkonsequent und wechselt häufig unmotiviert zwischen elisabethanischen Versen, Umgangssprache und Tiraden in Spanisch. Das Handlungsgerüst orientiert sich ziemlich genau an dessen Vorlage, die Figurennamen wie auch die Handlungsorte sind dem Namen nach identisch. Dennoch erinnert Verona eher an Puerto Rico und Mailand, die Stadt in die die beiden Freunde aufbrechen um ihr Glück zu finden, gemahnt an Manhattan. Diese Umdeutung wird besonders musikalisch, in der Verwendung von lateinamerikanischer Musik und Salsa Rhythmen spürbar.<sup>124</sup> Gleichzeitig war sie in der Originalproduktion aber auch visuell in der Kulissenmalerei umgesetzt.<sup>125</sup> Außergewöhnlich ist zudem der ethnisch gemischte Cast, in dem die Hauptrollen von einem südamerikanischen und einem afroamerikanischen Paar gespielt wurden. Wie auch *Hair* bezog *Two Gentlemen of Verona* in seinem ers-

---

<sup>121</sup> Vgl. Wilborn Hampton: „A Little Shakespearean Traveling Music.“ In: *The New York Times*. 19. Mai 2001. <http://www.nytimes.com/2001/05/19/theater/theater-review-a-little-shakespearean-traveling-music.html> Zugriff: 10. Mai 2009.

<sup>122</sup> Vgl. Stewart, S. 619.

<sup>123</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3, S. 2085.

<sup>124</sup> Vgl. Ben Brantley: „Enter ‘Two Gentlemen’ for a Sexy Sip of Sangria.“ In: *The New York Times*. 29. August 2005.

<http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9D03E1D61F3EF93AA1575BC0A9639C8B63&fta=y&scp=2&sq=Two%20Gentlemen%20of%20Verona&st=cse> Zugriff: 15. Mai 2009.

<sup>125</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 674.



ten Run Stellung zum Vietnamkrieg, was besonders in dem Song „Bring the Boys Back Home“ deutlich wird.<sup>126</sup> Darin wird ein starker Zeitbezug offensichtlich, der es dieser Show fast unmöglich macht heute noch zu reüssieren. Dennoch, die Kritiken Anfang der 70er Jahre waren frenetisch und das Werk war für mehrere Tony Awards nominiert, von denen es zwei, einschließlich für bestes Musical, gewann. Trotzdem wirkt es aus heutiger Sicht ähnlich wie auch *The Boys from Syracuse* bereits etwas überholt.

*West Side Story* (Musik: Leonard Bernstein, Lyrics: Stephen Sondheim, Libretto: Arthur Laurents; 1957) als Bearbeitung von *Romeo and Juliet* ist zweifelsohne die bekannteste Musical-adaption eines Stückes von William Shakespeare. Die Handlung wurde von Verona an die New Yorker West Side verlegt, statt der verfeindeten Familien sind es rivalisierende Gangs, eine mit puerto-ricanischer Abstammung, eine US-amerikanische. Laurents' verkürzte das Stück auf fünfzehn Szenen und ließ es mit Marias (Juliets) Überleben positiver enden als das Original. Das Werk hat einen legendären Status und wurde daraus resultierend auch relativ oft analytisch hinterfragt, weswegen eine nochmalige Wiederholung an dieser Stelle überflüssig erscheint.<sup>127</sup>

Eine ebenso bekannte wie erfolgreiche Shakespeare Vertonung ist *Kiss Me, Kate* (Musik und Lyrics: Cole Porter, Libretto: Samuel und Bella Spewack; 1948). Das Werk nimmt in diesem Zusammenhang eine besondere Stellung ein, da es sich nicht um eine direkte Transformation des Stückes *The Taming of the Shrew* handelt, sondern es vielmehr als Adaption thematisiert wird. Eine Schauspieltruppe bringt eine Musicalversion von Shakespeares Stück zur Aufführung, wobei gleichzeitig die Vorgänge vor und hinter der Bühne gezeigt werden und damit die Handlung in zwei Hälften geteilt wird, die allerdings miteinander in Korrelation stehen. Als Petruchio und Katherine am Ende von *Taming of the Shrew* letztendlich doch zueinander finden, signalisiert es gleichzeitig den neuen Anfang für das geschiedene Paar Fred Graham und Lilli Vanessi, die diese Rollen darstellen. *Kiss Me, Kate* hat eine recht ungewöhnliche dramaturgische Konstruktion, da es genau genommen drei Handlungsebenen enthält. Shakespeare schrieb einen kurzen Prolog, bestehend aus zwei Szenen, in welchem ein Lord dem betrunkenen Kesselflicker Christopher Sly vorgaukelt, er wäre auch ein Adeliger.<sup>128</sup> Als

---

<sup>126</sup> Vgl. Brantley: "Enter 'Two Gentlemen' for a Sexy Sip of Sangria."

<sup>127</sup> Besonders die Transformation von *Romeo and Juliet* zu *West Side Story* wurde einige Male beleuchtet. Zu diesem Zweck vgl.: Lehman Engel: *Words with Music*. S. 296-303.; Block, S. 245-273.; Bauch, S. 73-109; Swain, S. 205-46; aber auch Joachim Sonderhoff, Peter Weck: *Musical. Geschichte, Produktionen, Erfolge. Die 55 Beliebtesten Musicals*. Augsburg: Weltbild, 1995. S. 14-18. u.a.

<sup>128</sup> Vgl. *The Complete Works of William Shakespeare*. S. 329-332.

Sly sich davon überzeugen lässt, wird eine Truppe von Schauspielern angekündigt, die ihm ein Theaterstück vorspielen, welches den eigentlichen Kern der Handlung bildet. Der Song „We Open in Venice“, beginnend mit den Worten *A troupe of strolling players are we [...]*<sup>129</sup> verweist auf diesen Prolog, wenn auch der Großteil nicht in die Bearbeitung übernommen wurde. Aufgrund der Konstruktion von *Kiss Me, Kate* sind mehrere Passagen des Librettos aber auch der Lyrics direkt dem Originaltext entnommen. Songs wie „I’ve Come to Wive It Wealthily in Padua“ und „Were Thine That Special Face“ zitieren direkt von Shakespeare auch wenn der Text zu letzterem im Sprechstück eigentlich von Bianca gesprochen wird.<sup>130</sup> Deutlich ist, dass *Kiss Me, Kate* durch seinen metatheatralen Aufbau der Adaption eine neue Perspektive hinzugefügt hat.

Der Versuch einer Modernisierung und Neuinterpretation von *The Merchant of Venice* war das britische Musical *Fire Angel* (Musik: Roger Haines, Lyrics und Libretto: Paul Bentley; London 1977), dessen Hauptfigur nicht Shylock, sondern der New Yorker Mafiapate Don Piranha ist.<sup>131</sup> Damit entfernte sich diese Fassung nicht nur eklatant von der literarischen Vorlage, sondern auch von der ursprünglichen Vertonung durch dieselben Autoren, *Shylock* (Edinburgh 1974). Die am Edinburgh Festival uraufgeführte Adaption orientierte sich vorwiegend an Shakespeares Originaltext, in welchen Songs in einem Konglomerat aus unterschiedlichen Musikstilen eingefügt wurden, und war im intimen Rahmen des kleineren Theaters (in einem Limited Run) höchst erfolgreich.<sup>132</sup> Die daraus entstandene Möglichkeit eines West End-Transfers (i.e. in ein größeres Theater), verursachte jene Neuinterpretation von Shakespeare zu *Fire Angel*, die jedoch nicht reüssieren konnte, und stellt eine Praxis dar, die in dieser Zeit generell üblich war, wie auch andere Beispiele zeigen.

Librettist, Dramatiker und Regisseur George Abbott hatte bereits *The Boys from Syracuse* erfolgreich adaptiert und wollte diesen Erfolg mit der Umarbeitung einer anderen Verwechslungskomödie Shakespeares, *Twelfth Night; or, What You Will*, wiederholen. Dennoch wurde *Music Is* (1976) mit Musik von Richard Adler und Lyrics von Will Holt zum Misserfolg und nach nur acht regulären Vorstellungen abgesetzt. Die Verarbeitung der Story entfernte sich einerseits vom „klassischen“ Shakespeare, verzichtete aber auch auf eine Neuinterpretation mit modernen Zeitbezügen, wodurch sie weder ein Konzept aufwies noch eine bestimmte

---

<sup>129</sup> *Kiss Me, Kate*. Musik, Lyrics: Cole Porter. Fassung: CD. Studio Recording with the Stars of the Original Broadway Production. Angel Records, 1993. Track 6.

<sup>130</sup> Vgl. Laufe, S. 117.

<sup>131</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 1021.

<sup>132</sup> Vgl. ebd. S. 985.

Perspektive vertrat. Gleichzeitig fiel allerdings auch der größte Teil des elisabethanischen Textes der Transformation zum Opfer.<sup>133</sup> Dennoch zitierte es mehr Originalstellen als das acht Jahre ältere Off-Broadway Musical *Your Own Thing* (Musik, Lyrics: Danny Apolinar, Hal Hester, Libretto: Donald Driver; 1968), welches ebenfalls eine Adaption desselben Stückes war.<sup>134</sup> Dieses wartete jedoch mit einem neuen Konzept auf indem es *Twelfth Night* in ein neues Umfeld, die Popmusikbranche, in die moderne Zeit nach New York verlegte und den Jargon der Jugendlichen mit der Sprache des frühen 17. Jahrhunderts verband. Damit transformierte das Musical Viola und Sebastian zu Sängern, Olivia zur Betreiberin einer Diskothek und Orsino (Orson) zu einem Agenten.<sup>135</sup> Die Songs werden als Auftritte der Popgruppe dargestellt, wobei sie aber gleichzeitig Shakespeares Text zitieren z.B. in „She Never Told Her Love“.<sup>136</sup> Durch die Entstehungszeit des Musicals wurden natürlich besonders die sexuellen Anspielungen im Subtext des Stückes hervorgehoben. Gleichzeitig sah es sich aber als Kommentar auf die Einstellung und Mode der 60er Jahre. Da es damals auch für junge Männer üblich war langes Haar zu tragen, ist die Verwechslung zwischen Sebastian und Viola (die sich dann in Charlie anstatt Cesario verwandelt) logisch erklärbar.<sup>137</sup> Obwohl *Your Own Thing* durch die Veränderung von Zeit und Ort sehr stark von dessen Vorlage abwich, behielt es die Grundstory bei und bewies damit auch die Universalität im Werk von William Shakespeare. Dass die Verbindung des elisabethanischen Autors mit Rockmusik nicht automatisch erfolgversprechend ist, zeigte die recht obskure Show *Rockabye Hamlet* (Musik, Lyrics, Libretto: Cliff Jones; 1976), die eigentlich unter dem Titel *Kronberg: 1582* in Kanada uraufgeführt wurde. Die Story war inszeniert wie ein Rockkonzert mit überbordender Bühnentechnik und Sängern die Handmikrophone verwendeten, deren Kabel Ophelia dann für ihren Selbstmord verwendete.<sup>138</sup> Der Text bezog sich zwar manchmal auf die literarische Vorlage, bestand aber passend zur Musik größtenteils aus moderner Umgangssprache.<sup>139</sup> Der Verriss der New Yorker Kritiker war einstimmig und das Musical wurde nach sieben regulären Aufführungen abgesetzt.

Die hier angesprochenen Werke spiegeln in der Art ihrer Adaption, wie auch in der Wahl der Vorlage die Entwicklungsgeschichte des Musicals als Genre wider. In den 30er Jahren wur-

---

<sup>133</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 127.

<sup>134</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 689.

<sup>135</sup> Vgl. ebd. S. 656.

<sup>136</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2246.

<sup>137</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S.656.

<sup>138</sup> Vgl. Mandelbaum, S. 40.

<sup>139</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 687.

den vorwiegend Musical Comedies produziert. Libretto und Songs waren erst wenig miteinander verschmolzen und der Unterhaltungswert der Shows stand im Vordergrund. Natürlich wurde in dieser Zeit das Stück Shakespeares als Vorlage gewählt, welches am häufigsten als Farce bezeichnet wird und den Ansprüchen des damaligen Musicals damit am nächsten kommt. Bei späteren Vertonungen der *Comedy of Errors* zeigt sich eine Verschiebung der Prioritäten, wobei durch die Modernisierung und die Verlegung der Handlung in den Mittleren Osten (in *Oh, Brother!*) eine zeitkritische Ebene hinzugefügt wurde. Das Genre hatte sich von der reinen Bühnenunterhaltung entfernt. *Kiss Me, Kate* zeigt, dass die Comedy in den 40er Jahren immer noch wichtig, aber dramaturgisch ausgefeilter konzipiert war, mit Songs, die in die gesprochenen Parts integriert waren. *West Side Story* verdeutlicht die Neigung zu dramatischeren Stories, wobei das Werk in diesem Fall gleichzeitig eine sozialkritische Thematik veranschaulichte. Diese Entwicklung setzte sich in den folgenden Jahrzehnten fort, wodurch das Musical als Darstellungsform ambivalenter wurde und begann sehr verschiedene Stories auf dramaturgisch oft sehr unterschiedliche Art zu vertonen. Werke des Genres boten eine Interpretation, ein Konzept oder eine eigene Botschaft, sofern sie dies nicht vermittelten, waren sie erfolglos, wie beispielsweise *Music Is*. Natürlich kann auch das nicht als Qualitätsgarant gesehen werden, wie *Rockabye Hamlet* zeigt, dennoch ist das Wagnis ein derartiges Stück als Musical zu vertonen, ein Beweis der eben besprochenen Entwicklung.

Das bekannteste Werk von Ben Jonson, eines Zeitgenossen Shakespeares, wurde ebenfalls vertont. Aus *Volpone, or the Fox* (1606) wurde in seiner musikalischen Bearbeitung *Foxy* (Musik: Robert Emmett Dolan, Lyrics: Johnny Mercer, Libretto: Ian McLellan Hunter und Ring Lardner jr.; 1964), welches völlig auf das komödiantische Talent seines Hauptdarstellers Bert Lahr zugeschnitten war. Shows dieser Art waren zwar bis ca. 1940 sehr beliebt, doch als sich ein anderer Stil im Musical durchsetzte, dessen Fokus auf der Handlung lag, wirkten sie schnell antiquiert.<sup>140</sup> Auch hier transponierte man die Story, von Venedig zum Yukon Gold Rush 1896, wobei auch die Namen und Charaktere dementsprechend abgeändert wurden. Die Wahl des Ortes und der Zeit könnte eine direkte Anspielung auf das Originalstück sein, in dem *Volpone* eine große Menge Gold durch Betrugereien angesammelt hat. Die logische Folgerung ist es, bei einer Modernisierung seine Geschichte zu Zeiten des Goldrausches an-

---

<sup>140</sup> Vgl. Ethan Mordden: *Open a New Window: The Broadway Musical in the 1960s*. New York: Palgrave MacMillan, 2002. S. 78.

zusiedeln. Trotz mitreißender Musik und einem recht effizient wirkenden Komödienlibretto war die Show kein großer Erfolg.<sup>141</sup>

Nach 11 Jahren mit republikanischer Staatsform wurde 1660 die Monarchie in England wieder eingeführt und mit ihr das Theaterverbot, welches ab 1642 herrschte, aufgehoben. Bekannt sind hauptsächlich die Komödien dieser Epoche (Restoration Comedy), die sich vor allem durch ihre eindeutigen sexuellen Bezüge auszeichnen, während sie aber gleichzeitig Kommentar zur Gesellschaftsform ihrer Zeit liefern. Bezeichnend für den expliziten Inhalt war der Titel der Musicalversion von William Wycherleys *The Country Wife* (1675), *Lust – circa 1661* (Musik, Lyrics, Libretto: The Heather Brothers; London 1993). Daraus wird deutlich, dass die Zeit der Handlung von der Vorlage übernommen wurde, während sich die Musik eher an modernen Pop-Rhythmen orientierte, was der Kohärenz der Adaption schadete.<sup>142</sup>

Allerdings gibt es einige Komödien aus der Restorationsperiode, die für das Musicaltheater umgesetzt und ab Ende der 50er Jahre vor allem im Mermaid Theatre gespielt wurden.<sup>143</sup> Ein Beispiel hierfür wäre *Virtue in Danger* (Musik: James Bernard, Lyrics und Libretto: Paul Dehn; London 1963), das im selben Jahr noch in ein West End-Theater transferiert wurde und auf John Vosbrughs Komödie *The Relapse, or Virtue in Danger* (1696) basiert, welches dieser als Sequel des Stückes *Love's Last Shift, or Virtue Rewarded* (1696) von Colley Cibber verfasst hatte. Während der erste Teil in Vergessenheit geriet, gilt *The Relapse* bis heute als früher Klassiker des britischen Theaters.<sup>144</sup> Die Adaption behielt die zahlreichen Charaktere und Handlungsstränge der Vorlage bei, obwohl das Stück auf ungefähr die Hälfte seiner Originallänge reduziert werden musste. Einige Zitate des Theatertextes finden sich auch im Musicaltext, wenngleich die Autoren das Versmaß in Prosa umwandelten. Die allgemeine Reaktion auf die Show war allerdings aufgrund der Popularität und Bekanntheit von *The Relapse* in Großbritannien getrübt, da die Einfügungen von Musik und neuem Text beinahe als störend

---

<sup>141</sup> Vgl. Mandelbaum, S. 294/95.

<sup>142</sup> Vgl. Sheridan Morley: „Kritik aus dem *Spectator* vom 24.7. 93.“ In: *Theatre Record. Volume XIII: 1993*. S. 827.

<sup>143</sup> Das Mermaid Theatre lag im Puddle Dock in der Nähe von Blackfriars und zählte somit nicht zu den West End-Theatern, weswegen Shows, die dort ihren Ursprung hatten nur in dieser Arbeit inkludiert sind, sofern ein West End Transfer stattfand. 2008 hat es den Theaterstatus offiziell verloren und dient heute als *Conference & Event Center*.

<sup>144</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 818.

empfunden wurden.<sup>145</sup>

Theaterstücke des französischen Dichters Moliere waren einige Male Vorlagen für Musicals, wurden jedoch wenn überhaupt, nur regional, im Off- oder Off-Off-Broadway Bereich aufgeführt: z.B. *Quack* (Musik: Michael Valenti, Lyrics: Charles Marowitz) oder *The Genius* (Musik: Laurence Rosenthal, Lyrics: James Lipton) basieren beide auf *Le Médecin malgré lui*, *Show Me Were the Good Times Are* (Musik: Kenneth Jacobson, Lyrics: Rhoda Roberts) nach *Le Malade imaginaire*, oder *The Amorous Flea* (Musik, Lyrics: Bruce Montgomery) nach *L'École des femmes*. Auch das Broadway-Musical *Tricks* (Musik: Jerry Blatt, Lyrics: Lonnie Bernstein, Libretto: Jon Jory; 1973) nach *Les fourberies de Scapin*, beweist mit einem Run von nur acht regulären Vorstellungen den problematischen Status von Moliere Vertonungen in den USA. Die einzige erfolgreiche Adaption ist *A Saint She Ain't* (London, 1999) mit Musik von Denis King und Libretto und Lyrics von Dick Vosburgh. Es basiert ebenfalls auf *Le Malade imaginaire* und verwandelte das Stück in eine Hollywood-Parodie. Die Schauspieler stellten die Figuren dar und imitierten legendäre Filmstars wie Gene Kelly, W.C. Fields oder Rita Hayworth, während sich die Musik ebenfalls an den 40er Jahren orientierte.<sup>146</sup> Es ist eine Komödie, die einige derbe Witze beinhaltet, besonders bei den Figuren, die an Mae West und W.C. Fields erinnern. Die Interpretation veränderte die in Großbritannien wenig bekannte Vorlage zwar massiv, schuf aber damit gleichzeitig etwas völlig Neues, welches bei Publikum und Kritik Anklang fand.<sup>147</sup>

Ein spanisches Werk aus dieser Epoche als Vorlage für ein Musical auszuwählen, erschien nicht nur 1965 als recht ungewöhnlich. Dennoch entstand daraus einer der bekanntesten Vertreter dieses Genres: *Man of La Mancha* (Musik: Mitch Leigh, Lyrics: Joe Darion, Libretto: Dale Wasserman; 1965). Dazu wurde der recht umfangreiche Originalroman *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* von Miguel de Cervantes Saavedra zu einem Drehbuch für ein Fernsehspiel (bereits 1959) gekürzt, welches dann zum Libretto umgearbeitet wurde.<sup>148</sup> Cervantes' Werk erschien in zwei Teilen 1605 und 1615, wobei die ersten beiden Aus-

---

<sup>145</sup> Vgl. ebd. S. 819.

<sup>146</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 477.

<sup>147</sup> Vgl. Charles Spencer: "Hollywood spoof that has to be the silliest, funniest musical in recent memory." In: *The Daily Telegraph*. 24. September 1999. <http://www.telegraph.co.uk/culture/4718493/Hollywood-spoof-that-has-to-be-the-silliest-funniest-musical-in-recent-memory.html> Zugriff: 20. Mai 2009.

<sup>148</sup> Vgl. Laufe, S. 327.

züge zu großen Taten, die im ersten Buch beschrieben sind, mehr Parodie auf die Ritterromane dieser Zeit darstellen, während sich im zweiten Buch zusätzlich viele philosophische Anklänge finden.<sup>149</sup> Der Autor impliziert in seinem Vorwort, dass es sich eher um die Nacherzählung wahrer Begebenheiten handelt als um eine fiktive Geschichte. Das Buch ist in der dritten Person verfasst, was den Eindruck erweckt Cervantes berichte vom Leben des Alonso Quixana. Dieser erzählende Modus wurde auch im Musical in Form einer Rahmenhandlung umgesetzt, in welcher der Autor Cervantes in den Kerker der Inquisition geworfen wird und dort für die anderen Insassen, aber auch mit ihnen, sein neuestes Werk spielt. Vor aller Augen verwandelt er sich in die Figur des Alonso Quixana, der im Glauben er wäre der edle Ritter Don Quixote, auszieht um gegen das Böse zu kämpfen. Die Geschichte wird mit rudimentären Mitteln dargestellt, wobei auch die ständig präsente Einheitskulisse des Kerkerverlieses stets an die Rahmenhandlung erinnert.

Natürlich mussten die vielen Abenteuer des Don Quixote (der erste Teil enthält 52, der zweite 74 Kapiteln) rigoros gekürzt werden, woraus auch einige Änderungen vor allem in der Auslegung und Reihenfolge resultierten. Besonders auffallend ist die modifizierte Situation des Protagonisten in dessen Todesszene. Am Ende des Buches kommt Alonso Quixana wieder zu Sinnen, schwört aus eigenen Stücken seinem alter ego ab und stirbt bei klarem Verstand, sich der tatsächlichen Realität bewusst. Der Kernsong der Show ist „The Impossible Dream“, dessen aufsteigende Melodie, passend zu den Lyrics, das Streben und auch Erreichen von Höherem impliziert.<sup>150</sup> Die hier aufgebaute erhebende Grundaussage des Musicals wäre mit dem Originalschluss wahrscheinlich nicht erhalten geblieben. Deswegen kommt Aldonza, die nun auch für sich selbst zu Quixotes Illusion Dulcinea mutierte, an dessen Sterbelager, wo sie ihn an seinen Traum erinnert, wodurch er Minuten vor seinem Tod ein letztes Mal zum Ritter wird.<sup>151</sup> Als Cervantes und sein Diener kurz darauf vor das Inquisitionsgericht geführt werden, verlassen sie den Kerker erhobenen Hauptes, während die Zurückgebliebenen hoffnungsvoll eine Reprise von „The Impossible Dream“ intonieren. Diese Schilderung macht deutlich, weswegen Publikum und Kritik sehr gespalten reagierten, ein Teil ließ sich von der erbaulichen Wirkung mitreißen, während andere vom manchmal tiefenden Pathos abge-

---

<sup>149</sup> Eine neuere englische Übersetzung des spanischen Originals ist zu finden auf: Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quixote*. <http://www.gutenberg.org/etext/996> Zugriff: 20. Mai 2009.

<sup>150</sup> Vgl. *Man of La Mancha*. Musik: Mitch Leigh. Lyrics: Joe Darion. Fassung: CD. OBC. MCA Records, o.J. Track 10.

<sup>151</sup> Vgl. *Man of La Mancha*. CD. Track 16.

schreckt wurden.<sup>152</sup> Damit entfernte man den Grundtenor des Originals aus dessen Adaption, da sie weder parodistische noch philosophische Elemente enthält und damit weder der Farce des ersten Buches noch der Lebensphilosophie des zweiten gerecht wird.

### 3.5. 18. Jahrhundert

Wie im weiteren Verlauf noch deutlich hervorgehen wird, sind Vertonungen fremdsprachiger Stücke verhältnismäßig selten. *Triumph of Love* (Musik: Jeffrey Stock, Lyrics: Susan Birkenhead, Libretto: James Magruder; 1997) ist eines der wenigen Werke, die auf einer französischen Vorlage, der Komödie *Le Triomphe de l'amour* (1732) von Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, basieren. Seine Stücke (er schrieb 35 zwischen 1720 und 1746) sind generell schwer in Kategorien einzuordnen.<sup>153</sup> Durch ihren speziellen Aufbau und die verwendete leichtfüßige Sprache bildeten sie eine eigene Unterordnung im dramatischen Werk dieser Zeit, die später mit dem Begriff Marivaudage bezeichnet wurde. Marivaux' Komödien machten Gegensätze und Zwiespalt im menschlichen Charakter und Verhalten zu ihrem Thema und entwickelten das Erbe der *commedia dell'arte* weiter, wie die Verwendung der charakteristischen Typen, allen voran der Arlequin, belegen. Sprache, Wortlaut und verbale Differenzierung sind somit essentiell für diese Form der Stücke, was problematisch für die Musicaladaption ist, da hier eine Verkürzung des gesprochenen Teils zugunsten der musikalischen Ausarbeitung vorgenommen wird. Dies stellte James Magruder vor einige Schwierigkeiten, da er die von ihm selbst früher angefertigte Translation<sup>154</sup> des Originals rigoros einstreichen und verändern musste, um Platz für die Songs zu schaffen. Wie George Abbott in *Boys from Syracuse*, benutzte Magruder hier auch eine Mischung aus poetisch-literarischer Sprache und moderner Umgangssprache um die Standesunterschiede zwischen Adligen und ihren Dienern zu verdeutlichen.<sup>155</sup> Dennoch wurde laut einem Kritiker aus dem geistreich witzigen Stück in James Magruders Musicalübersetzung ein von derbem Klamauk dominiertes Werk, welches dadurch dem Original nur mehr in seinem groben Handlungskon-

---

<sup>152</sup> Vgl. Bloom, Vlastnik; S. 205.

<sup>153</sup> Vgl. P. Malandain: "The First Half of the Eighteenth Century: The Enlightenment." In: Annick Benoit-Dusauroy, Guy Fontaine (Hrsg.): *History of European Literature*. London, New York: Routledge, 2000. S. 300-348. Hier S. 321.

<sup>154</sup> Die englische Übersetzung des Sprechstückes wurde unter dem Titel *The Triumph of Love* 1994 am Off-Broadway aufgeführt.

<sup>155</sup> Vgl. *CurtainUp Talks With James Magruder About His Translation and Book for the New Musical Triumph of Love*. Interview geführt von Elyse Sommer im September 1997. <http://www.curtainup.com/tol-magr.html> Zugriff: 22. Mai 2009.



strukt ähnelte.<sup>156</sup> Auch wenn die Besprechungen generell gemischt waren, und obwohl das Musical in einer Zeit der Marivaux Renaissance im amerikanischen Theater produziert wurde, war es trotzdem ein Misserfolg beim Publikum.

Ein weiterer Autor, der die Kunst der *commedia dell'arte* anwandte aber in anderer Weise verfeinerte war Carlo Goldoni, der besonders das Komödienmodell Molières zum Vorbild nahm. Wie viele seiner Komödien, spielt auch *Il Bugiardo* (1750) in Venedig und enthält eine weiter entwickelte Form der charakteristischen Typen. Diese Vorlage wurde zu dem Musical *The Liar* (Musik: John Mundy, Lyrics: Edward Eager, Libretto: Edward Eager und Alfred Drake; 1950) verarbeitet, welches, anders als die meisten Shakespeare-Adaptionen, Ort und Zeit des Originals beibehielt.<sup>157</sup> Auch dieses Musical war nicht erfolgreich und man setzte es bereits nach nur neun regulären Vorstellungen wieder ab. Anscheinend ist die Dramenkonstruktion dieser Zeit nicht leicht vereinbar mit den Konventionen des musikalischen Theaters.<sup>158</sup>

Das erfolgreichste im bereits erwähnten Mermaid Theatre uraufgeführte Musical ist zweifellos *Lock Up Your Daughters* (Musik: Laurie Johnson, Lyrics: Lionel Bart, Libretto: Bernard Miles; 1959), welches 1962 in ein West End-Theater transferiert wurde. Es basiert auf dem Stück *Rape Upon Rape; or, the Justice Caught in His Own Trap* (1730) von Henry Fielding, welches zwar die damalige politische Situation kommentiert, dennoch aber eher als Moralstück zu sehen ist, während der Aufbau als Farce die unterhaltende Wirkung hervorhebt. Anstatt die Story nur als Folie und Vorwand für musikalische Einlagen zu benutzen, eine langjährige Praxis im britischen Musical, versuchte diese Adaption die Songs handlungsfördernd oder Atmosphäre kreierend in den Plot einzufügen.<sup>159</sup> Obwohl das Modell der amerikanischen Umsetzung näher kommt, konnte diese Show in den USA nicht reüssieren und wurde bereits während der Tryout-Phase eingestellt. Die Ursache lag allerdings in der Forderung,

---

<sup>156</sup> Vgl. Vincent Canby: "Sunday View: A Musical Triumph It Isn't." In: *The New York Times*. 2. November 1997. <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9C05EFDD1231F931A35752C1A961958260&scp=2&sq=Sunday%20View:%20A%20Musical%20Triumph%20It%20Isn't&st=cse> Zugriff: 22. Mai 2009.

<sup>157</sup> Vgl. Stewart, S. 336.

<sup>158</sup> *The Venetian Twins* (Musik: Terence Clark, Lyrics, Libretto: Nick Enright, 1979) wurde im Drama Theatre des Sidney Opernhauses uraufgeführt und war auf Australien beschränkt relativ erfolgreich. Es basiert ebenfalls auf einer Komödie von Goldoni, *I due gemelli veneziani*, welche, wie Shakespeares *Comedy of Errors*, auf Plautus' *Menaechmi* zurückgeht. Dies soll nur als Beispiel für eine recht erfolgreiche Adaption angeführt werden, doch wird die Musikkultur Australiens nicht zum Thema dieser Arbeit, da sie fast ein in sich geschlossenes Kontinuum darstellt.

<sup>159</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 753.

die offensichtlichen sexuellen Anspielungen des Textes zu zensurieren, worin sich die grundlegenden Unterschiede in der Konzeption des Genres sowie der Erwartungshaltung des Publikums in den beiden Ländern manifestieren.

Nicht viele narrative Texte dieses Jahrhunderts dienten als Vorlagen für im größeren Rahmen produzierte Musicals. Mit *Candide ou l'optimisme* (1759) von Voltaire verfasst allerdings wurde ein pikaresker Held der Aufklärung vertont: Ein Roman von der Gattung der philosophischen Erzählung, in der Voltaire einer der wenigen, wenn nicht der einzige Meister war.<sup>160</sup> Dieses Werk fokussiert auf Reflexionen über das Böse in einer Welt, die doch eigentlich *the best of all possible worlds* ist. Die Geschichte des Musicals *Candide* (1956)<sup>161</sup> ist recht schwierig zu fassen, da viele Personen daran beteiligt waren und es in verschiedenen Fassungen vorliegt. John Latouche, Dorothy Parker und Richard Wilbur verfassten in der ursprünglichen Version die Lyrics zu Leonard Bernsteins Musik, wobei Lillian Hellman (eigentlich eine berühmte Dramatikerin) die Vorlage zu einem Musical umarbeitete. Im ersten Broadway Run war das Stück nur wenig erfolgreich, weswegen das Libretto über die nächsten Jahre immer wieder in etwas abgewandelter Form auf die Bühne gebracht wurde, bis Hugh Wheeler 1973 für eine Harold Prince-Inszenierung ein völlig neues Book verfasste. Songs wurden gestrichen, andere hinzugefügt, wobei auch Stephen Sondheim und Leonard Bernstein selbst an den neuen Lyrics mitwirkten. Da *Candide* eines der wenigen Musicals ist, welche aufgrund der musikalischen Konstruktion auch zum Repertoire von Opernhäusern gehören,<sup>162</sup> kam es in diesem Zusammenhang ebenfalls zu Veränderungen, die den opernhafte Charakter, der in den Broadway-Produktionen verloren gegangen war, wieder hervorkehrten.<sup>163</sup> Hier ist bereits offensichtlich, dass Voltaires Vorlage fast unmöglich zu adaptieren war. Die Struktur des Originals und der Aufbau der Story sind nicht für eine Dramatisierung konzipiert. Es besteht aus 30 kürzeren Kapiteln, die an den verschiedensten Orten auf der Welt spielen und nur die Figur des Candide gemeinsam haben. Abgesehen davon gibt es zwar eine Vielzahl weiterer Charaktere, die nur kurzfristig eine Rolle spielen, dennoch für

---

<sup>160</sup> Vgl. Maladain, S. 345.

<sup>161</sup> Welche Gattungsbezeichnung zutrifft, hängt generell von der gespielten Fassung und deren Besetzung ab. Abweichungen im Bezug auf dieses Werk sind insbesondere in den unterschiedlichen Produktionsbedingungen von Opernhäusern und Broadway-Theatern begründet. Meistens jedoch wird die Bezeichnung *comical operetta* verwendet.

<sup>162</sup> Mit „Glitter and Be Gay“ enthält es eine für das Musical atypische und gesanglich anspruchsvolle Koloraturarie.

<sup>163</sup> Vgl. Mandelbaum, S. 334/5.

die Handlung von großer Wichtigkeit sind. Cunegunde wird in der Vorlage nur in wenigen Kapiteln erwähnt, während sie im Musical zur weiblichen Hauptfigur hochstilisiert wurde. Das in Verbindung mit den schwer zu vermittelnden philosophischen Überlegungen und dem stetig wechselnden Handlungsort macht die Schwierigkeiten dieses Werkes in der Adaption offensichtlich.<sup>164</sup>

## 3.6. 19. Jahrhundert

### 3.6.1. Dramatische Vorlagen

Obwohl Christopher Bonds Theaterstück aus dem Jahr 1973 die direkte Quelle von *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street* (Musik, Lyrics: Stephen Sondheim, Libretto: Hugh Wheeler; 1979) ist, liegt der Ursprung dieses Werkes in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Sondheim selbst beschrieb die Herkunft des Musicals wie folgt: *The bones of the tale are George Dibdin-Pitt's, the shaping of them Christopher Bond's, the refinements Hugh Wheeler's.*<sup>165</sup> Tatsächlich ist die Entstehung und Wurzel des Stoffes noch um einiges komplexer und nicht leicht nachzuvollziehen. Abgesehen von der stets präsenten Frage, ob die Geschichte einen wahren Hintergrund und der teuflische Barbier tatsächlich gelebt hat, sind auch die schriftlichen Versionen nur schwer zurückzuverfolgen.<sup>166</sup> Christopher Bond adaptierte George Dibdin Pitts Melodrama *The String of Pearls; or, the Fiend of Fleet Street*, welches 1847 in London uraufgeführt wurde und selbst auf eine Serial Novel *The String of Pearls – A Romance* von Thomas Peckett Prest (1846) zurückgeht. Letzterer dürfte seine Inspiration von einer 1825 veröffentlichten Geschichte haben, die wiederum auf die von Joseph Fouche verfasste Erzählung in den *Archives de la Police* basiert.<sup>167</sup> Der im Musical verarbeitete Plot ist sehr verschieden von Dibdin-Pitts Fassung. Christopher Bond veränderte den wenig charakterisierten Typ des irren Mörders, der Sweeney in den meisten früheren Versionen war und gab ihm eine Vergangenheit, in der die Motivation für seine Taten zu finden war. Durch diese Abänderung mutierte Todd zwar zu einem Racheengel, gleichzeitig aber auch zum Helden der Geschichte. Mrs. Lovett wurde vom sekundären Charakter zur weiblichen Hauptfigur

<sup>164</sup> Vgl. Engel: *Words with Music*. S. 319/20.

<sup>165</sup> Stephen Sondheim: „From Stephen Sondheim.“ In: Stephen Sondheim: *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street - Live in Concert*. Booklet. NYP, 2001. S. 8-11. Hier S.10.

<sup>166</sup> Autoren versuchen immer wieder mehr oder weniger glaubwürdige neue Fakten ans Tageslicht zu fördern, um die tatsächliche Existenz von Sweeney Todd und Margery (im Musical: Nellie) Lovett zu belegen. Z.B.: Peter Haining: *Sweeney Todd – The Real Story of the Demon Barber of Fleet Street*. London: Robson Books, 1993.

<sup>167</sup> Vgl. James Keller: „Notes on Sweeney Todd.“ In: Sondheim: *Sweeney Todd*. Booklet. S. 14-23. Hier S. 18.

(in Dibdin-Pitts Stück fällt sie Todd bereits nach der Hälfte zum Opfer) und Komplizin für die üblen Machenschaften.<sup>168</sup> Der Plot des Musicals setzt einen deutlichen Bezug zu den Besonderheiten des victorianischen Melodramas, weswegen es auch in diesem Zusammenhang erwähnt sein soll. Bereits die frühesten Werke, die diese Bezeichnung trugen, waren gekennzeichnet durch Gothic-Elemente, deren Effekt durch Musik verstärkt wurde.<sup>169</sup> Charakteristische Komponenten und wiederkehrende Themen des victorianischen Melodramas sind im Musical *Sweeney Todd* deutlich zu erkennen. Im Domestic Melodrama stand die Familie im Zentrum, der Bösewicht des Stückes war jener, der sie zerstörte. Dies geht mit Sweeney Todds Vorgeschichte, die aus seiner Figur mehr Opfer als Täter macht, konform. Er wurde, ohne ein Verbrechen begangen zu haben, zur Arbeitshaft nach Australien geschickt, während der lüsterne Richter Turpin Benjamin Barkers (Todds eigentlicher Name) Ehefrau und Kind stahl. Typisch für das Melodram des 19. Jahrhunderts war es ebenfalls, die Bestechlichkeit und Ungerechtigkeit der Jurisdiktion anzuprangern, was in den Figuren des Richters und Büttels deutlich wird. Ebenso war der sexuelle Übergriff durch ein Mitglied der besitzenden höheren Klasse ein häufiges Thema, wobei diese Figuren meist noch das Gesetz vertraten, das sie selbst brachen. Auch auf die Gattung des Industrial Melodrama, das sich vor allem durch die veränderten Umstände in der Industriellen Revolution manifestierte, wird im Musical angespielt.<sup>170</sup> In Harold Princes Originalinszenierung dominierte der Nachbau einer Eisengießerei den Bühnenhintergrund, während eine schrille Fabrikspfeife mehrere Male im Stück an die Lebensumstände erinnert. Obwohl die Konstruktion der Show eine kategorische Einteilung erschwert – die Bezeichnungen Broadway-Oper, Operette und Musical wurden alle schon im Zusammenhang verwendet - ist es doch primär ein *Musical Thriller*. Sondheim konzipierte es als Hommage an das Grand Guignol, mit dem Ziel, sein Publikum zu erschrecken und gleichzeitig Suspense aufzubauen.<sup>171</sup> Dieses Musical hat somit durch Veränderung eine neue Interpretation eines bekannten Stoffes erschaffen, dennoch aber auch die Ur-

---

<sup>168</sup> Eine semiszenische Aufführung des Musicals wurde von PBS gefilmt und im amerikanischen Fernsehen gesendet. Als Begleittext dazu findet sich eine sehr umfangreiche und genau recherchierte Darstellung der Entstehungsgeschichte des Musicals, wie auch dessen diverser Quellen sowie der wichtigsten Veränderungen der verschiedenen Fassungen auf der Homepage des Fernsehsenders.

<http://www.pbs.org/kqed/demonbarber/index.html> Zugriff: 1. Juni 2009.

<sup>169</sup> Dies wurde sogar im Nebentext festgeschrieben, als *violent distracted music* oder *music of terror*. Vgl. Ian Clarke: „Drama in the Nineteenth Century.“ In: Jane Thomas (Hrsg.): *Bloomsbury Guides to English Literature: Victorian Literature*. London: Bloomsbury, 1994. S. 13-26. Hier S.15.

<sup>170</sup> Beschreibungen der Charakteristika des Melodrams: ebd. S.16-18.

<sup>171</sup> Sondheim bezeichnete Bernard Herrmann, der Filmmusik für einige Hitchcock Filme (z.B. *North by Northwest*) verfasste, als Inspiration für Teile von *Sweeney Todd*. Vgl. Sondheim: „From Stephen Sondheim.“ In: *Sweeney Todd*. Booklet. S.10.

sprünge seiner Story deutlicher herausgearbeitet.

Eine technisch weniger gelungene Adaption stellt *Where's Charley?* (Musik, Lyrics: Frank Loesser, Libretto: George Abbott; 1948) dar. Hierbei handelt es sich um die Vertonung der berühmten britischen Komödie *Charley's Aunt* (1892) von Brandon Thomas, die bereits 1893 in den USA aufgeführt wurde und, in viele Sprachen übersetzt, weltweit an Popularität gewann. Der große Bekanntheitsgrad der Vorlage könnte für dessen Vertonung problematisch gewesen sein, da George Abbott einige essentielle Veränderungen vornahm, die letztendlich die Komik der Farce beeinträchtigten, allen voran die Zusammenlegung zweier männlicher Hauptrollen. Zwei Studenten, einer von ihnen der im Titel erwähnte Charles Wykeham, brauchen für eine Verabredung mit ihren Freundinnen eine Anstandsdame und überreden ihren Freund Lord Babberley, sich als Tante Donna Lucia aus Brasilien auszugeben. Die Adaption kombinierte jedoch die Rollen von Wykeham und Babberley, wodurch Charles auch als seine eigene Tante auftrat.<sup>172</sup> Deutlich wird hier, dass die Veränderung vorgenommen wurde um auf diese Weise eine große ertragreiche Rolle für einen Star, hier Ray Bolger, zu kreieren. Auch wenn er laut Kritikern den Anforderungen gerecht wurde, birgt es dennoch ein Problem für die Rezeption der gesamten Show. Durch die Fokussierung ist das Musical vorwiegend vom Können seines Hauptdarstellers abhängig, während gleichzeitig durch die veränderte Konstruktion des Plots der Charme und viele komödiantische Momente der Originalfarce verloren gehen.<sup>173</sup>

*Trelawny of the 'Wells'* (1898) von Arthur Wing Pinero ist eine international eher unbekanntere, aber in England sehr beliebte metatheatrale Komödie, die 1972 als Vorlage für das Musical *Trelawny* (Musik, Lyrics: Julian Slade, Libretto: Aubrey Woods) diente. Die Protagonistin ist eine berühmte Schauspielerinnen im Barridge Wells Theatre (bezugnehmend auf das tatsächliche Sadler's Wells) und befreundet mit dem Dramatiker Tom Wrench (erinnernd an den Autor Tom Robertson), welcher sich für realistischere Bühnendarstellungen einsetzt.<sup>174</sup> Obwohl der Plot sich für die Vertonung eignete und die Adaption bis auf einige kritische Stellen,

---

<sup>172</sup> Vgl. Laufe, S.110/1.

<sup>173</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2182/3.

<sup>174</sup> Das Stück ist eine Hommage an die große Zeit des Prince of Wales Theatres in den 1860er Jahren, das durch Tom Robertsons Dramen einen weniger übertriebenen und damit realistischeren Darstellungsstil in die Londoner Theaterwelt einführte. Vgl. Joseph Donohue: „Actors and Acting.“ In: Kerry Powell (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 17-35. Hier S. 27-28.

als erfolgreich zu bezeichnen ist, konnte sich die Musicalfassung nicht völlig durchsetzen.<sup>175</sup>

Wie problematisch sich das fehlende Talent eines Hauptdarstellers auf die Gesamtkonzeption eines Musicals auswirken kann, hat *After the Ball* (Musik, Lyrics, Libretto: Noël Coward; London, 1954) gezeigt. Die Komödie *Lady Windermere's Fan* (1892), Oscar Wildes<sup>176</sup> erster großer Erfolg als Bühnenautor, diente hier als Vorlage. Die Darstellerin Mary Ellis spielte die Rolle der Mrs. Erlynne, war ihr aber stimmlich nicht gewachsen, weswegen Coward sein Werk völlig umarbeiten musste. Die Größe der Parts wurde modifiziert und die Verteilung der Songs angepasst, wodurch die im Stück eher nebensächliche Rolle des Mr. Hopper unverhältnismäßig erweitert wurde.<sup>177</sup> Hierdurch veränderte sich auch in diesem Werk die grundsätzliche Konstruktion und die innere Kohärenz ging unwiederbringlich verloren. Selbst eine neuerliche Umarbeitung, die einen großen Teil des Materials wieder herstellte, konnte Publikum und Kritik nicht überzeugen.<sup>178</sup>

Auch Wildes bekannteste Comedy of Manners, *The Importance of Being Earnest* (1895), diente als Vorlage für musikalische Adaptionen, deren Umsetzung jedoch nur wenig effizient war. *Ernest in Love* mit Libretto und Lyrics von Anne Crosswell und Musik von Lee Pockriss wurde 1960 Off-Broadway aufgeführt. Obwohl sich der Plot sehr genau an Wildes Original hielt und die dargestellte Periode sich in der Musik widerspiegelt, war das Musical nicht sehr erfolgreich.<sup>179</sup> Ähnlich erging es der früheren Vertonung, *Oh, Ernest* (Musik: Robert Hoode Bowers, Lyrics, Libretto: Frances DeWill; 1927), die sich zwar an den Originaltext anlehnte, jedoch das Denouement anders gestaltete, was auch in der Kürzung des dreiaktigen Stücks auf die im Musical üblichen zwei Akte begründet lag.<sup>180</sup> Doch auch in Großbritannien war keiner der zahlreichen Vertonungsversuche, welche mit einer Ausnahme nicht im West End liefen, erfolgreich. Auch *The Importance* (Musik, Lyrics, Libretto: John Hugh Dean; London 1984) wurde bald abgesetzt und – wie in der Adaption von *The Relapse* – war *the intrusion of songs into the familiar dialogue* mit eines der größten Probleme dieser Bearbeitung.<sup>181</sup> Dra-

---

<sup>175</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 936-938.

<sup>176</sup> Für eine partielle Liste von Musicals, die Oscar Wilde Texte verarbeiteten vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2193-95.

<sup>177</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S.17/18.

<sup>178</sup> Vgl. z.B. Ada Calhoun: "Urban Blight." In: *New York Magazine*. Ausgabe vom 17. Jänner 2005. <http://nymag.com/nymetro/arts/theater/reviews/10863/> Zugriff: 5. Juni 2009.

<sup>179</sup> Vgl. Die New Yorker Theatre Company *Musicals Tonight!* hat es sich zur Aufgabe gemacht ältere, vergessene Shows semikonzertant wieder auf die Bühne zu bringen. Sie spielten 2007 auch *Ernest in Love*. Beschreibungen und Kritiken dieser Aufführungen sind zu finden auf: <http://www.musicalstonight.org/ARCHernestinlove.html> Zugriff: 5. Juni 2009.

<sup>180</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 424.

<sup>181</sup> Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 1125.

menautoren (vor allem von Komödien) wie Oscar Wilde, deren Werke sich hauptsächlich über einen speziellen Sprachduktus definieren, sind in den meisten Fällen nur ineffektiv zu vertonen, da durch dessen Übersetzung in die musikalische Ebene die immanente Charakteristik verloren geht.

Der Autor Alexander Ostrowskij gilt als einer der Hauptvertreter des realistischen Theaters in Russland und als Begründer einer nationalen Dramatik im 19. Jahrhundert. Mit *Even a Wise Man Stumbles* (in der englischen Übersetzung von David Magarshack; dt. Titel: *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste*) wurde 1963 eines seiner Stücke in Großbritannien unter dem Titel *House of Cards* (Musik und Libretto: Peter Greenwell, Lyrics: Peter Wildeblood) vertont. In einiger Hinsicht ist es als atypische Wahl für eine Musicalvorlage zu betrachten, da einerseits gattungsimmanente Spezifika mit dem realistischen Theater nicht leicht vereinbar sind und andererseits im Besonderen das britische Musicaltheater vorwiegend sehr bekannte komödiantische inländische Quelltexte zur Adaption heranzog.<sup>182</sup> Die Zeit der Handlung wurde in die Endzeit des zaristischen Russlands verlegt, um die thematisierte problematische soziale Situation und die Klassenunterschiede noch deutlicher hervorzuheben.<sup>183</sup> Offensichtlich entsprach das Werk allerdings nicht der damaligen Publikumserwartung, und man setzte es nach nur kurzer Zeit wieder ab.

In Bezug auf dramatische Vorlagen ist für Mandelbaum *don't musicalize works that don't need music* ein wichtiger Vorsatz.<sup>184</sup> Er bezieht sich hierbei besonders auf die romantische Verskomödie *Cyrano de Bergerac* (1897) von Edmond Rostand, die man viele Male erfolglos versuchte zu vertonen. Das Originalstück setzte sich in seiner Entstehungszeit gegen die herrschende Strömung des Naturalismus durch, wurde bald in verschiedene Sprachen übersetzt und vielerorts gespielt.<sup>185</sup> Die Konstruktion als romantische Komödie mit in Versform verfasstem Haupttext, würde sich natürlich für die Musikalisierung anbieten, gleichzeitig ist es jedoch genau aus denselben Gründen *practically a musical all by itself*.<sup>186</sup> Verschiedene Musiktheatergattungen wurden angewendet, um dem Stoff gerecht zu werden. Die anschei-

---

<sup>182</sup> [...] *House of Cards* was based on an established work, though in this case a rather less widely known one [...]. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 822.

<sup>183</sup> Vgl. Ebd.

<sup>184</sup> Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 191.

<sup>185</sup> Vgl. Ralf Steyer: „Nachwort.“ In: Edmond Rostand: *Cyrano von Bergerac*. Stuttgart: Reclam, o.J. S. 153-156.

<sup>186</sup> Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 191.

nend erste englischsprachige Vertonung 1899 war eine Operette von Victor Herbert, Harry B. Smith und Stuart Reed, doch gab es im weiteren Verlauf auch zahlreiche Opern- und Musicalbearbeitungen.<sup>187</sup> 1971 übersetzte und adaptierte der Autor Anthony Burgess –einer seiner bekanntesten Romane ist *A Clockwork Orange* – das französische Original für das englische Sprechtheater und verfasste basierend darauf das Libretto zu *Cyrano* (Musik: Michael J. Lewis, Lyrics: Anthony Burgess; 1973). Tatsächlich handelte es sich mehr oder weniger um eine gekürzte Version seiner Übersetzung, der der Komponist einige Songs hinzufügte. Trotz großartiger Kritiken für den Hauptdarsteller (Christopher Plummer, der ebenfalls ein viel gerühmter Sprechtheater-Cyrano war und für seine Darstellung in diesem Musical einen Tony Award gewann), konnte das Musical nicht überzeugen und wurde bald abgesetzt.<sup>188</sup>

*Cyrano – The Musical* (Musik: Ad van Dijk, Lyrics, Libretto: Koen van Dijk, English Lyrics: Peter Reeves und Sheldon Harnick; 1993/4) war die einzige je aus Holland an den Broadway importierte Show. Trotz vier Tony Nominierungen stellte sich jedoch auch hier kein Erfolg ein.

Cyrano de Bergerac bezwingt mit gewählten Worten was er aufgrund seiner physischen Erscheinung nicht erreicht. Damit wird die gesprochene Sprache essentiell für die Figur und steht im Mittelpunkt von dessen charakterlicher Definition. Verändert man die texteigene Sprachmelodie, wird der Kern des Stücks verfälscht, was als Ursache für die grundsätzlich fehlgeschlagenen Vertonungen angesehen werden kann.

Ein weniger bekanntes Stück von Edmond Rostand wurde zu einem umso berühmteren Musical adaptiert. 42 Jahre (= 17 162 Vorstellungen) lief *The Fantasticks* (Musik: Harvey Schmidt, Lyrics und Libretto: Tom Jones; Off-Broadway 1960), welches auf Rostands erster Komödie *Les Romanesques* (1894) basiert, im selben Off-Broadway Haus und wurde damit zum am längsten en suite gespielten Musical der Geschichte. Der allegorische Plot thematisiert die Liebesaffäre zwischen zwei jungen Leuten, die aufgrund des Verhaltens ihrer Väter zunehmend kompliziert wird. Das junge Paar, Matt und Luisa, ist bereits am Ende des ersten Aktes glücklich vereint, nur um sich im zweiten wieder zu trennen, doch nach einigen negativen Erfahrungen mit der rauen Realität wieder zusammen zu finden. Abgesehen von den englischen Figurennamen hat das Musical noch einige weitere Veränderungen vorgenommen, die den Geist des Originals modifizierten. Laut Rostands Anweisung sei der Ort der

---

<sup>187</sup> Für eine gute Zusammenfassung diverser Vertonungen vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 453/4.

<sup>188</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 192.



Handlung unwichtig, solange die Kostüme schön seien.<sup>189</sup> Der Konzeption des Musicals entspricht jedoch eine stilisierte Inszenierung mit einfachen Kostümen und wenigen, oft nur angedeuteten Versatzstücken auf einer sonst leeren Bühne.<sup>190</sup> Beispielsweise ist die Sonne ein gelber Kreis aus Pappkarton auf deren Rückseite der Mond als weiße Sichel mit schwarzem Untergrund gemalt ist. Der Bühnenraum wird mit einfachen Mitteln definiert und erinnert damit an die Anweisungen und Beschreibungen in Thornton Wilders *Our Town*. Um den Charakter einer allegorischen Parabel noch weiter zu vertiefen und den zeigenden Gestus zu manifestieren, fügte das Musical eine Erzählerfigur, El Gallo, hinzu, die das Publikum zu Beginn des Stückes mit dem bekanntesten Song des Werkes, „Try to Remember“, in das Spiel einzuführen versucht. Gleichzeitig wird er aber im weiteren Verlauf zu Luisas Entführer, einer spielinternen Figur. Die Konstruktion dieses Musicals ist für dessen Entstehungszeit atypisch, weswegen es auch nur in einem kleinen Theater die Möglichkeit bekam, zur Aufführung zu gelangen.<sup>191</sup> Der durchschlagende Erfolg, den die 42-jährige Laufzeit (bis 2002) bezeugt, ist einzigartig. Besonders bedenkend, dass bereits 2006 ein Off-Broadway Revival gestartet wurde, welches noch immer gespielt wird.

Während Edmond Rostand in Frankreich seine romantischen Verskomödien gegen die naturalistische Dramatik setzte, erreichte Frank Wedekind in Deutschland dasselbe durch die Abwendung vom klassischen Dramenaufbau in Verknüpfung mit tabubrechenden Themen und Inhalten in seinen Theaterstücken. Bereits 1891 schrieb er seine Kindertragödie *Frühlings Erwachen*,<sup>192</sup> die in ihrer Musicaladaption *Spring Awakening* (Musik: Duncan Sheik, Lyrics und Libretto: Steven Sater) 2006 am Broadway anlief. Die Vertonung verarbeitete ein neues Konzept und hebt sich damit, wie auch Wedekinds Originalstück in seiner Zeit, von der oft verwendeten üblichen dramaturgischen Konzeption ab. Vor allem übernahm es Zeit und Ort der Handlung vom Original (Deutschland, Ende des 19. Jahrhunderts) und verband es mit

---

<sup>189</sup> Vgl. Edmond Rostand: *The Romancers*. Übs.: Barrett H. Clark. <http://www.gutenberg.org/etext/17581> Zugriff: 10. Juni 2009.

<sup>190</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 611. Ein Produktionsfoto auf dieser Seite vermittelt einen Eindruck von Kostümen und Stil. Beschreibungen und Bilder anderer Aufführungen legen nahe, dass diese Inszenierungsanweisungen als Teil des Theatertextes festgeschrieben sind.

<sup>191</sup> Der Einsatz von verfremdenden Elementen in der dramaturgischen Konstruktion oder deren inszenatorischer Umsetzung, wurde in diesem Genre erst mit Mitte der 60er Jahre gebräuchlicher.

<sup>192</sup> Aufgrund des heiklen und provokanten Themas (Pubertät, Sexualität, sexueller Missbrauch, Abtreibung) fand die Uraufführung erst fünfzehn Jahre später in einer stark zensurierten Fassung statt. Vgl. Walter Fähnders: „Frühlings Erwachen.“ In: *Harenberg Literaturlexikon: Autoren, Werke und Epochen. Gattungen und Begriffe von A bis Z*. Dortmund: Harenberg, 1997. S. 351/2.

einem zeitgenössischen Rockscore. Hierdurch wird eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart generiert, die sich auch anderweitig, besonders jedoch in der Sprache manifestiert. Während sich die gesprochenen Passagen an der Diktion des späten 19. Jahrhunderts orientieren und damit im Vergleich präventiv wirken, vermitteln die Lyrics das emotionale Chaos und die erwachende Sexualität in moderner Sprache und auf brutal offene Weise.<sup>193</sup> Die Verwendung von Handmikrofonen bei einigen Songs lässt die Figuren zeitweise aus ihren Rollen treten, um passend zur Musik als Rockstar aufzutreten. Obwohl diese Techniken an Brechts Vorstellungen von der Verwendung der Musik im epischen Theater gemahnen, dürfte in ihrer Ausführung dennoch die kathartische Wirkung nicht verloren gehen.<sup>194</sup> Dass die Adaption den musikalischen Teil in die Gegenwart transportiert, während das Libretto dem Original verhaftet ist, offeriert eine einzigartige Sichtweise auf das Werk. Während die Probleme in ihrer Darstellung typisch für Wedekinds Epoche sind, macht die musikalische Umsetzung deren Anwendbarkeit und Brisanz in der heutigen Zeit deutlich.

Die psychologisierende Charakterdarstellung von Typen des Wiener *Fin de Siecle* stand im Mittelpunkt von Arthur Schnitzlers dramatischem Werk. Der von ihm recht früh geschaffene Einakterzyklus *Anatol* (UA 1910)<sup>195</sup> diente als Vorlage für das Musical *The Gay Life* (Musik: Arthur Schwartz, Lyrics: Howard Dietz, Libretto: Fay und Michael Kanin; 1961). Die Librettoadaption, die eine drastische Reduktion des Originals darstellte, war wenig erfolgreich, was die nur kurze Spielzeit belegt. Eine einschneidende Veränderung war die Einführung einer neuen weiblichen Figur, Liesl Brandel, die als große weibliche Hauptrolle Anatol gegenüberstand. Sie ist das schüchterne Mädchen, das bereits seit langem in den Schürzenjäger verliebt ist, der sie aber nicht beachtet.<sup>196</sup> Sie wirkt als Personifikation des „süßen Mädels“, einem Typ, der charakteristisch für Schnitzler war und den er im Dialog zwischen Gabriele und Anatol in *Weihnachtseinkäufe* erstmals formulierte, ohne sie aber tatsächlich auftreten zu

---

<sup>193</sup> Vgl. Charles Isherwood: „Sex and Rock? What Would the Kaiser Think?“ In: *The New York Times*. 11. Dezember 2006.

<http://theater.nytimes.com/2006/12/11/theater/reviews/11speri.html?scp=1&sq=Sex%20and%20Rock%20What%20Would%20the%20Kaiser%20Think?&st=cse&gwh=9070DF4BDBE05626CDD5364D67CEBD74>

Zugriff: 10. Juni 2009.

<sup>194</sup> Vgl. Eric Grode: “‘Spring Awakening’ Best Rock Musical Ever.” In: *The New York Sun*. 11. Dezember 2006. <http://www.nysun.com/arts/spring-awakening-best-rock-musical-ever/44906/> Zugriff: 10. Juni 2009.

<sup>195</sup> Zwischen 1886 und 1892 schrieb Schnitzler insgesamt zehn Einakter mit dieser Hauptfigur. Sieben davon wurden 1893 in Buchform veröffentlicht, während die szenische Uraufführung (die allerdings nur fünf der sieben beinhaltete) erst 1910 gleichzeitig in Wien und Berlin stattfand. Vgl. Renate Wagner: *Arthur Schnitzler: Eine Biographie*. Wien [u.a.]: Molden, 1981. S. 52/3 und S. 228.

<sup>196</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 120.

lassen.<sup>197</sup> Kostüme und Bühnenbauten spiegelten den vom Original übernommenen Ort und Zeit der Handlung, Wien 1904, was zu einer Tony-Auszeichnung in erstgenannter Kategorie und einigen weiteren Nominierungen (u.a. für die Sets) führte. Trotz größtenteils positiver Kritiken ist die musikalische Adaption des mehr auf Dialog denn auf Aktion aufgebauten Stückes nicht als wirklicher Erfolg zu bezeichnen.

Um einzelne der zehn Szenen gekürzt und mit teilweise veränderten Charaktertypen, wurde auch Arthur Schnitzlers *Reigen* (Erstveröffentlichung als Privatdruck: 1900)<sup>198</sup> zum Musical *Hello Again* (Musik, Lyrics: Michael John LaChiusa; Lincoln Center 1993/94) adaptiert. Während das Original einen Querschnitt der Wiener Gesellschaft Ende des 19. Jahrhunderts präsentiert, springen die Szenen des Musicals und ihre dargestellte Zeit zwischen den Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (z.B. die Szene zwischen der jungen Frau und ihrem Ehemann ist in den 1950ern angesiedelt, während die darauffolgende mit demselben Mann um 1910 spielt).<sup>199</sup> Daraus ergeben sich umfangreiche Möglichkeiten für die Vertonung, die auf diese Weise die charakteristischen Musikstile der verschiedenen Dekaden verarbeitet. Die auffallendste Modernisierung ist jedoch die Modifikation des für Schnitzler typischen „süßen Mädels“. In der musikalischen Bearbeitung hat die Rolle die ambivalente Bezeichnung *The Young Thing* und ist mit einem Mann besetzt, wodurch auch homosexuelle Neigungen in der Adaption repräsentiert werden.

Verbunden durch ein gemeinsames Thema bilden manchmal zwei bis drei Einakter von verschiedenen Autoren die Vorlagen für ein Musical. Diese Praxis wurde zwar bis jetzt nicht sehr oft angewendet, findet sich aber zum Beispiel im Fall von *Romance/Romance* (Musik: Keith Herrmann, Libretto und Lyrics: Barry Harman; Off-Off-Broadway 1987, Broadway 1988). Der erste Einakter basiert auf Arthur Schnitzlers *Die Kleine Komödie* (erschienen 1895), einer Kurzgeschichte, die sich aus mehreren Briefen zusammensetzt, während der zweite Teil ein kurzes Stück *Le Pain de Menage* (1898) (*Summer Share* in der englischen Übersetzung von

---

<sup>197</sup> Vgl. Wagner, S. 55.

<sup>198</sup> Der explizit sexuelle Inhalt des Stückes verursachte große Probleme mit der Zensur, wobei die Szenen 4-6 1903 uraufgeführt wurden, der komplette *Reigen* allerdings erst 1920. Es folgten ein Theaterskandal und ein Prozess in Berlin, weswegen das Werk erst 50 Jahre nach Schnitzlers Tod wieder im deutschsprachigen Raum gespielt wurde. Vgl. Richard Miklin: „Reigen.“ In: *Harenberg Literaturlexikon*. S. 830.

<sup>199</sup> Vgl. David Richards: „Review/Theater; Would-Be Lovers Find Little but Sex In an Endless Dance.“ In: *The New York Times*. 31. Jänner 1994.

<http://www.nytimes.com/1994/01/31/theater/review-theater-would-be-lovers-find-little-but-sex-in-an-endless-dance.html?scp=1&sq=Review/Theater;%20Would-Be%20Lovers%20Find%20Little%20but%20Sex%20In%20an%20Endless%20Dance&st=cse>

Zugriff: 12. Juni 2009.

Max Gulack) von Jules Renard verarbeitet. Der thematische Schwerpunkt ist im Titel offensichtlich, und obwohl beide Vorlagen in derselben Epoche verfasst wurden, verbinden sie in ihrer musikalischen Ausführung zwei Zeitebenen. Angesiedelt in Wien um 1900, vermittelt der erste Akt eine Liebesgeschichte durch die Briefe der beiden Hauptfiguren an ihre jeweiligen Freunde und behält damit die Grundmerkmale von Schnitzlers Vorlage bei, wobei die Musik hauptsächlich aus Walzern und Polkas operettenhaft anmutet und die mise-en-scène klischeehaft illustriert. Gleichzeitig wurde allerdings Jules Renards *Le Pain de Menage* aktualisiert und somit, basierend auf der Originalproduktion, in die Hamptons ins Jahr 1987 verlegt, was wiederum aus der moderneren Musik ablesbar ist.<sup>200</sup> Deutlich wird, dass der zweite Teil die Gegenwart abbilden soll, da die Produktion des Papermill Playhouse 2007 ihn wiederum in dieses Jahr transponierte.<sup>201</sup> Offenbar sind Schnitzlers Figuren in ihrer Entstehungszeit verhaftet und würden durch Aktualisierung ihre Charakteristik verlieren, während die Probleme des Personals von *Le Pain de Menage* (Partnertausch bei zwei verheirateten Paaren) sogar eher in die heutige Zeit zu passen scheinen.

Bis zur Unkenntlichkeit adaptiert wurde *Der Bär* (1888) von Anton Tschechow für das Musical *A Day in Hollywood/A Night in the Ukraine* (Musik: Frank Lazarus, Jerry Herman und andere, Lyrics und Libretto: Dick Vosburgh; London 1979; Broadway, mit verändertem 1. Akt, 1980)<sup>202</sup>, wobei der Untertitel *A Musical Double Feature* bereits auf dessen Bezug zum Film hinweist. Als Hommage an das Hollywood-Kino der 30er Jahre konzipiert, spielt der erste Akt in Grauman's Chinese, wo als Platzanweiser verkleidete Schauspieler an Szenen und Stars aus Musikfilmen dieser Zeit erinnern (für diesen Akt wurden zum größten Teil Originalsongs wie „Hooray for Hollywood“ oder „Over the Rainbow“ u.a. verwendet), während gleichzeitig die Exzentrizität der damaligen Filmindustrie parodiert wird. Der zweite Teil zeigt eine Adaption von *Der Bär* wie ihn die Marx Brothers verfilmt hätten.<sup>203</sup> Damit stehen in diesem Comedy Musical mehr die charakteristischen Eigenheiten der persiflierten Figuren im Mittelpunkt, weswegen gerade dieser Fall nicht als tatsächliche literarische Adaption betrachtet werden kann.

---

<sup>200</sup> Vgl. Walter Goodman: Stage: "'Romance Romance', 2 Plays." In: *The New York Times*. 17. November 1987. <http://www.nytimes.com/1987/11/17/theater/stage-romance-romance-2-plays.html> Zugriff: 12. Juni 2009.

<sup>201</sup> Vgl. Naomi Siegel: „Something Old, Borrowed and Nothing Blue About It.“ In: *The New York Times*. 25. März 2007.

<http://theater2.nytimes.com/2007/03/25/nyregion/nyregionspecial2/25NJTheater.html?n=Top%2FReference%2FTimes+Topics%2FOrganizations%2FPaper+Mill+Playhouse&pagewanted=all> Zugriff: 12. Juni 2009.

<sup>202</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 477.

<sup>203</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 702.

Abgesehen von wenigen Ausnahmen, ist die dramaturgische Grundstruktur von Musicals meist auf zwei Akten aufgebaut.<sup>204</sup> Im Gegensatz zu den beiden eben genannten, besteht *The Apple Tree* (Musik: Jerry Bock, Lyrics: Sheldon Harnick, Libretto: Bock und Harnick; 1966) aus drei verschiedenen Vorlagen, verbunden durch „Verführung“ als gemeinsames Thema.<sup>205</sup> *The Diary of Adam and Eve* basiert auf einer Kurzgeschichte von Mark Twain,<sup>206</sup> *The Lady or the Tiger?* (1882) verarbeitet die gleichnamige, im englischsprachigen Raum sehr bekannte Geschichte von Frank R. Stockton und *Passionella* im dritten Akt ist die Bühnenübersetzung eines Cartoons von Jules Feiffer. Die Werke sind in drei verschiedenen zeitlichen Epochen angesiedelt. Der erste Akt betrachtet den biblischen Beginn der Menschheit von einer mit trockenem Humor versetzten Perspektive, während ein altes barbarisches Königreich zum Schauplatz der klassischen Komödie des zweiten Teils wird, und das Hier und Jetzt als Hintergrund für die überladene Extravaganz von *Passionella* fungiert.<sup>207</sup> Hier wird ein Versuch deutlich, ein Thema aus verschiedenen Blickwinkeln darzustellen, gleichzeitig Vorlagen aus sehr unterschiedlichen Bereichen zu verwenden und dabei jeden Akt auf einer anderen Art der Komödie aufzubauen. Der erste Teil gilt als der stärkste und ergiebigste der drei, was möglicherweise auf den Verfasser der Vorlage zurückzuführen ist.<sup>208</sup> Neben Charles Dickens gehört Mark Twain zu jenen Autoren des 19. Jahrhunderts, deren Werk am häufigsten zu Musicals adaptiert wurde.

### 3.6.2. Narrative Texte

Charles Dickens ist einer der renommiertesten Vertreter des britischen Romans des victorianischen Zeitalters, welches gemeinhin als eine Blütezeit dieser literarischen Gattung angesehen wird. Laut Deborah Vlock sind Dickens' Charaktere *ultimately theatrical beings* und *may*

---

<sup>204</sup> Tatsächlich gibt es seit den 60er Jahren immer wieder Shows, die nur aus einem Akt bestehen, mehr als zwei sind verhältnismäßig weitaus seltener.

<sup>205</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 55.

<sup>206</sup> Laut Stewart, S. 31 diente *Extracts from Adam's Diary* (1893) als Vorlage. Da Twain 1905 auch *Eve's Diary* verfasste, weist der Titel des ersten Einakters möglicherweise auch auf einen Zusammenhang zu diesem Werk hin.

<sup>207</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 56.

<sup>208</sup> Vgl. Stephen Holden: "Stage: Revival of 'The Apple Tree.'" In: *The New York Times*. 31. März 1987. <http://www.nytimes.com/1987/03/31/theater/stage-revival-of-the-apple-tree.html?scp=1&sq=Stage:%20Revival%20of%20%EF%BF%BDThe%20Apple%20Tree%EF%BF%BD%20stephen%20holden&st=cse&gwh=8EAE9C6FDF2DAD5F739951AE66F2E817> Zugriff: 12. Juni 2009.

*best be understood as an amalgam of dramatic voices and rhythms [...]*.<sup>209</sup> Unterstützend für diese Aussage wirkt die Tatsache, dass sein Werk bereits sehr früh und recht häufig für die Bühne (Sprech- und Musiktheater) adaptiert wurde. Charles Dickens beeinflusste und formte den victorianischen Roman, der physische, psychologische oder spirituelle Gefangenschaft häufig als zentrale Metapher einsetzte.<sup>210</sup> Bereits mit seinem ersten Roman belebte er außerdem eine Erscheinungsform wieder, die sich im 19., und in geringerem Ausmaß auch im 20., Jahrhundert als äußerst beliebt erweisen würde: die Serial Novel. *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, meistens nur als *The Pickwick Papers* bezeichnet,<sup>211</sup> erschien 1836-1837 als monatlich publizierte 20-teilige Serie, die man aber später, wie es auch bei anderen Serien üblich war, ebenfalls in zusammengefasster Buchform veröffentlichte. Die Geschichte des ältlichen, rundgesichtigen Mr. Pickwicks und seiner Freunde, die gemeinsam durch Englands ländliche Gegenden reisen, wurde 1963 für die Musicalbühne unter dem Titel *Pickwick* (Musik: Cyril Ornadel, Lyrics: Leslie Bricusse, Libretto: Wolf Mankowitz, Sidney Michaels; London 1963, New York 1965) vertont. Die Handlung des Originals ist episodenhaft aufgebaut, was die mit der Adaptierung verbundenen Kürzungen erleichterte. Ausgewählt für die Vertonung wurden die beliebtesten Teile der Story, sowie die bekanntesten Charaktere, beispielsweise die Titelfigur, Sam Weller oder Mrs. Bardell. Obwohl ein Kritiker die Show als *comic-strip Dickens* bezeichnete, war sie in London ein großer Erfolg, der aber in New York nicht wiederholt werden konnte.<sup>212</sup> Tatsächlich erhoffte man sich mit *Pickwick* die Wirkung des Musicals *Oliver!* (Musik, Lyrics, Libretto: Lionel Bart; London 1960, New York 1963) reproduzieren zu können, welches ebenfalls in England verfasst und dann an den Broadway importiert wurde. Obwohl Dickens' Werke bereits früher als adaptorische Vorlage für die Musiktheaterbühne dienten, machte erst die Vertonung von *Oliver Twist* ihn für das Musicalgenre interessant. *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress* war der zweite Roman des Autors und wurde, ebenfalls in Serienform, zwischen 1837-1839 erstmals veröffentlicht. Dickens' frühe Schaffensperiode zeichnete sich hauptsächlich durch die Darstellung rigoroser Gegensätze aus, was sich vor allem in der Gegenüberstellung von Gut und Böse manifestier-

---

<sup>209</sup> Deborah Vlock: *Dickens, Novel Reading, and the Victorian Popular Theatre*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1998. S. 191.

<sup>210</sup> Vgl. Michael Wheeler: *English Fiction of the Victorian Period 1830-1890*. Harlow: Longman, 1994. S. 11.

<sup>211</sup> Der Titel der Originalpublikationen war bei den meisten Werken von Charles Dickens umfangreicher als der später verwendete und meist bekanntere Kurztitel. So fern möglich sollen hier beide angegeben werden.

<sup>212</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1613.

te (*sweet virgins and pathological killers*).<sup>213</sup> Die damit verbundene Überzeichnung der als Antagonisten konzipierten Charaktere, wurde für die Musicaladaption entschärft. Besonders die oft als antisemitische Stereotype bezeichnete Beschreibung von Fagin veränderte sich im Laufe der Transformation.<sup>214</sup> Dickens stellt diese Figur als *a very old shrivelled Jew, whose villainous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair* vor,<sup>215</sup> und nennt ihn während des größten Teils des Buches meistens nur *the Jew*. Ihn konvertierte das Musical in einen komischen und sympathischen Strolch, der den Jungen in einer beschwingten Nummer „You’ve Got to Pick a Pocket or Two“ beibringt. Obwohl der Protagonist ein Kind ist, erforderte die damalige Konzeption des Genres eine Liebesgeschichte, wobei in diesem Fall die tragische Verbindung von Bill Sykes (*pathological killer*) und Nancy (selbstlos, liebevoll und verständig, in ihrer Typologie das Gegenteil von Bill Sykes), die mit dem Tod beider endet, in den Vordergrund gerückt wurde.<sup>216</sup> Die Reduktion der Vorlage ging in diesem Fall mit einer Verschiebung der Prioritäten einher, die nicht nur die Originalintention verleugnete, sondern auch die Struktur einschneidend veränderte. Obwohl die wichtigsten Handlungselemente übernommen wurden, ist der von Dickens angestrebte Kontrast und die Darstellung der sozialen Ungerechtigkeit aus der Musicalversion verschwunden und ersetzt worden durch vorwiegend heiteren Text, unterstützt von größtenteils beschwingter Musik.

Die Novella *A Christmas Carol in Prose, Being a Ghost Story* (meist nur als *A Christmas Carol* bezeichnet), welche 1843 erschien, zählt, besonders im englischsprachigen Raum, zu den bekanntesten Werken von Charles Dickens. Die Geschichte um den Geizhals Ebenezer Scrooge, der in einer Nacht von drei Weihnachtsgeistern besucht und davon geläutert zu einem besseren Menschen wird, war sehr oft Gegenstand einer Bühnenedaption. *Carol [...] gives itself so fully to theatrical adaptation.*<sup>217</sup> Korrespondierend zur ungewöhnlichen Titelbezeichnung *Carol*, die eigentlich ein Weihnachtslied benennt, sind die einzelnen Kapitel als

---

<sup>213</sup> Vgl. Wheeler, S. 32.

<sup>214</sup> Vgl. auch Laufe, S. 305.

<sup>215</sup> Charles Dickens: *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress*. <http://www.gutenberg.org/etext/730> Zugriff: 18. Juni 2009.

<sup>216</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1533. Besonders an diesem Handlungselement wird die Entwicklung des Genres deutlich. Die Liebesgeschichte muss heute nicht mehr im Zentrum der Handlung stehen, wobei in manchen Fällen sogar völlig darauf verzichtet wird, wie z. B. bei *Billy Elliot* (Musik: Elton John, Lyrics, Libretto: Lee Hall; London, 2005). Der Plot handelt von einem 11-jährigen Jungen aus armen Verhältnissen, der es bis zur Aufnahme an die renommierte Royal Ballet School schafft. Der große Erfolg dieser Show beweist, dass sich mit den Konventionen des Genres auch das Rezeptionsverhalten geändert hat.

<sup>217</sup> Vlock, S. 191.

*stave* (Strophe) überschrieben.<sup>218</sup> Trotz der offensichtlichen Verbindung zur Musik, schaffte es keine der vielen Musicaladaptionen, es adäquat zu übersetzen. Die zweifellos erfolgreichste Fassung ist *A Christmas Carol* (Musik: Alan Menken, Lyrics: Lynn Ahrens, Libretto: Mike Ockrent), welches 1993-2003 jährlich zur Weihnachtszeit im Madison Square Garden gezeigt wurde. Doch die kleine humorvolle Geistergeschichte, die Dickens verfasst hatte (*I HAVE endeavoured in this Ghostly little book, to raise the Ghost of an Idea, which shall not put my readers out of humour with themselves, with each other, with the season, or with me.*, wie der Autor selbst in seinem kurzen Vorwort schrieb.),<sup>219</sup> war hier vielmehr als großes farbenfrohes Spektakel inszeniert. Die im Original meist vorherrschende Intimität ging durch diesen Ansatz verloren. Glaubt man manchen Kritikerstimmern, ist es ein unterhaltsames Musical, welches den Charme des Originals allerdings nicht nachzuvollziehen vermag.<sup>220</sup>

Eine weitere Version unter demselben Titel wurde im Dezember 2005 Off-Broadway gespielt (Musik: Dick Gallagher, Lyrics: Mark Waldrop, Libretto: David Armstrong). Obwohl die Autoren den humoristischen Ton des Originals anscheinend adäquat umsetzten, stellt sich die Frage ob sie auch dessen Ambivalenz vermitteln konnten.<sup>221</sup> In der Beschreibung wirkt es hauptsächlich als Komödie, während die Vorlage ein Konglomerat verschiedener Elemente (Grusel, Komik, soziale Gegensätze, Moral und Läuterung) darstellt. Dennoch dürfte in einigen Bearbeitungen insbesondere die komische Komponente in den Vordergrund getreten sein.<sup>222</sup> Eine Vertonung aus Dickens' Heimatland ist *Scrooge: The Holiday Musical* (Musik, Lyrics, Libretto: Leslie Bricusse; tourte ab 1992 durch Großbritannien und spielte 1996 im Londoner West End). Doch auch dieser offensichtlich übersteigerten Inszenierung gelang es nicht den Kern der Vorlage adäquat umzusetzen, wie der Titel einer Kritik aus dem *Daily Te-*

---

<sup>218</sup> Charles Dickens: *A Christmas Carol in Prose, Being a Ghost Story*. <http://www.gutenberg.org/etext/46> Zugriff: 18. Juni 2009.

<sup>219</sup> Ebd.

<sup>220</sup> Vgl. z.B. Lawrence Van Gelder: "Theatre Review; A Holiday Standard by You-Know-Who." In: *The New York Times*. 9. Dezember 2000. <http://www.nytimes.com/2000/12/09/theater/theater-review-a-holiday-standard-by-you-know-who.html?scp=10&sq=Alan%20Menken%20Lynn%20Ahrens&st=cse> Zugriff: 18. Juni 2009.

<sup>221</sup> Vgl. Lawrence Van Gelder: "Not Just Rattling Their Chains: A Musical 'Christmas Carol'." In: *The New York Times*. 17. Dezember 2005. <http://theater.nytimes.com/2005/12/17/theater/reviews/17chri.html?scp=1&sq=Not%20Just%20Rattling%20Their%20Chains:%20A%20Musical%20%E2%80%98Christmas%20Carol%E2%80%99&st=cse> Zugriff: 18. Juni 2009.

<sup>222</sup> *A Christmas Carol* (Musik: Michel Legrand, Lyrics und Libretto: Sheldon Harnick; u.a. 1993 in einer Tourproduktion gezeigt) wird in der Kritik einer dramatischen Adaption des Dickens Textes als *conventional musical comedy* erwähnt. Alvin Klein: „Theatre; 'A Christmas Carol' True to Form.“ In: *The New York Times*. 16. Dezember 1988. <http://www.nytimes.com/1988/12/18/nyregion/theater-a-christmas-carol-true-to-form.html> Zugriff: 18. Juni 2009.



*legraph* impliziert („More humbug than Dickens ever foresaw“).<sup>223</sup> Ebenezer Scrooge und Tiny Tim sind wahrscheinlich nicht nur im englischsprachigen Raum geläufige und allgemein bekannte Figuren. Dickens' Original ist in über 160 Jahren zu einem Klassiker geworden (im Gegensatz zu den anderen von ihm verfassten *Christmas Stories*), dennoch lässt sich keine der musikalischen Adaptionen als gelungen bezeichnen, während dies auf dramatische Bearbeitungen nicht zutrifft.<sup>224</sup>

Dickens' persönlichstes, weil autobiographisch gefärbtes Buch ist *David Copperfield*, welches erstmals als Serial zwischen 1849-1850 unter dem vollständigen Titel *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery (which he never meant to publish on any account)* veröffentlicht wurde. Der literarischen Gattung des Bildungsromans zugehörig, erzählt ein erwachsener David Copperfield rückblickend von seinem Leben, wie er geprägt von Ereignissen positiver und negativer Natur zu dem Menschen reifte, der er ist. *Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show.*<sup>225</sup> In der Beschreibung wird besonders die emotionale Verletzlichkeit des Protagonisten, ausgelöst durch den Verlust des Vaters und verstärkt durch einen grausamen Stiefvater, der den Jungen zur Schwerarbeit wegschickt, verdeutlicht.<sup>226</sup> Der Einsatz von Musik im Musical dient häufig der Verstärkung des affektiven Potentials, womit eine Intensivierung des kathartischen Effektes einhergeht. Das in Betracht ziehend, wäre *David Copperfield* eine sehr geeignete Vorlage für eine Musicaladaption. Dennoch erwies sich *Copperfield* (Musik, Lyrics, Libretto: Al Kasha und Joel Hirschhorn; 1981) als unbefriedigend. Aufgrund des Umfangs des Originals musste ein großer Teil der Story und der Charaktere ersatzlos gestrichen werden. Anstatt die Handlung zu komprimieren, wirkte die Show wie eine Aneinanderreihung einzelner Sequenzen des Buches, wobei es die Musik allerdings nicht schaffte die emotionalen

---

<sup>223</sup> Charles Spencer: „More humbug than Dickens ever foresaw.“ In: *The Telegraph*. 16. November 1996. <http://www.telegraph.co.uk/culture/4706080/More-humbug-than-Dickens-ever-foresaw.html> Zugriff: 18. Juni 2009.

<sup>224</sup> Anzuführen wären hier die Adaption von Nagle Jackson, welche in der oben zitierten Rezension von Alvin Klein besprochen wird, oder die unkonventionelle, dennoch äußerst erfolgreiche, Bearbeitung als Ein-Mann Stück von Patrick Stewart.

<sup>225</sup> Der bekannte erste Satz des Romans. Charles Dickens: *David Copperfield*. <http://www.gutenberg.org/etext/766> Zugriff: 19. Juni 2009.

<sup>226</sup> Vgl. Wheeler, S. 86.

Zustände adäquat zu transportieren.<sup>227</sup> Das Musical war erfolglos und wurde bereits nach wenigen Vorstellungen wieder eingestellt.

1854 veröffentlichte Dickens in dem von ihm editierten literarischen Wochenjournal *Household Words* seinen kürzesten Roman *Hard Times*. Angesiedelt in dem fiktiven Ort Coketown (inspiriert von der nordenglischen Stadt Preston), thematisiert dieses Werk den politischen und sozialen Zustand Englands in dieser Zeit. Der Autor wendet sich darin auch gegen den damals vorherrschenden Utilitarismus, indem er die negativen Auswirkungen, die die angewandte Überzeugung auf seine Figuren hat, herausstellt.<sup>228</sup> Eine Musicalversion dieses Stoffes *Hard Times – The Musical* (Musik, Lyrics, Libretto: Christopher Tookey und Hugh Thomas) wurde 2000 in London gezeigt.<sup>229</sup> Der Originalroman legt den Fokus auf die Darstellung der sozialen Verhältnisse jener Zeit sowie deren Aufdeckung. Das Musical bezieht sich vordergründig auf den in Coketown gastierenden Zirkus und versucht mit verschiedenen, vorwiegend mit der dargestellten Zeitperiode assoziierten künstlerischen Mitteln (*music hall, pantomime, operetta and circus traditions*) Dickens' Welt musikalisch greifbar zu machen.<sup>230</sup> In der neu etablierten Rahmenhandlung tritt der victorianische Autor selbst auf und fordert den Zirkus auf, sein Werk *Hard Times* zu spielen, wobei er persönlich die Rolle des Mr. Gradgrind übernimmt.<sup>231</sup> Durch diesen Aufbau verliert das Musical allerdings einen Großteil der Ernsthaftigkeit und der Intention des Originalwerkes, wodurch der Eindruck entsteht, es handle sich mehr um eine fröhliche Abbildung von England Mitte des 19. Jahrhunderts denn um eine sozialkritische Hinterfragung des Zeitalters.

Mit *It was the best of times, it was the worst of times,...* beginnt *A Tale of Two Cities* (1859 ebenfalls als wöchentliche Serie in seinem Periodical *All the Year Round* veröffentlicht), einer der beiden historischen Romane von Charles Dickens. Er bildet hierin die Zeit vor und während der Französischen Revolution ab und setzt dabei Paris in Verbindung zu London, wie im Titel bereits impliziert. Gleichzeitig reflektiert er damit die Gegenwart durch die Vergangen-

---

<sup>227</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 208/09.

<sup>228</sup> Vgl. Wheeler, S. 88-90.

<sup>229</sup> Stewart, S. 715 listet noch eine weitere Vertonung desselben Romans von den gleichen Autoren, welche 1973 in Coventry gespielt wurde. Da noch ein zweiter Librettist genannt wird, ist anzunehmen, dass es sich dennoch um eine andere Bearbeitung handelt, auch wenn es nicht verifizierbar ist.

<sup>230</sup> Vgl. Stephen Fay: „Dickens Lite and sex in South Shields.“ In: *The Independent*. 11. Juni 2000. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/dickens-lite-and-sex-in-south-shields-715152.html> Zugriff: 19. Juni 2009.

<sup>231</sup> Dieses Handlungselement weist offensichtlich auf die Tatsache hin, dass Charles Dickens ebenfalls als Schauspieler tätig war.

heit.<sup>232</sup> Bei dessen Vertonung (Musik, Lyrics, Libretto: Jill Santoriello; 2008) stellte aber vor allem der große Umfang der Vorlage ein Problem dar. Der Versuch, wenigstens das rudimentäre Handlungsgerüst des Originals zu übernehmen, resultierte in ausführlichen gesungenen Beschreibungen der Beziehungen und Vorgänge.<sup>233</sup> Score und Handlung lassen das Bestreben vermuten, an den Erfolg von *Les Misérables* anknüpfen zu können, wodurch wieder ein Großteil der originalen Intention verloren ging und Dickens' sozialkritisches Potential nicht ausgeschöpft wurde. Eine britische Adaption, *Two Cities* (Musik: Jeff Wayne, Lyrics: Jerry Wayne, Libretto: Constance Cox; London 1969), bezeichnete Kurt Gänzl als eines der schlechtesten Musicals in Jahren, wobei auch hier das Bemühen, Dickens' komplexe Schilderungen für die Bühne zu transponieren, misslungen ist.<sup>234</sup>

Während der späteren Schaffensperiode begann sich der Autor in seinem Werk mehr auf andere Themenbereiche zu konzentrieren. Statt die Zustände seiner Zeit durch Aufdeckung verändern zu wollen, fokussierte er auf die Psyche, behandelte individuelle Schuld und Erlösung und machte den menschlichen Charakter damit zum Zentrum seiner Erzählungen.<sup>235</sup> *Great Expectations* (1860-61 als wöchentliche Serie in *All the Year Round* erschienen) ist wie *David Copperfield* ein in der Ich-Form abgefasster Bildungsroman. Wenngleich er zu vielen Adaptionen in Sprechtheater wie auch Film angeregt hat, blieben diverse Musicalvertonungen relativ erfolglos und wurden hauptsächlich nur in der Provinz oder als Tourproduktionen aufgeführt.<sup>236</sup> Obwohl die Vorlage und ihre Figuren, zumindest im englischsprachigen Raum, große Bekanntheit genießen, konnte sich keines der Musicals im großen Rahmen durchsetzen.

Dickens' letzter, unvollendet gebliebener Roman, *The Mystery of Edwin Drood* (sollte als monatlich erscheinende 12-teilige Serie 1870-71 veröffentlicht werden),<sup>237</sup> ist eine ungewöhnliche Wahl für eine Musicaladaption. Dennoch fand der Autor von *The Mystery of Ed-*

---

<sup>232</sup> Vgl. Wheeler, S. 105.

<sup>233</sup> Vgl. Ben Brantley: "Revolution (and Love) on Their Minds." In: *The New York Times*. 19. September 2008. [http://theater.nytimes.com/2008/09/19/theater/reviews/19tale.html?scp=1&sq=Revolution%20\(and%20Love\)%20on%20Their%20Minds&st=cse&gwh=CBBE46D3FFDB273D357AE54A164F5546](http://theater.nytimes.com/2008/09/19/theater/reviews/19tale.html?scp=1&sq=Revolution%20(and%20Love)%20on%20Their%20Minds&st=cse&gwh=CBBE46D3FFDB273D357AE54A164F5546) Zugriff: 19. Juni 2009.

<sup>234</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 903.

<sup>235</sup> Vgl. Wheeler, S. 114.

<sup>236</sup> *Great Expectations* (Musik: Richard Winzeler, Lyrics: Steve Lane, Libretto: Brian Van Der Wilt und Steve Lozier) lief 2008 in Los Angeles, eine weitere Fassung mit Musik von Mike Read und Lyrics und Libretto von Christopher G. Sanford wurde 1993 in Wales uraufgeführt, dürfte aber auch in London gezeigt worden sein (impliziert durch die Tatsache, dass ein London Cast Recording existiert), und Stewart (S. 712) listet eine weitere Vertonung mit Musik von Cyril Ornadel, Lyrics von Hal Shaper und Libretto von Shaper und Trevor Preston, welche 1975/6 durch England und Kanada tourte.

<sup>237</sup> Charles Dickens verstarb im Juni 1870 und hatte zu diesem Zeitpunkt erst sechs der geplanten 12 Teile vollendet.

*win Drood* (später umbenannt zu *Drood!*; Musik, Lyrics, Libretto: Rupert Holmes; 1985) eine innovative und in diesem Genre einzigartige Lösung für die Problematik. Generell kann festgestellt werden, dass aufgrund der schwierigen Umsetzung – besonders die Transformation komplexer Sachverhalte in eine musikalische Sprache ist kompliziert zu bewerkstelligen – Kriminalgeschichten fast nie als Stoffe für Musicals herangezogen wurden.<sup>238</sup> Hinzu kommt in diesem Fall, dass die Auflösung des angeblichen Mordes an Edwin Drood von Dickens nie geschrieben werden konnte, auch wenn die Hinweise im bestehenden Fragment auf John Jasper als Täter deuten.<sup>239</sup> Das Musical ist als Stück-im-Stück konzipiert, in welchem eine Schauspielertruppe die Geschichte um Drood im Stile der London Music Hall 1873 darstellt, was sich durch die Komposition einiger Pastiche Songs auch in die Musik übersetzt. Der Untertitel der Show, *solve-it-yourself Broadway musical*, verdeutlicht bereits den ungewöhnlichen Umgang mit der Problematik der unvollendeten Vorlage. Die Auflösung der Geschichte wird jeden Abend vom Leiter der Schauspielertruppe zur Diskussion gestellt, wobei das Publikum die bevorzugte Variante auswählt, welche dann in weiterer Folge dargestellt wird. Die Identität von Dick Datchery und natürlich das Schicksal von Edwin Drood sowie dessen angeblicher Mörder gehören unter anderem zu den Kernfragen mit variablem Ausgang.<sup>240</sup> Durch die direkte Publikumspartizipation ist die Konzeption der Show einzigartig für das Genre und zeigt gleichzeitig eine innovativ-neue Form der Adaption.

Deutlich wird, dass die Komplexität von Dickens' Romanen eine erfolgreiche Transformation erschwert. Sein Werk zeichnet sich besonders durch die Darstellung von Gegensätzen (Klassenunterschiede, Gut und Böse, Tragik und Komik) aus, die er verwendete, um bei seinen Lesern das soziale Gewissen für ihre Umgebung zu aktivieren. Trotz seiner Faszination für Gewaltdarstellungen, gab er seinen Romanen ein moralisch befriedigendes Ende.<sup>241</sup> Damit beinhalten seine Werke Sozialkritik, emotionale Hinterfragung der Charaktere, Schilderungen des damaligen Lebens und Charakterstudien (auch wenn sie manchmal klischeehaft überzeichnet sind). Eine adäquate Umsetzung dieser ambivalenten Inhalte ist im Rahmen eines Musicals, vor allem mit dessen begrenzter Aufführungszeit, nicht möglich. Die einzigen Werke, die erfolgreich transformiert werden konnten sind *Oliver!* und *The Mystery of Edwin*

---

<sup>238</sup> Ein Originalmusical dessen Handlung ebenfalls auf einem Mord und dessen Aufklärung aufbaut, ist *Curtains* (Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb; 2008). Der Autor des Librettos war ebenfalls Rupert Holmes.

<sup>239</sup> Vgl. Wheeler, S. 118.

<sup>240</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 1460/1.

<sup>241</sup> Vgl. Christopher Gair: "The „American Dickens“: Mark Twain and Charles Dickens." In: Peter Messent, Louis J. Budd (Hrsg.): *A Companion to Mark Twain*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 141-156. Hier. S. 147.

*Drood*.<sup>242</sup> Ersteres reduzierte die Handlung auf ein fröhliches Musical mit Kindern, dessen tragisches Ereignis (Nancy's Tod) der einzige Gegenpol zur beschwingten Grundstimmung ist, während *The Mystery of Edwin Drood* die Tatsache, dass Dickens den Roman nicht beendet hatte, für sich zum Vorteil machte. *Oliver!* benutzte eine grundlegende Umstrukturierung der Vorlage und eliminierte viele der für Dickens' Stil charakteristischen Elemente, während *Drood* ein innovatives Konzept zur Adaption anwendete.

Charles Dickens' Werk hatte großen Einfluss auf die amerikanische Kultur, besonders aber auf einen Autor, der bereits recht früh in seiner Karriere als der amerikanische Dickens bezeichnet wurde: Mark Twain.<sup>243</sup> Auch wenn große Unterschiede zwischen den Autoren bestehen, gibt es auch Parallelen in den Schilderungen von Ereignissen und Charakteren, die sich in veränderter Form bei beiden finden lassen.<sup>244</sup> Während Dickens, forciert durch sein soziales Gewissen, die Zustände seiner Zeit beschrieb, war Twain mehr der Zyniker, der humoristisch kommentierend politische und kulturelle Probleme in den USA thematisierte. Das Arrangieren mit dem (und manchmal auch das Reüssieren im) britischen Klassensystem ist den Protagonisten des Engländers gemein, während die Helden des Amerikaners sich meist über die Konventionen hinwegsetzen. Daraus entsteht das moralisch befriedigende Ende von Dickens' Romanen, wogegen Twain ein pessimistisches (und möglicherweise realistischeres) vorzog.<sup>245</sup> Gemeinsam ist ihnen jedenfalls, dass beide Autoren in ihren Werken die Konstitution ihres Heimatlandes während ihrer jeweiligen Epoche diskutierten (Twain wurde eine Generation nach Dickens geboren).

Ähnlich wie *David Copperfield* für Charles Dickens, ist *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) für Mark Twain der Roman mit dem größten autobiographischen Anteil. In St. Petersburg verarbeitete er seine Heimatstadt Hannibal, Missouri, und Tom ist ein Konglomerat des Au-

---

<sup>242</sup> Obwohl man *A Christmas Carol* (in der Fassung von Alan Menken und Lynn Ahrens) einige Jahre sehr erfolgreich spielte, scheint es sich hier nicht einzufügen. Eine sehr berühmte Geschichte wurde in diesem Fall zu einem musikalischen Weihnachtsspektakel umfunktioniert. Es wurde nur zu Weihnachten gezeigt und sollte vorrangig der Vermittlung einer festlichen Einstimmung dienen, womit die zweckdienliche Funktion als vordergründig zu betrachten ist. Aus diesem Grund hebt sich dessen Konzeption von den anderen hier besprochenen Shows deutlich ab und ist somit nicht einzubeziehen.

<sup>243</sup> Vgl. Gair, S. 142/3.

<sup>244</sup> Z.B. In *Tale of Two Cities* und *The Adventures of Tom Sawyer* wird eine Grabraub Szene beschrieben. Vgl. Ebd. S. 143.

<sup>245</sup> Vgl. ebd. S.154.

tors selbst und zweier seiner Freunde.<sup>246</sup> Geschrieben für Leser jeden Alters, wird es jedoch generell als Jugendbuch verstanden:

*Although my book is intended mainly for the entertainment of boys and girls, I hope it will not be shunned by men and women on that account, for part of my plan has been to try to pleasantly remind adults of what they once were themselves, and of how they felt and thought and talked, and what queer enterprises they sometimes engaged in.*<sup>247</sup>

Der Bildungsroman, in dem ein Autor mittleren Alters seine Jugend rekapituliert, lässt zwei Perspektiven erkennen. Die Sichtweise des Erzählers ist gekennzeichnet durch die damals übliche hochgestochen wirkende Sprache, während Toms point of view sehr bildhaft und in lebendigen Farben geschildert wird.<sup>248</sup> Der Versuch Twains, den Roman selbst zu dramatisieren scheiterte, da es ihm nicht möglich war die essentiellen Episoden und Charaktere zu übersetzen und gleichzeitig die strukturelle Einheit zu bewahren. Eine Musicalversion unter dem gleichen Titel (Musik, Lyrics: Don Schlitz, Libretto: Ken Ludwig) wurde 2001 für kurze Zeit am Broadway gezeigt. Wie auch bei *Big River*,<sup>249</sup> illustriert hier teilweise Country Music als musikalisches Idiom die Abbildung des typisch amerikanischen Milieus. Die Hauptrolle ist nicht für die Darstellung durch ein Kind konzipiert, weswegen aus Tom ein Jugendlicher *on the verge of manhood* wurde (es ist eine Tenorpartie, doch mit recht tiefer Tessitura, wodurch letztendlich ein junger Erwachsener die Rolle in der Uraufführung verkörperte).<sup>250</sup> Dies eröffnet die Möglichkeit einer zarten Romanze mit Becky Thatcher, lässt andererseits aber manche Handlungen des Protagonisten nicht seinem Alter gemäß erscheinen. In *The Adventures of Tom Sawyer* tritt auch erstmals der Charakter des Huckleberry Finn auf, den Twain in seinem wahrscheinlich berühmtesten Roman *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) zum Protagonisten erhob. Die erfolgreichere und bekanntere Vertonung dieses Textes ist *Big Ri-*

---

<sup>246</sup> Für diesen und weitere biographische Bezüge vgl. John C. Gerber: „The Adventures of Tom Sawyer.“ In: J.R. LeMaster, James D. Wilson (Hrsg.): *The Mark Twain Encyclopedia*. New York, London: Garland, 1993. S. 12-15. Hier S. 13.

<sup>247</sup> Mark Twain: „Preface.“ In: Ders.: *The Adventures of Tom Sawyer*. <http://www.gutenberg.org/etext/74> Zugriff: 22. Juni 2009.

<sup>248</sup> Vgl. Gerber, S. 14.

<sup>249</sup> *Big River* ist eine Vertonung von *The Adventures of Huckleberry Finn* von Mark Twain, wird jedoch erst im zweiten Teil der Arbeit einer genaueren Besprechung und Analyse unterzogen.

<sup>250</sup> Vgl. Bruce Weber: „Theatre Review: An Older (and Calmer) Tom Sawyer.“ In: *The New York Times*. 27. April 2001.

[http://www.nytimes.com/2001/04/27/movies/theater-review-an-older-and-calmer-tom-sawyer.html?scp=1&sq=Theatre%20Review:%20An%20Older%20\(and%20Calmer\)%20Tom%20Sawyer&st=cse](http://www.nytimes.com/2001/04/27/movies/theater-review-an-older-and-calmer-tom-sawyer.html?scp=1&sq=Theatre%20Review:%20An%20Older%20(and%20Calmer)%20Tom%20Sawyer&st=cse) Zugriff: 25. Juni 2009.

ver, doch gibt es mindestens eine weitere Musicaladaption, die 1985 unter dem Titel *Downriver* (Musik, Lyrics: John Braden, Libretto: Jeff Tamborino) Off-Broadway gespielt wurde. Obwohl ursprünglich als Burleske gedacht, als komische Kontrastierung von mittelalterlichen Verhältnissen und Moderne, entwickelte sich Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) zu einem Roman, der besonders politische, soziale und philosophische Problemstellungen thematisierte.<sup>251</sup> Die Musicaladaption *A Connecticut Yankee* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Lorenz Hart, Libretto: Herbert Fields; 1927) verwendete zwar Basiselemente des Plots, veränderte sie aber substanziell, damit sie den Prinzipien der Musical Comedy ihrer Zeit entsprachen. Hank Morgan (im Musical umbenannt zu Martin Barrett) aus Hartford, Connecticut, talentierter Vorarbeiter in einer Waffenfabrik, bricht zusammen, als er im Streit einen heftigen Schlag auf den Kopf mit einem Brecheisen erhält. Er erwacht unter einer Eiche im England des 6. Jahrhunderts in der Nähe von Camelot. Er wird bekannt als *the Boss*, führt moderne Ansichten und Annehmlichkeiten in der mittelalterlichen Welt ein, verwendet seinen Wissensvorsprung aber auch, um andere skrupellos zu beherrschen, bis er in der *Battle of the Sand Belt* annähernd 30 000 Ritter mit Waffen des 19. Jahrhunderts niederstreckt. Er stirbt, nachdem er dem Autor seine Lebensgeschichte erzählt hat, in seiner eigenen Zeit. Ob der Roman eine Kritik an den mittelalterlichen Praktiken enthält und dem gegenüber die Moderne mit ihrem Glauben an Technologie hochhält, oder vielmehr der amerikanische Materialismus und dessen servile Einstellung zum Fortschritt entlarvt wird, sind zwei Lesarten des Werkes, die unter Wissenschaftlern des 20. Jahrhunderts verbreitet sind.<sup>252</sup> Den Musikkonventionen der 20er Jahre folgend, transformierte die Adaption das komplexe Ursprungswerk in eine heitere Liebesgeschichte. Aus dem kontroversen Protagonisten Hank Morgan wurde Martin, der im Mittelalter erwacht, nachdem er von seiner Verlobten mit einer Champagnerflasche geschlagen wurde, da er sich mehr für eine andere Frau interessiert hatte. Erweitert um komische, auf Anachronismen aufbauende Elemente, dienen die Ereignisse in Camelot nur mehr als Hilfestellung für welche der beiden Frauen die Hauptfigur sich entscheiden soll.<sup>253</sup> Die in der Neuzeit angesetzte Rahmenhandlung wurde jeweils in das Aufführungsjahr verlegt, wodurch die vergleichenden zeitlichen Bezüge an Aktualität

---

<sup>251</sup> Vgl. Howard G. Baetzhold: "A Connecticut Yankee in King Arthur's Court." In: *The Mark Twain Encyclopedia*. S. 174-179. Hier S. 175.

<sup>252</sup> Vgl. Baetzhold, S. 177.

<sup>253</sup> Die Darsteller spielen Doppelrollen, die mittelalterlichen Figuren werden repräsentiert durch Charaktere aus Martins Gegenwart, was auch in der Namensgebung deutlich wird. Z.B. seine Verlobte Fay ist die zwielichtige Morgan Le Fay.

gewannen.<sup>254</sup> Deutlich wird hierin, dass Rodgers' Werk primär einer Musical Comedy entspricht und nur bedingt als Adaption gesehen werden kann, da sie nur Grundelemente des Plots von Mark Twain übernommen hat.

### **3.6.2.1. Kurzgeschichten und Novellas**<sup>255</sup>

Die deutsche Bezeichnung Kurzgeschichte versteht sich als die wörtliche Übersetzung des englischen Begriffes Short Story, obwohl die deutschsprachige Literatur dieser Gattung nicht kongruent mit dessen ursprünglicher Bedeutung zu sehen ist. Sie entwickelte sich um 1820 in den USA und wurde besonders durch Schriftsteller wie Edgar Allen Poe und Nathaniel Hawthorne zum beachteten auktorialen Medium.<sup>256</sup> Der früheste Vertreter war wahrscheinlich Washington Irving, der mit *Rip Van Winkle* und *The Legend of Sleepy Hollow*, beide 1819/20 in *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent.* veröffentlicht, zwei Klassiker dieser Gattung wie auch der amerikanischen Folklore schuf.<sup>257</sup> Irvings Werke wurden häufig dramatisch adaptiert, wobei *Rip Van Winkel* besonders Stoff für die Opernbühne des 19. Jahrhunderts lieferte.<sup>258</sup> *The Legend of Sleepy Hollow* präsentierte man jedoch 1948, unter dem verkürzten Titel *Sleepy Hollow* (Musik: George Lessner, Lyrics und Libretto: Russell Maloney, Miriam Battista und Ruth Hughes Aarons) als Musical, wobei der kurze Run (nur 12 Vorstellungen) trotz der Beliebtheit der Vorlage, auf eine inkompetente Adaption hinweist. Irving wurde besonders von den Märchen und Legenden der deutschen romantischen Literatur inspiriert, was vor allem in seinen Kurzgeschichten deutlich wird. Das Grundhandlungselement von einem angeblich kopflosen Reiter, der einem geistergläubigen Menschen mit einem ausgehöhlten Kürbis, versehen mit Bart und Haaren, einen Schrecken einjagt und ihn

<sup>254</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 419/20. Die Rahmenhandlung des ersten Runs spielte 1927. Ein Revival 1943 veränderte das Originallibretto, verwendete nur fünf der ursprünglichen Songs und fügte sechs neue hinzu. Die Rahmenhandlung wurde um den Zweiten Weltkrieg zu integrieren in das Jahr '43 verlegt und aus den Protagonisten wurden Mitglieder der US-Army. In einer neueren Version, 1986 in New York aufgeführt, ist Martin Professor und moderner Handlungsort ist das New Haven Hilton Hotel. Vgl. Stewart, S. 144.

<sup>255</sup> Der englische Begriff Novella ist meist als Verkleinerungsform des Romans (novel) zu sehen und bezieht sich somit hauptsächlich auf die Länge des Prosatextes (länger als eine Short Story, doch kürzer als ein Roman). Die Definition des deutschen Terminus Novelle ist bezüglich des Umfangs ähnlich gelagert, doch stellt sie oft auch besondere Ansprüche an den Inhalt. Hinweisend auf den Wortursprung, der eine Neuigkeit bezeichnet, sollte die Handlung der Novelle das Neue mit dem Gewohnten konterkarieren. Aus diesem Grund wird hier in weiterer Folge der umfassend einsetzbare englische Begriff gebraucht werden.

<sup>256</sup> Diese Definition des Terminus Kurzgeschichte folgt dem *Harenberg Literaturlexikon*. S. 1143/44.

<sup>257</sup> Vgl. Richard Ruland, Malcolm Bradbury: *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. London, New York: Routledge, 1991. S. 85-86.

<sup>258</sup> Genauere Ausführungen über diese Vertonungen vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1710-12. Stewart, S. 718. erwähnt eine Musicalversion des Stoffes mit Musik und Lyrics von Edwin McArthur und Morton Da Costa, welche 1953 noch während der Tryouts eingestellt wurde. Genauere Angaben darüber sind jedoch nicht zu finden.



letztendlich mit der Attrappe bewirft, ist in dieser Form bereits in der fünften Legende von Rübezahl in Johann Karl August Musäus' *Volksmärchen der Deutschen* (1786) erschienen.<sup>259</sup> *Brigadoon* (Musik: Frederick Loewe, Lyrics und Libretto: Alan Jay Lerner, 1947) nimmt bezüglich der Adaptierung eine Sonderposition ein, da die Frage, ob es sich tatsächlich auf eine Vorlage (die deutsche Kurzgeschichte *Germelshausen* (1862) von Friedrich Wilhelm Gerstäcker) stützt, nicht eindeutig verifizierbar ist. Den Anspruch, es basiere auf einer deutschen Legende, hält Gänzl für einen Trick der Musicalautoren, um möglichen Kritikern an der Story den Wind aus den Segeln zu nehmen.<sup>260</sup> Lehman Engel und John Stewart behaupten, es würde sich dennoch auf diese Geschichte beziehen, wobei Engel allerdings weder Titel noch Autor des Originals zitiert.<sup>261</sup> Laufe schildert die damaligen Vorgänge genauer. Ursprünglich verschwieg Lerner jede Inspiration durch einen anderen Text, wurde allerdings mit dem wahrscheinlichen Plagiat konfrontiert, wobei in weiterer Folge die Gemeinsamkeiten zwischen *Germelshausen* und *Brigadoon* hervor gehoben wurden.<sup>262</sup> Eine weitere Variante behauptet, Lerner hätte Mitte der 40er Jahre durch Frederick Loewe von der Kurzgeschichte erfahren, der sie dann auch für ihn ins Englische übersetzte (Loewe wurde angeblich in Berlin als Sohn Wiener Eltern geboren). Begeistert und inspiriert davon adaptierte Lerner sie und verlegte die Handlung, aus Verehrung für James M. Barrie, nach Schottland.<sup>263</sup> Auch Laufe bestätigt die eindeutigen Gemeinsamkeiten, erwähnt aber vor allem die zahlreichen Ergänzungen, die für die Story des Musicals vorgenommen wurden.<sup>264</sup> Der grundlegende Plot, ein Dorf, das nur alle hundert Jahre einmal erscheint und ein Wanderer, der es zufällig findet und sich dort verliebt, sind beiden Versionen gemein, doch gibt es noch andere Veränderungen in der Konzeption, die es den Konventionen des Musicals der 40er Jahre teilweise anpassen.<sup>265</sup> Das Schicksal Brigadoons und dessen rares Auftauchen wird durch einen Zauber ausgelöst, der es vor der brutalen Umwelt schützen soll. Die Bestimmung von Germelshausen ist

---

<sup>259</sup> Vgl. Johann Karl Musäus: *Volksmärchen der Deutschen*. Fünfte Legende.

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/4374/14> Zugriff: 2. Juli 2009.

<sup>260</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 245.

<sup>261</sup> Vgl. Stewart, S. 74; Engel: *The American Musical*. Auf S. 75 schreibt er *suggested by a German classic tale*, während er es auf S. 90 zu *based on a German short story* umformuliert.

<sup>262</sup> Vgl. Laufe, S. 101. Lerner behauptete, er wollte, aufgrund seiner Verehrung für James M. Barrie, eine Story mit Schottland als Handlungsort schreiben, beziehe sich aber hierbei auf keine Legende.

<sup>263</sup> Vgl. Miles Kreuger: „Some Words About ‘Brigadoon’.“ In: Frederick Loewe, Alan Jay Lerner: *Brigadoon*. Booklet. EMI, 1992. S. 6-10.

<sup>264</sup> Für eine Beschreibung der Ergänzungen vgl. Laufe, S. 102. Offensichtlich aber kannte Laufe Gerstäckers Text selbst nicht, da die von ihm auf S. 101/2 gegebene sehr rudimentäre Inhaltsangabe, einige grundlegende Fehler aufweist.

<sup>265</sup> Vgl. Friedrich Gerstäcker: *Germelshausen*. <http://www.lyrikwelt.de/gedichte/gerstaecker2.htm> Zugriff: 2. Juli 2009.

weniger romantisierend dargestellt und Arnold, der Protagonist, erfährt erst, nachdem das Dorf bereits wieder verschwunden ist, durch einen Jäger von dieser Geschichte. In Gerstäckers Vorlage versank es ohne ersichtlichen Grund im Sumpf und riss alle Einwohner mit in den Tod. Germalshausen soll zwar auch nur einmal alle hundert Jahre erscheinen, wirkt in der Erzählung des Jägers jedoch mehr wie eine Grusellegende und anders als in *Brigadoon*, gibt es für Arnold und Gertrud kein gemeinsames Happy End.<sup>266</sup> Sie geleitet ihn rechtzeitig aus dem Dorf und am nächsten Morgen bleiben ihm nur einige Zeichnungen, die die Existenz von Germalshausen bezeugen. Sofern die deutsche Kurzgeschichte tatsächlich als Vorlage für das Musical fungierte, was anzunehmen ist, waren diese beiden Veränderungen essenziell. Die Grusel erzeugenden Elemente wurden romantisert und der tragische Schluss zu einem für damalige Verhältnisse befriedigenden Happy End für das Protagonisten-Paar. Trotz aller Änderungen und Erweiterungen kann nicht geleugnet werden, dass Lerner das Hauptelement des Plots von Gerstäckers Vorlage übernahm.

Die Musicaladaption von F. Ansteys (eigentlich Thomas Anstey Guthrie) Novella *The Tinted Venus, One Touch of Venus* (Musik: Kurt Weill, Lyrics: Ogden Nash, Libretto: S.J. Perelman und Ogden Nash; 1943), veränderte die Vorlage ebenfalls in einigen Punkten und verlegte den Handlungsort vom victorianischen London in das damals gegenwärtige Manhattan.<sup>267</sup>

Das Thema der Originalgeschichte, die Statue einer mythologischen Figur, in diesem Fall Aphrodite/Venus, die zum Leben erwacht, wurde besonders im 19. Jahrhundert immer wieder für die Musiktheaterbühne bearbeitet, z.B. in Franz von Suppés Operette *Die schöne Galathee* (1865) oder der Burleske *Adonis* (1884).<sup>268</sup> Rodney (Leander in der Vorlage) löst die belebende Wirkung aus, indem er der Marmorfigur einen Ring an den Finger steckt; sobald sie ihn ablegt, wird sie wieder zu Stein. Erst ein heimtückischer Trick zwingt die bedrohliche, einschüchternde Venus des Originals den Schmuck wieder abzunehmen, während ihr freundlich-naiv charakterisierter Counterpart in der Musicaladaption ihn freiwillig aufgibt, da sie sich auf der Erde langweilt.<sup>269</sup> Zusätzlich wurde ein von der Vorlage abweichendes Ende konstruiert, in dem Rodney in der letzten Szene einem irdischen Ebenbild der inzwischen

---

<sup>266</sup> Im Musical verlässt Tommy Fiona und Brigadoon verschwindet im Nebel. Dennoch kann er sich in sein Leben nicht wieder einfügen, kehrt nach Schottland zurück und seine starke Liebe lässt das Dorf für einen kurzen Moment wieder erstehen. Das Paar ist wiedervereint und das Dorf versinkt für die nächsten hundert Jahre im Nebel.

<sup>267</sup> Vgl. Block, S. 137/8.

<sup>268</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1539. Hier finden sich auch Ausführungen über fünf andere Vertonungen von Ansteys Vorlage, wobei die jüngste aus dem Jahr 1903 ist.

<sup>269</sup> Vgl. Block, S. 138.

wieder steinernen Göttin begegnet. Diese Veränderungen entsprachen den damaligen Konventionen des Genres, die eine negativ besetzte Hauptfigur nicht zuließen und gleichzeitig ein obligatorisches Happy End voraussetzten.

Die Novella *Billy Budd, Sailor: An Inside Narrative* von Herman Melville<sup>270</sup> wurde von Benjamin Britten erfolgreich zu einer Oper adaptiert (UA 1951, Covent Garden), während die Transformation in ein Musical, *Billy* (Musik, Lyrics: Ron Dante und Gene Allen, Libretto: Stephen Glassman; 1969), missglückte. Kurz nach der Uraufführung von *Hair*, einem Rock-Musical mit Bezug zum Vietnamkrieg, versuchten die Autoren von *Billy* ähnliche Mittel einzusetzen, um die Story der eigenen Gegenwart entsprechend zu vermitteln. Die Transformation ist nicht als geglückt zu bezeichnen, da Charaktere und Plot zwar größtenteils beibehalten, doch mit einem lauten Folk/Rock-Score kombiniert wurden und laut Mandelbaum das allegorische Potential und die mystische Atmosphäre des Originals verloren ging.<sup>271</sup> Das Experiment, eine Verbindung herzustellen zwischen zeitgenössischen kulturellen Strömungen und Ereignissen und den in den literarischen Werken des 19. Jahrhunderts abgebildeten Verhältnissen, ist besonders musikalisch nicht leicht umzusetzen. Wie einige andere Autoren des Jahrhunderts gilt Melville als Gothic Autor, der in den meisten seiner Werke zumindest Elemente dieser hybriden Literaturgattung verarbeitete.<sup>272</sup> Die dafür typische mystische (in anderen Werken auch unheimliche) Atmosphäre kann von den rauen und meist harten Klängen von Rockmusik nicht effizient umgesetzt werden, was Mandelbaums Vorwurf erklären würde.

*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886 als Shilling Shocker veröffentlicht) von Robert Louis Stevenson gilt ebenfalls als Novella und wurde ab dem Jahr 1887 unzählige Male für Theater und Film dramatisiert.<sup>273</sup> Die Musicalversion *Jekyll & Hyde - The Musical* (Musik: Frank Wildhorn, Lyrics und Libretto: Leslie Bricusse; Houston 1990, in überarbeiteter Form: Broadway 1997) versuchte die Atmosphäre des Originals auch musikalisch umzuset-

---

<sup>270</sup> Es war das letzte Werk des Autors, welches er in seinen letzten Lebensjahren verfasste, wobei die Angaben, wann er damit begonnen hat, sehr unschlüssig sind. Anscheinend nahm er die Arbeit zwischen 1885 und 1888 auf, wobei *Billy Budd* jedoch bis zu seinem Tod 1891 unvollständig blieb. Erstmals veröffentlicht wurde der editierte Text erst 1924.

<sup>271</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 208. Auch der Erfolg blieb aus: nach 21 Previews und nur einer einzigen regulären Vorstellung am Broadway wurde das Musical abgesetzt.

<sup>272</sup> Vgl. A. Robert Lee: "Melville, Herman (1819-91)." In: Marie Mulvey-Roberts (Hrsg.): *The Handbook of Gothic Literature*. Basingstoke: Macmillan, 1999. S. 160-62.

<sup>273</sup> Vgl. Jerrold E. Hogle: „Stevenson, Robert Louis (1850-94).“ In: *The Handbook of Gothic Literature*. S. 220-23. Hier S. 220.

zen,<sup>274</sup> nahm aber dennoch einige essentielle Veränderungen am Plot und dessen perspektivischer Erzählweise vor. Der Versuch Gut und Böse im Menschen mittels eines Trankes zu trennen, welcher sich in weiterer Folge im Doppelgängermotiv und in der Verwandlung von Dr. Jekyll zu Mr. Hyde manifestiert, wird im Musical bereits am Beginn eingeführt, womit gleichzeitig die Figurenperspektive von Jekyll festgelegt wird. Im Gegensatz dazu ist die Originalerzählung investigativ aufgebaut und versucht aus verschiedenen Blickwinkeln das Geheimnis des Doktors aufzudecken.<sup>275</sup> Die beiden im Musical hinzugefügten Liebesgeschichten, die die komplementären Seiten des Protagonisten spiegeln (Jekyll ist mit Lisa/Emma, einer anständigen Frau, verlobt, während Hyde und Lucy, eine Prostituierte, die dunkle Seite der Menschlichkeit, einschließlich der Sexualität, repräsentieren), sind zwar nicht dem Original entnommen, doch bereits in früheren Adaptionen des Stoffes zu finden.<sup>276</sup> Augenscheinlich orientiert sich Wildhorns Werk eher an älteren Bearbeitungen von *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, denn an Stevensons Erzählung selbst.

Obwohl Arthur Conan Doyle für sein Interesse am Übersinnlichen und Unerklärbaren bekannt war (seine Ehefrau war Medium für Seancen), wurde er vor allem durch seine Sherlock Holmes-Geschichten (in Form von Kurzgeschichten und zweiteiligen Romanen zwischen 1886 und 1927 verfasst) berühmt, welche sehr oft zur Vorlage für Dramatisierungen für Sprechtheater und Film wurden. Durch den Erfolg von *Oliver!* erlebten britische Stoffe in den 60er Jahren einen Aufschwung als adaptionsfähige Quellen für das Musicaltheater. *Baker Street* (Musik, Lyrics: Marian Grudeff und Raymond Jessel, Libretto: Jerome Coopersmith; mit einigen zusätzlichen Songs von Jerry Bock und Sheldon Harnick; 1965), der Titel spielt auf die bekannte Adresse des Protagonisten an, verwendete drei oder vier verschiedene Texte über den Detektiv und kombinierte sie zu einem Plot, in welchem Sherlock Holmes die negative Einmischung von Prof. Moriarty bei den Festlichkeiten zu Queen Victorias 60. Thronjubiläum verhindern muss.<sup>277</sup> Das Musical passte sich dem Zeitgeschmack, geprägt von *Oliver!*, an und

---

<sup>274</sup> Beispielsweise die Bedrohlichkeit Hydes in "Alive". Vgl. *Jekyll & Hyde – The Musical*. Musik: Frank Wildhorn, Lyrics: Leslie Bricusse Fassung: CD. OBC. Atlantic, 1997. Track 16.

<sup>275</sup> Vgl. Robert Louis Stevenson: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. <http://www.gutenberg.org/etext/43> Zugriff: 5. Juli 2009.

An einigen Stellen wechselt Stevenson von der personalen Erzählweise mit Anwalt Utterson als zentraler Figur zur Ich-Erzählung, welche vor allem durch Briefe und Tagebucheinträge umgesetzt ist.

<sup>276</sup> Z.B. In Victor Flemings Verfilmung (1941) wurden die Rollen, wenn auch mit anderen Figurennamen, von Lana Turner und Ingrid Bergman verkörpert.

<sup>277</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 639. Laut Bordman beruht der Plot auf drei Kurzgeschichten: hauptsächlich auf *A Scandal in Bohemia* (1891) und des Weiteren auf *The Final Problem* (1893) und *The Empty House* (1903). Stewart, S. 45 nennt zusätzlich noch den ersten Roman über Sherlock Holmes, *A Study in Scarlet* (1887), als Quelle.

integrierte einen großen Kinderchor, während die Rollenkonzeption des Protagonisten an Henry Higgins aus *My Fair Lady* (die Verfilmung kam 1964 sehr erfolgreich in die Kinos) erinnerte.<sup>278</sup> Offensichtlich lag der Fokus auf der szenischen Umsetzung, da ein sich stetig veränderndes Set verschiedene Orte und Sehenswürdigkeiten Londons abbildete, durch welche Moriarty von Holmes gejagt wurde. Einen ähnlichen Aufbau weist *Sherlock Holmes-The Musical* (Musik, Lyrics, Libretto: Leslie Bricusse; London 1989) auf, wobei in diesem Fall allerdings die genauen literarischen Quellen nicht verifizierbar sind. Dennoch verwendete diese Show ähnliche Konventionen, wie einen Kinderchor, sehr umfangreiche Kulissen und eine ungewöhnliche Liebesgeschichte.<sup>279</sup>

Das Hauptaugenmerk dieser Adaptionen lag offensichtlich mehr auf dem Transfer der bekannten Figuren (Holmes, Watson, Moriarty) denn auf der tatsächlichen Umlegung einer literarischen Vorlage, wobei auch das dargestellte London nicht nur als bloße Folie diente, sondern zu einem weiteren Protagonisten wurde.

### **3.6.2.2. Romane**

Mit *Rip van Winkel* und *The Legend of Sleepy Hollow* wurden nicht nur zwei Kurzgeschichten von Washington Irving vertont, auch *Knickerbocker's History of New York* (1809)<sup>280</sup> der Roman, der dem Autor erste Anerkennung brachte, wurde musikalisch adaptiert. *Knickerbocker Holiday* (Musik: Kurt Weill, Lyrics und Libretto: Maxwell Anderson; 1938) veränderte die Vorlage vor allem dahingehend, dass Washington Irving selbst als hauptsächlich spieleexterne Figur auftrat, wobei der Prolog 1809 einsetzt, als der Autor beschließt, ein Buch über das alte New York zu verfassen.<sup>281</sup> Die Haupthandlung (sie spielt 1647, als New York noch New Amsterdam hieß) wird als Erzählung des Schriftstellers szenisch präsentiert, wobei dessen Figur als Kommentator fungiert, doch greift er auch einmal, das retardierende Moment aufhebend, als *deus ex machina* in das Geschehen ein. Die Integration des Originalautors in die musikalische Adaption des Werkes (funktional anders gelagert als bei Cervantes in *Man of La Mancha* oder Dickens in *Hard Times – The Musical*), macht dieses Musical einzigartig im Um-

---

<sup>278</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 96. und o.A.: "Quick, Watson, the Fix." In: *Time Magazine*. 26. Februar 1965. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,833516,00.html> Zugriff: 5. Juli 2009.

<sup>279</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 97.

<sup>280</sup> Aus vermarktungstechnischen Gründen gab Irving anfangs vor, ein holländischer Historiker, Diedrich Knickerbocker, hätte es als Geschichtsbuch verfasst, weswegen es auch unter anderen Titeln bekannt ist, u.a. *A History of New York ... by Diedrich Knickerbocker*.

<sup>281</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 511.

gang mit seiner Vorlage, wogegen der Inhalt nicht nur die Entstehungszeit des Originals mit dessen abgebildeter Zeit verbindet, sondern gleichzeitig auch eine Beziehung zur Politik der 30er Jahre (Franklin Delano Roosevelt, der New Deal usw.) herstellt.

Eines der im englischsprachigen Raum am meistgelesenen Jugendbücher (für ein primär weibliches Publikum) ist Louisa May Alcotts *Little Women* (1868), welches aufgrund der Popularität bereits einige Male für Sprech- und Musiktheater sowie Film adaptiert wurde. Es basiert auf den Jugenderinnerungen der Autorin, welche sie allerdings in der Zeit des Amerikanischen Bürgerkrieges ansiedelte.<sup>282</sup> Neben Opern- und Operettenvertonungen sind einige Bearbeitungen dem Genre Musical zuzurechnen, unter anderem: *A Girl Called Jo* (Musik: John Pritchett, Lyrics und Libretto: Peter Myers, Alec Grahame, David Climie; London 1955),<sup>283</sup> *Jo* (Musik: William Dyer, Lyrics und Libretto: Don Parks und William Dyer; Off-Broadway 1964) und *Little Women* (Musik: Jason Howland, Lyrics: Mindi Dickstein, Libretto: Allan Knee; 2004/05).<sup>284</sup> Die Protagonistin aller Adaptionen ist Jo, die zweitälteste der vier Schwestern, ein Wildfang, entschieden auf ihr Ziel Schriftstellerin zu werden hinarbeitend und gleichzeitig das alter ego von Louisa May Alcott. Die Figur verfasst melodramatische Kurzgeschichten, welche in Jason Howlands Version auch zum Teil szenisch umgesetzt sind.<sup>285</sup> Trotz - möglicherweise auch aufgrund - der Beliebtheit der Vorlage, war keines der Musicals tatsächlich erfolgreich und konnte die Publikumserwartung nicht erfüllen. Die Meinungen über das Broadway Musical betrachtend, ist es nur schwer festzustellen, in welchem Ausmaß Alcotts Roman in das Libretto übernommen wurde, da sich der Kritiker der *Village Voice* und der *New York Times* hier widersprechen.<sup>286</sup> Zu bemerken ist jedenfalls, dass der Roman jede der Adaptionen an Langlebigkeit bei Weitem übertrifft.

Mit *Frank Merriwell (or Honor Challenged)* (Musik, Lyrics: Skip Redwine und Larry Frank, Libretto: Skip Redwine, Larry Frank, Heywood Gould; 1971) wurde ebenfalls ein Stück Jugendli-

---

<sup>282</sup> Vgl. Algernon Tassin: „Books For Children.“ In: *The Cambridge History of English and American Literature. Volume 16: American – Early National Literature Part II, Later National Literature Part I.* <http://www.bartleby.com/226/2206.html> Zugriff: 7. Juli 2009.

<sup>283</sup> Dieses Werk war episodisch aufgebaut und thematisierte die wichtigsten Ereignisse von zwei Teilen der Trilogie: *Little Women* und *Good Wives*. Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 680/1.

<sup>284</sup> Eine britische Musicalvertonung (Musik, Lyrics: Lionel Segal, Libretto: Peter Layton und Lionel Segal) wurde am 2. Oktober 2005 konzertant im Theatre Royal, Drury Lane in London aufgeführt. Trotz der Ankündigung eines bevorstehenden Runs im West End kam es dort zu keiner szenischen Umsetzung des Werkes.

<sup>285</sup> Vgl. Michael Feingold: „Forced Marches.“ In: *The Village Voice*. 25. Januar 2005. <http://www.villagevoice.com/2005-01-25/theater/forced-marches> Zugriff: 7. Juli 2009.

<sup>286</sup> Vgl. Feingold: „Forced Marches.“ und Ben Brantley: „A Tomboy With Gumption (and Her Sisters).“ In: *The New York Times*. 24. Januar 2005. [http://theater.nytimes.com/2005/01/24/theater/reviews/24litt.html?scp=1&sq=A%20Tomboy%20With%20Gumption%20\(and%20Her%20Sisters\)&st=cse](http://theater.nytimes.com/2005/01/24/theater/reviews/24litt.html?scp=1&sq=A%20Tomboy%20With%20Gumption%20(and%20Her%20Sisters)&st=cse) Zugriff: 7. Juli 2009.

teratur, in diesem Fall für ein männliches Zielpublikum, vertont.<sup>287</sup> Das Musical folgt der ersten aus einer Reihe sehr erfolgreicher Dime Novels (im deutschen Sprachgebrauch wäre „Groschenroman“ der passende Begriff) um den Charakter Frank Merriwell, *Frank Merriwell; or, First Days at Fardale*, 1896 von William George (Gilbert) Patten unter dem Pseudonym Burt L. Standish verfasst.<sup>288</sup> Die Stories rund um den jugendlichen Protagonisten, mit einem häufigen Fokus auf sportlicher Betätigung (Baseball und American Football), waren sehr erfolgreich und wurden von verschiedenen Autoren auch in anderen Medien (z. B. als Comic-, Radio- und Filmserie) verarbeitet. Dennoch schlug die Musicaladaption, deren Szenen die Kapiteleinteilung der Vorlage spiegelten und jeweils mit Titeln wie „The Blow of a Coward“ oder „Terror at the Junction“ überschrieben waren, mit sieben Previews und nur einer regulären Vorstellung fehl.<sup>289</sup> Die Dime Novels bilden das Leben und die Abenteuer eines Collegesportlers in Yale Ende des 19. Jahrhunderts mit fast parodistischer Überzeichnung ab, wobei der Protagonist als Held, der jede schwierige Situation zu meistern imstande ist, erscheint. Dadurch ist besonders in diesem Fall eine Diskrepanz zwischen der romangenerierten Vorstellung und deren dramatisch dargestellter Umsetzung zu vermuten, wobei gleichzeitig der Popularitätsszenit der Vorlage 1971 bereits weit überschritten war.

Die drei eben genannten basieren auf amerikanischen Prosatexten des 19. Jahrhunderts, die, Mark Twains Schriften ausgenommen, nur selten als Vorlagen für Musicals verwendet wurden, während im Vergleich vor allem Klassiker der europäischen, doch besonders der britischen Literatur vertont wurden. 1847 veröffentlichte Charlotte Brontë unter dem Pseudonym Currer Bell ihren Roman *Jane Eyre*, der teilweise biographisch gefärbt ist, während er gleichzeitig als Bildungsroman zu verstehen ist, der auch einige Gothic Elemente verarbeitet. Der Roman inspirierte andere (z.B. Daphne du Mauriers *Rebecca*), wobei er besonders in den

---

<sup>287</sup> *Shine! – The Horatio Alger Musical* (Musik: Roger Anderson, Lyrics: Lee Goldsmith, Libretto: Richard Seff; Richmond 1982) basiert ebenfalls auf Charakteren aus der Jugendliteratur, dessen Protagonist Ragged Dick, ein halbwüchsiger Schuhputzer im New York des 19. Jahrhunderts ist. *Ragged Dick; or, Street Life in New York With the Boot-Blacks* von Horatio Alger wurde 1867 als Serie und 1868 zusammengefasst als Roman veröffentlicht, der als rags to riches Geschichte konzipiert ist, um einen Helden, der arm geboren wird, aber durch harte Arbeit, Ehrlichkeit und Fröhlichkeit den sozialen Aufstieg bewerkstelligt. Obwohl 1982 angekündigt, kam das Musical nie an den Broadway und kann generell nur auf relativ wenige Produktionen verweisen.

Vgl. Kenneth Jones: *Musical of American Innocence, Shine!, Gets Cast Album Oct 16*. 16. Oktober 2001. <http://www.playbill.com/news/article/62701->

[Musical of American Innocence Shine%21 Gets Cast Album Oct. 16](http://www.playbill.com/news/article/62701-) Zugriff: 15. Juli 2009.

<sup>288</sup> Stewart, S. 212 gibt den Untertitel der Vorlage fälschlicherweise als *First Days at Farwell* an, richtig ist allerdings Fardale. Vgl. J. Randolph Cox: *The Dime Novel Companion: A Source Book*. Westport: Greenwood Press, 2000. S. 172.

<sup>289</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 673.

letzten 35 Jahren häufig zum Zentrum feministischer Studien wurde, die vor allem das Verhältnis zwischen Jane und Rochesters Frau, Bertha Mason, die er als Geisteskranke im Dachboden des Hauses eingesperrt hält, hinterfragten.<sup>290</sup> Das Buch ist eine Ich-Erzählung, die das Leben Jane Eyres über viele Jahre hinweg aus ihrer Perspektive schildert, wobei die sehr umfangreiche Handlung nur schwer zu komprimieren ist. Die Konfrontation mit diesem Problem, resultierte bei *Jane Eyre* (Musik, Lyrics: Paul Gordon, Libretto und zusätzliche Lyrics: John Caird; erste Produktion 1995, dann in stark veränderter Form 2000 am Broadway) in der Reduktion der Vorlage, wobei das Musical den größten Teil der relevanten Beschreibungen und Entwicklungen der Story nur eilig abhandelte.<sup>291</sup> In der Inszenierung sollten besonders die Kulissen die Atmosphäre der Vorlage vermitteln, wodurch 36 (!) verschiedene Schauplätze (teilweise durch Projektionen, aber auch mit enormen Versatzstücken wie Kronleuchtern oder Porträts) dargestellt und auch der Brand von Thornfield Hall auf der Bühne präsentiert wurde.<sup>292</sup> Stetes Underscoring bildete einen Klangteppich und transformierte viele der Dialoge in eine Art Semi-Rezitativ, wobei musikalisch und inszenatorisch vor allem die Gothic Elemente der Vorlage in der Adaption hervortraten.<sup>293</sup>

Zwei weibliche Protagonisten stehen im Zentrum des Romans *Vanity Fair: A Novel Without a Hero* (als Serial 1847-48 erschienen) von William Thackeray, welcher unter seinem Haupttitel vertont wurde (Musik: Julian Slade, Lyrics: Robin Miller, Libretto: Robin Miller und Alan Pryce-Jones; London 1962). Thackerays in seinen Romanen veranschaulichte Ansichten sind geprägt von fehlender Zuversicht in die vergangene wie auch zukünftige Entwicklung der Menschheit, worauf sich auch der Untertitel von *Vanity Fair* bezieht. Seine Figuren sind nicht heroisch oder idealisiert, wie es häufig bei Charles Dickens der Fall ist, sondern demonstrieren in ihrer Struktur einen entlarvenden Blick auf das Gesellschaftsgefüge ihrer Zeit.<sup>294</sup> Der

---

<sup>290</sup> Vgl. Avril Horner: „Heroine.“ In: *The Handbook of Gothic Literature*. S. 115-19. Hier S. 117/18.

<sup>291</sup> Vgl. Bruce Weber: „Theater Review; An Arsonist in the Attic; A Feminist in the Making.“ In: *The New York Times*. 11. Dezember 2000. <http://www.nytimes.com/2000/12/11/theater/theater-review-an-arsonist-in-the-attic-a-feminist-in-the-making.html?scp=1&sq=Theater%20Review;%20An%20Arsonist%20in%20the%20Attic;%20A%20Feminist%20in%20the%20Making&st=cse> Zugriff: 15. Juli 2009.

<sup>292</sup> Vgl. Stewart, S. 300.

<sup>293</sup> Auch *Heathcliff* (Musik: John Farrar, Lyrics: Tim Rice, Libretto: Cliff Richard, Frank Dunlap; Birmingham 1996), eine Vertonung von *Wuthering Heights* (1847). dem einzigen Roman von Charlottes Schwester Emily Brontë, konzentrierte sich hauptsächlich auf die dunklen Elemente der Story. Es wirkte teilweise wie ein Konzert (hauptsächlich konzipiert als Präsentationsmöglichkeit für Cliff Richard, der Heathcliff verkörperte) und rückte, wie auch der Titel impliziert, den für die Gothic Literatur typischen Hero-Villain in den Mittelpunkt. Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1704.

<sup>294</sup> Vgl. Wheeler, S. 51-52.



Versuch, der sehr umfangreichen Vorlage gerecht zu werden, resultierte im Hinblick auf die Adaption in einer in vieler Hinsicht überbordenden Produktion: [...] *everything was on a grand scale from the concept to the size of the physical production to the casting.*<sup>295</sup> Gleichzeitig wirkte die Zeit der Handlung, 1813-1830, in Kombination mit modernem Text und Musik des 20. Jahrhunderts anachronistisch, wie ein Kritiker beschrieb.<sup>296</sup>

Wilkie Collins Roman *The Woman in White* (1859-60 als Serie in Charles Dickens Zeitschrift *All the Year Round* erschienen), eine Sensation Novel, bezieht sich ebenfalls auf die Gothic Literatur, benutzt aber in der Tradition von Ann Radcliffe übernatürlich scheinende, doch letzten Endes erklärbare, mysteriöse Komponenten z.B. die titelgebende Erscheinung einer Frau in wallendem weißem Gewand oder das Doppelgängermotiv (Anne Catherick und Laura Fairlie könnten *living reflections of one another* sein).<sup>297</sup> Bereits bei dessen Erstveröffentlichung erfreute sich das Werk enormer Beliebtheit und wurde deswegen schon im August 1860 erstmals in einer nicht autorisierten Fassung für die Sprechtheaterbühne adaptiert. Als erfahrener Dramatiker transformierte Wilkie Collins selbst 1870 seinen Roman zu einem Bühnenstück, wobei vor allem auf die dramaturgisch nötigen Konventionen achtete und somit sein Original rigoros kürzte.<sup>298</sup> Die Inszenierung der Musicalversion (Musik: Andrew Lloyd Webber, Lyrics: David Zippel, Libretto: Charlotte Jones; London 2004) arbeitete, wie auch *Jane Eyre*, mit Versatzstücken und Projektionen, die, trotz der neuartigen Technik, die Atmosphäre des victorianischen Englands vermitteln sollten.<sup>299</sup> Gleichzeitig entfernte sich die Adaption sehr stark von deren Vorlage, wobei dies nicht nur in einer Umstrukturierung der Geschichte deutlich wird, sondern vor allem durch eine Veränderung der vom Roman vermittelten Perspektiven. Die Story wird von verschiedenen Figuren in schriftlicher Beschreibung in der Ich-Form dargelegt (Epistolary Novel),<sup>300</sup> verdeutlicht somit verschiedene Blickwinkel und fördert den realistischen Eindruck, da die Narration wechselt, sobald die Person

---

<sup>295</sup> Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 796.

<sup>296</sup> Zitiert nach ebd.

<sup>297</sup> Wilkie Collins: *The Woman in White*. London [u.a.]: Penguin, 1994. S. 82.

<sup>298</sup> Vgl. Jasper Reese: „Reworking *The Woman in White*.“ In: Andrew Lloyd Webber, David Zippel: *The Woman in White*. Programme, Palace Theatre London. o.S.

<sup>299</sup> *The Woman in White* verwendete Projektionen von Standbildern z.B. bei der Inneneinrichtung von Limmeridge House, aber auch Filme, die abgespielt die Bewegung der dargestellten Figuren z.B. in der Natur verdeutlichen sollten.

<sup>300</sup> Der Begriff Epistolary Novel wird im Deutschen generell als Briefroman übersetzt, wobei diese Definitionen nicht als deckungsgleich zu betrachten sind. Die englische Bezeichnung wird auch für Romane benutzt, die aus fiktiven Tagebucheinträgen, Zeitungsartikeln o.ä. aufgebaut sind, wodurch in diesem Fall ein größeres Spektrum an schriftlichen Darlegungsweisen abgedeckt wird.

bei den folgenden wichtigen Ereignissen nicht mehr anwesend war.<sup>301</sup> Der Umfang des Originals und dessen explizite psychologische Ausarbeitung der Charaktere und ihrer Beweggründe, stellte ein Problem für dessen musikalische Adaption dar, wodurch, abgesehen von einigen Hauptelementen der Story, nur ein sehr geringer Teil des Romans auch tatsächlich umgesetzt wurde. Die Musik versucht die dargestellte Zeit zu unterstreichen, während vor allem die Wirkung der mysteriösen und Gefahr vermittelnden Elemente der Handlung durch die musikalische Hervorhebung gesteigert wird (z.B. das Hauptthema der *Woman in White*).<sup>302</sup> Mit einigen Gemeinsamkeiten, orientiert sich die Adaption zwar an der literarischen Vorlage, ist aber nicht als tatsächliche Umsetzung derselben zu betrachten. Bei *Jane Eyre* und *The Woman in White* wurde offensichtlich versucht die adaptionstechnischen Probleme, die sich aus dem Umfang der Vorlage ergaben durch die eindringliche Vermittlung der in den Originalwerken vorherrschenden Atmosphäre, mittels einer Kombination von filmischen und dramatischen Ausdrucksmitteln im Inszenierungstext, auszugleichen.

Neben *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* wurde auch Robert Louis Stevensons bekannter Jugendroman für männliches Zielpublikum (manchmal wird der Untertitel *A Story For Boys* angegeben),<sup>303</sup> *Treasure Island* (1881-82 als Serie in der Zeitschrift *Young Folks* veröffentlicht) für die Musicalbühne vertont (Musik: Cyril Ornadel, Lyrics: Hal Shaper, Libretto: Bernard Miles, Josephine Wilson; London 1973). Obwohl der Bildungsroman in dessen Zentrum der Protagonist und Ich-Erzähler Jim Hawkins steht, vielen Film- und Fernsehadaptation zugrunde lag,<sup>304</sup> waren dramatisierte Bühnenfassungen nur wenig erfolgreich.<sup>305</sup> Die Essenz des vorwiegend als Abenteuerroman bezeichneten Werkes, welcher viele Ortswechsel beinhaltet und zu einem nicht unwesentlichen Teil auf einem Schiff und einer Insel im Meer spielt, lässt sich mit den Konventionen des Theaters nur schwer nachvollziehen.

Thomas Hardys *Tess of the D'Urbervilles: A Pure Woman (faithfully presented by Thomas Hardy)* (1891) ist die Studie einer Frau, die als Opfer männlichen Triebverhaltens in weiterer

---

<sup>301</sup> Walter Hartright fasst die verschiedenen Narrationen zum Zweck der Präservierung der Ereignisse zusammen, wobei seine eigene den größten Teil der Darlegung ausmacht. Ergänzt wird sie hauptsächlich durch die Tagebucheinträge Marian Halcombes und vervollständigt durch mehrere kleinere Berichte von Nebenfiguren (z.B. dem Anwalt Vincent Gilmore).

<sup>302</sup> Vgl. *The Woman in White*. Musik: Andrew Lloyd Webber, Lyrics: David Zippel. Fassung: 2-CD Box. Really Useful, 2004. Track 1: Prologue.

<sup>303</sup> Wheeler, S. 178.

<sup>304</sup> Wahrscheinlich eine der bekanntesten Verfilmungen: *Treasure Island*. Regie: Victor Fleming; mit Wallace Beery, Lionel Barrymore und Jackie Cooper; USA 1934.

<sup>305</sup> Stewart, S. 791 listet noch zwei andere Vertonungen des Stoffes, die allerdings nur kurz in der Provinz gezeigt wurden. *Pieces of Eight*, eine weitere Fassung mit Musik von Jule Styne kam nicht über die ersten Probeaufführungen hinaus.

Folge an der gesellschaftlichen Doppelmoral zugrundegeht und am Ende des Romans für den Mord an ihrem Peiniger gehängt wird. In der Musicaladaption *Tess of the D'Urbervilles* (Musik: Stephen Edwards, Lyrics: Justin Fleming, Libretto: Karen Louise Hebden; London 1999) beginnt die Handlung erst bei *Phase the Third: The Rally*, wobei die ausschlaggebenden vorgegangenen Ereignisse (ihre Vergewaltigung durch den Cousin, die Geburt und der Tod ihres Kindes) durch Flashbacks dramatisch realisiert werden.<sup>306</sup> Die Reduktion der Vorlage komprimiert den Plot, wodurch zwar die Vorkommnisse als solches geschildert werden, nicht aber deren Entwicklung, die jedoch im Roman den Hauptteil ausmachen. Damit erscheint das Schicksal der Protagonistin in dem durchgesungenen Musical eher wie eine Abfolge überzeichneter melodramatischer Wendungen, die mit Thomas Hardys kritischer Gesellschafts- und Charakterstudie nicht mehr viel gemein hat.

Wie *Treasure Island* wurde auch Anthony Hopes *The Prisoner of Zenda* (1894) vor dessen Musicalvertonung *Zenda* (Musik: Vernon Duke, Lyrics: Lenny Adelson, Sid Kuller und Martin Charnin, Libretto: Everett Freeman; San Francisco 1963)<sup>307</sup> mehrmals anderweitig, am häufigsten jedoch als Film, adaptiert.<sup>308</sup> Die Handlung sieht vor, dass ein junger Mann dessen Aussehen dem des Königs des fiktiven Staates Ruritania gleicht, während der Krönungsfeierlichkeiten dessen Platz einnimmt als dieser von einem Verräter entführt wird. Beide Rollen werden in den Adaptionen vom selben Schauspieler verkörpert, was im direkten theatralen Spiel, ohne Zuhilfenahme filmischer Tricktechnik, Probleme aufwirft. Für das Musical wurden die im 19. Jahrhundert spielenden Ereignisse in die Gegenwart transponiert und der Protagonist vom Müßiggänger der Vorlage zum Sänger und Tänzer in einer Theatergruppe transformiert, um damit mehr Platz für die musikalische Ebene zu schaffen. Obwohl die Adaption sehr viel davon reduzierte, stehen dennoch Intrigen, Maskeraden und Schwertkämpfe im Zentrum der Story, wodurch sie eine antiquierte Wirkung generierte.<sup>309</sup> Passend dazu, meint Ethan Mordden, wurde auch die musikalische Umsetzung sehr operettenhaft gestaltet, was

---

<sup>306</sup> Vgl. Paul Taylor: "First Night: Hardy's Tess suffers in travesty of musical." In: *The Independent*. 11. November 1999. <http://www.independent.co.uk/news/first-night-hardys-tess-suffers-in-travesty-of-musical-1125077.html> Zugriff: 23. Juli 2009.

<sup>307</sup> *Zenda* ist ein Beispiel für die zahlreichen Werke, die trotz Vorbereitungen nie am Broadway gezeigt wurden. Wenn ein Musical nur wenig Erfolg verspricht, i.e. auch beim Publikum keinen Anklang findet, wird es nach den Tryouts eingestellt und die anvisierte Spielzeit am Broadway annulliert. Werke dieser Art werden im weiteren Verlauf höchstens in Fußnoten Erwähnung finden, da sie aus dem gesteckten Bereich dieser Arbeit fallen.

<sup>308</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 265/66. Neben fünf Verfilmungen und einer dramatischen Adaption, ist vor allem die Operettenvertonung *Princess Flavia* (Musik: Sigmund Romberg, Lyrics und Libretto: Harry B. Smith, 1925) hervorzuheben.

<sup>309</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 266.

für ein Musical in den 60er Jahren jedoch nicht mehr erfolgversprechend war.<sup>310</sup> Zusätzlich zu den in der Geschichte expliziten darstellerischen Schwierigkeiten, waren die Story wie auch deren Umsetzung (es war der letzte Score, den Komponist Vernon Duke verfasste) nicht mehr zeitgemäß.

Die soziale Unterschicht Londons war ein häufiges Thema des britischen Musicaltheaters, wobei die Abbildung der dortigen Bevölkerung als komische, ständig betrunkene Spaßmacher hauptsächlich als Vorwand für den Einsatz beschwingter Musiknummern fungierte. Dementsprechend wurde auch W. Somerset Maughams erster Roman *Liza of Lambeth* (1897), welcher im Londoner East End angesiedelt ist, zum gleichnamigen Musical (Musik: Cliff Adams, Lyrics und Libretto: William Rushton und Berny Stringle; London 1976) adaptiert.<sup>311</sup> Auch wenn die Figuren des Originals sehr klischeehaft charakterisiert sind (prügelnde Ehemänner und sich ihnen unterordnende Frauen), ist die Grundaussage eines Romans, der die viktorianische Arbeiterklasse abbildet und dessen Protagonistin bei einer Fehlgeburt stirbt, dennoch nicht mit der vorgenommenen klassischen britischen Musical Comedy Bearbeitung zu vereinbaren.

Einige Werke der kontinentaleuropäischen Literatur des Jahrhunderts wurden ebenfalls vertont, wobei vor allem französische Romane öfter als Vorlagen dienten. 1814 erschien mit *Waverley* von Walter Scott der erste Historienroman, ein Genre, welches im Verlauf der folgenden Jahre große Popularität erlangte und dessen zwei der bekanntesten französischen Vertreter man auch für die Musicalbühne adaptierte.<sup>312</sup> Die Abenteuer von D'Artagnan, Athos, Porthos und Aramis, die der 1843 als Serie in der Pariser Zeitschrift *Le Siecle* erschienene Roman *Les trois Mousquetaires* (der erste Teil der *D'Artagnan Romanzen*) von Alexandre Dumas (père) beschreibt, wurden häufig für Theater, Film und Musiktheater bearbeitet, wobei eine Version dem Genre Musical in den USA recht nahe kommt.<sup>313</sup> *The Three Musketeers* (Musik: Rudolf Friml, Lyrics: Clifford Grey und P.G. Wodehouse, Libretto: William Anthony McGuire; 1928) ist stilistisch gesehen mehr als Operette zu bezeichnen, obgleich sich

---

<sup>310</sup> Vgl. Mordden: *Open a New Window*. S. 85.

<sup>311</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 1010.

<sup>312</sup> Vgl. M.R. Ferré, J. Salvador: "The First Half of the Nineteenth Century." In: *History of European Literature*. S. 394- 446. Hier S. 417. Eine Tendenz, die auch im Theater dieser Zeit in einem Hang zu historischen Dramen wie z.B. Franz Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* deutlich wurde.

<sup>313</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2047-48. Gänzl zählt hier auch einige internationale Adaptionen dieses Stoffes auf (u.a. ein in St. Gallen uraufgeführte Musicalfassung), obgleich keine der Bühnenbearbeitungen die Jahre überdauern konnte. Ein holländisches Musical (2003) stellt eine der neuesten Bearbeitungen dar.

das Musiktheater am Broadway dieser Zeit bereits in Richtung Musical orientierte. Obwohl das Werk den Plot der Vorlage größtenteils übernahm, gelang es dem Komponisten damit nicht, an seinen großen Erfolg aus dem Jahr 1925, *The Vagabond King*, anzuschließen. Dennoch ist anzunehmen, dass die Darstellung der Handlung mit ihren berittenen Protagonisten und der Verfolgungsjagd durch Frankreich nach England bühnentechnisch nur schwer umsetzbar ist, wodurch die größere Effektivität der unzähligen Filmadaptionen zu erklären ist. Auch die Geschichte vom Mann in der eisernen Maske, welche ursprünglich im dritten Teil der *D'Artagnan Romanzen Le Vicomte de Bragelonne ou Dix Ans Plus Tard* (als Serie zwischen 1847-50 veröffentlicht) enthalten ist,<sup>314</sup> wurde als *Behind the Iron Mask* (Musik und Lyrics: John Robinson, Libretto: Colin Scott, Melinda Walker; London 2005) zu einem Musical adaptiert. Die Umsetzung des Werkes als Drei-Personen-Musical war nicht erfolgreich, weswegen es in London nur sehr kurze Zeit auf dem Spielplan stand.<sup>315</sup>

Inspiziert von dem Wort ANATKH (Verhängnis) welches er in den Stein eines Turmes der Kathedrale Notre-Dame eingraviert fand, und das bald darauf entfernt wurde, schrieb Victor Hugo 1831 den Historienroman *Notre-Dame de Paris – 1482*.<sup>316</sup> Die Musicalfassung *Notre-Dame de Paris* (Musik: Richard Cocciante, Lyrics und Libretto: Luc Plamondon; Paris 1998) ist zwar eine französische Show, wurde aber 2000 in englischer Übersetzung in London gezeigt, weswegen sie hier kurz erwähnt sein soll. Dennoch ist vor allem die Vertonung von Victor Hugos Klassiker *Les Misérables* (1862) für die Musicalgeschichte einzigartig, da es generell als eine der erfolgreichsten Shows der Welt gilt. *Les Misérables* (Musik: Claude-Michel Schönberg, Texte: Alain Boublil und Jean-Marc Natel; Paris 1980; englische Lyrics von Herbert Kretzmer; London 1985)<sup>317</sup> läuft seit dessen englischer Premiere en suite in London und ist somit das am längsten gespielte Musical der britischen Hauptstadt (am Broadway liegt *Les*

---

<sup>314</sup> Dieser Roman ist sehr umfangreich, weswegen er normalerweise in drei oder vier Teile gegliedert wird, wovon der letzte die Geschichte vom Mann in der eisernen Maske zum Thema hat. Vgl. "Editor's Note" zu: Alexandre Dumas, père: *The Vicomte de Bragelonne*. <http://www.gutenberg.org/files/2609/2609-h/2609-h.htm> Zugriff: 4. August 2009.

<sup>315</sup> Vgl. Paul Taylor: "Behind the Iron Mask, Duchess Theatre, London." In: *The Independent*. 4. August 2005. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/behind-the-iron-mask-duchess-theatre-london--none-onestar-twostar-threestar-fourstar-fivestar-501405.html> Zugriff: 4. August 2009.

<sup>316</sup> Vgl. Victor Hugo: „Vorwort.“ In: *Der Glöckner von Notre-Dame*. Wiesbaden, Berlin: Vollmer Verlag, o.J.

<sup>317</sup> Schönberg und Boublil konzipierten die französische Originalversion des Musicals als *Tragedie musicale*, welche sie 1980 als Spektakel im Pariser Palais des Sports uraufführten. Die heute bekannte Fassung wurde vom britischen Produzenten Cameron Mackintosh in Auftrag gegeben, der das Stück in London auf die Bühne bringen wollte. Die Autoren arbeiteten das Spektakel zu einem dramatischen Musiktheaterwerk um, wobei sie die Charaktere stärker ausgearbeiteten, was sich in einigen neu hinzugekommenen Songs (z.B. Javerts „Stars“ oder Jean Valjeans „Who Am I?“) manifestierte. Mit englischen Lyrics von Herbert Kretzmer wurde *Les Misérables* in dieser völlig neuen Form 1985 in London präsentiert.

*Misérables* nach *Phantom of the Opera* und *Cats* an dritter Stelle). Der ursprünglich in fünf Bänden erschienene und sehr umfangreiche Originaltext (Band 1: *Fantine*, Band 2: *Cosette*, Band 3: *Marius*, Band 4: *Saint-Denis*, Band 5: *Jean Valjean*), der unzählige Handlungsstränge in einem dargestellten Zeitrahmen von zwanzig Jahren beinhaltet, musste für die Vertonung radikal gekürzt werden, wodurch sich die Adaption hauptsächlich auf einige wenige Charaktere und deren komprimiertes Schicksal bezieht. Wie häufig auch Charles Dickens (ein britischer Zeitgenosse des Franzosen) schrieb Hugo diesen Roman, um auf soziale Ungerechtigkeiten hinzuweisen und damit das unbarmherzige Gesellschaftssystem aufzudecken.<sup>318</sup> Auch in der Bühnenversion dieses Werkes wurde das sozialkritische Potential der Vorlage minimiert, wobei in jenem Fall der Fokus auf die Darstellung der Charaktere, ihrer Entwicklung und Beweggründe verlegt wurde. Wie auch im Roman steht das Leben des Verurteilten Jean Valjean, von seiner Haftentlassung bis zu seinem Tod, im Mittelpunkt der Handlung, wovon aber das Musical nur einen sehr rudimentären Plot mit unzähligen Auslassungen übernommen hat. Dennoch ist der direkte Bezug zum Originalwerk nicht zu leugnen, der besonders im Emblem der Show deutlich wird.<sup>319</sup> Der Kopf eines armen Mädchens mit vom Wind zerzausten Haaren, welches traurig zur Seite blickt, ist ein Bildausschnitt einer Illustration der französischen Erstausgabe des Romans und stellt die kleine Cosette dar, wie sie den Hof von Thenardiens Spelunke kehrt. Durch die Abbildung der Armut wird also dennoch eine Verbindung zum sozialkritischen Potential des Originalbuches hergestellt, auch wenn es aus der musikalischen Umsetzung größtenteils verschwunden ist.

In Jules Vernes phantastischem Abenteuerroman *Le tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) reist der britische Gentleman Phileas Fogg, begleitet von seinem Diener Passepartout und verfolgt vom Scotland Yard-Beamten Fix um die ganze Welt. Durch unzählige umfangreiche Schauplatzwechsel, welche essentiell für die Handlung sind, ist diese Story nur schwerlich für die Bühne zu adaptieren, weswegen Orson Welles' Versuch *Around the World* (Musik und Lyrics: Cole Porter, Libretto: Orson Welles; 1946) wahrscheinlich auch scheiterte. Welles adaptierte, produzierte, führte Regie und spielte auch selbst die Rolle des Fix in einer Inszenierung, die eine Zirkusnummer, eine Zaubershow, Gipselefanten, eine Hindu-

---

<sup>318</sup> Vgl. Victor Hugo: „Preface.“ In: *Les Misérables*. Englische Übersetzung von Isabel F. Hapgood. <http://www.gutenberg.org/etext/135> Zugriff: 8. August 2009.

<sup>319</sup> Die vom sehr einflussreichen Cameron Mackintosh produzierten Musicals haben häufig ein als Markenzeichen eingetragenes Emblem, ein Logo, welches oftmals in der Publikumsrezeption als Synonym für die zugehörige Show verstanden wird. Beispiele hierfür wären: die leuchtend-gelben Katzenaugen auf schwarzem Grund mit Tänzerfiguren als Pupillen für *Cats*, die weiße Gesichtsmaske für *Phantom of the Opera* usw.

Opferungszeremonie, die Landung von US-Marine Truppen in den Gängen im Zuschauer-raum und unzählige andere spektakuläre Elemente beinhaltete (deswegen auch als *musical extravaganza* bezeichnet).<sup>320</sup> Trotz oder vielleicht wegen der bombastischen Umsetzung, blieb diese Adaption nur ein burleskes Spektakel mit einigen Songs und einem omnipräsenten Welles, welches nicht imstande war die Faszination, die die sehr bekannte Vorlage ausübt, nachzuvollziehen.

Texte der naturalistischen Literatur sind anscheinend mit den Konventionen des Musicals nicht vereinbar, da sie bis auf eine bekanntere Ausnahme nicht als Vorlage für die Vertonung herangezogen wurden. Im Vorwort der zweiten Edition seines dritten Romans *Thérèse Raquin* (1867 als Serie in der Zeitschrift *L'Artiste* erstmals veröffentlicht) erörterte der Autor Émile Zola seine Vorstellungen vom Naturalismus, wobei jene Ausführungen oft als Manifest dieser literarischen Gattung betrachtet werden.<sup>321</sup> Sehr explizite Schilderungen von Tod, Gewalt und Sexualität (z.B. auch eine sehr ausführliche Beschreibung einer Pariser Leichenhalle) waren einer der Hauptgründe für dessen umstrittenen Status in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wobei diese Aspekte auch im Musicalgenre nur selten ungeschönt thematisiert werden. Mit *Thou Shalt Not* (Musik und Lyrics: Harry Connick jr., Libretto: David Thompson; 2001) wurde dennoch eine Adaption von Zolas erstem literarischem Erfolg versucht, die jedoch den Ansprüchen der Vorlage nicht gerecht werden konnte und nach kurzer Spielzeit bereits wieder abgesetzt wurde. Während der Roman im Paris des 19. Jahrhunderts angesiedelt ist, hat das Musical die Handlung amerikanisiert und sie deswegen ins New Orleans der 1940er Jahre verlegt, während es das Geschäft der Madame Raquin für musikalische Zwecke zu einem Jazz Club transformierte. In der Vorlage manifestiert sich Camille nach dessen Tötung nur im schlechten Gewissen von Laurent und Thérèse, während er in der Musicalfassung personifiziert als Geist, sichtbar für das Publikum, die Szene kommentiert (z.B. in dem Song „Oh! Ain't That Sweet“). Durch diese Veränderungen ging die typische triste, dunkle und deprimierende Atmosphäre von Zolas Roman verloren, wodurch manche Passa-

---

<sup>320</sup> Vgl. "The Theater: New Musical in Manhattan, Jun. 10, 1946." In: *Time Magazine*. 10. Juni 1946. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,793003,00.html> (Zugriff: 10. August 2009) und Stewart, S. 38.

<sup>321</sup> Vgl. Andrew Rothwell: „Introduction.“ In: Émile Zola: *Thérèse Raquin*. Oxford, New York [u.a.]: Oxford University Press, 2008. S. vii-xxxv. Hier S. ix.

gen eher absurd wirkten.<sup>322</sup> Die Story um ein Liebespaar, welches den Ehegatten der Frau ermordet und dann selbst an der Situation zugrunde geht, ist ein ungewöhnliches Thema für ein Musical, obwohl in diesem Fall wahrscheinlich eher die Ausführung fehlerhaft war.

Wie Zolas *Thérèse Raquin* als ein Hauptwerk des Naturalismus, ist Leo Tolstois *Anna Karenina* (als Serie erstmals 1875-77 in der Zeitschrift *Russki* erschienen) als ein Roman des russischen psychologischen Realismus, eine sehr ungewöhnliche Wahl für ein Musical, vor allem wenn man dessen umfangreiche Beschreibungen vieler kleiner Ereignisse bedenkt, die eine wichtige Charakteristik des Textes ausmachen. Auch die Musicaladaption *Anna Karenina* (Musik: Daniel Levine, Lyrics und Libretto: Peter Kellogg; 1992) konnte die Atmosphäre des zaristischen Russlands, welche im Originalroman vermittelt wird, nicht nachbilden. Während modernere Bearbeitungen literarischer Vorlagen häufig die Konventionen des Musicalgenres der Vorlage anpassen, wurde bei dieser Vertonung gegenteilig verfahren. Der Roman kontrastiert zwei in sich geschlossene Handlungsstränge: die Affäre von Anna und Vronsky, geprägt von zu hohen idealistischen Erwartungen an die Liebe, an welchen Anna aufgrund ihres moralischen Gewissens zerbricht, und die Vernunfteheliche zwischen Kitty und Levin, aus der tatsächliche Liebe entsteht. Durch Tolstois deutliche Entwicklung zum Moralisten beinhaltet dieses Verhältnis eine essentielle Aussage des Ausgangstextes.<sup>323</sup> Das Musical jedoch verwandelte Kitty und Levin in das Comic Couple (neben dem Romantic Couple Anna und Vronsky),<sup>324</sup> wodurch die Charaktere grundlegend verändert und die im Roman intendierte Wirkung umgekehrt wurde.<sup>325</sup> In der amerikanisierten Adaption lässt sich damit nur wenig Treue zum Ausgangswerk erkennen, wobei gleichzeitig der Umgang mit der Vorlage im Zielmedium nicht als zeitgemäß zu bezeichnen ist.

---

<sup>322</sup> Vgl. Ben Brantley: „Theater Review: One Flew Over the Cuckold’s Nest.“ In: *The New York Times*. 26. Oktober 2001.

<http://www.nytimes.com/2001/10/26/movies/theater-review-one-flew-over-the-cuckold-s-nest.html?scp=1&sq=Theater%20Review:%20One%20Flew%20Over%20the%20Cuckold%E2%80%99s%20Nest&st=cse&gwh=01BA0429D1F68C8E90C098CF577435D1> Zugriff: 10. August 2009.

<sup>323</sup> Vgl. Gerlinde Zett-Tesche: „Anna Karenina.“ In: *Harenberg Literaturlexikon*. S. 52-53.

<sup>324</sup> Vor allem bis in die 50er Jahre (vereinzelt aber auch in den 60er Jahren und später) lässt sich eine Aufteilung der Rollenpaare in ein *romantic couple* (vordergründige Liebesgeschichte) und ein *comic couple* (Liebesgeschichte als *comic relief*, ähnlich dem Buffo-Paar in der Operette) beobachten z. B. in *Oklahoma!* Laurey und Curly (romantic), Ado Annie und Will Parker (comic). Durch die Entwicklung des Musicals als Genre veränderte sich die Dramaturgie dahingehend, dass von den vorgefertigten Rollenbildern Abstand genommen wurde.

<sup>325</sup> Vgl. Mel Gussow: „Review/ Theater; Tolstoy, Revised and Musicalized.“ In: *The New York Times*. 27. August 1992.

<http://www.nytimes.com/1992/08/27/theater/review-theater-tolstoy-revised-and-musicalized.html?scp=1&sq=Review/%20Theater;%20Tolstoy,%20Revised%20and%20Musicalized&st=cse&gwh=096BBAF6262A1442B4734459E5F0DBCE> Zugriff: 14. August 2009.



### 3.7. Horrorvorlagen

Im historischen Rückblick wird *The Castle of Ontranto* (1764) von Horace Walpole als erster Roman und sein Drama *The Mysterious Mother* (1768) als erstes Theaterstück der Gothic Literatur betrachtet.<sup>326</sup> Einige der adaptierten Prosavorlagen des 19. Jahrhunderts sind dieser Gattung zuzurechnen oder integrierten zumindest manche der typischen Charakteristika des Genres, welches nur ungenau abgrenzbar ist, da es sich über Handlungsort, Inhalt oder auch vermittelte Atmosphäre definieren lässt. *Jane Eyre*, *Wuthering Heights*, *The Woman in White*, *Billy Budd*, die Werke von Charles Dickens oder in geringerem Maß auch Arthur Conan Doyle zeichnen sich durch die verwendeten Gothic Elemente aus. *Sleepy Hollow*, welches auch Komik in Verbindung mit den Grusel erzeugenden Effekten einsetzt, wurde, wie *Brigadoon* von einer deutschen Schauerlegende inspiriert, auch wenn bei Letzterem diese Komponente eliminiert und die Story romantisiert wurde. In *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* und *The Picture of Dorian Gray*<sup>327</sup> steht das in dieser literarischen Gattung häufig wiederkehrende Doppelgänger-Motiv im Mittelpunkt, welches Ausdruck des Glaubens an die angeborene Zweiteilung im menschlichen Wesen ist und sich auch in Romanen wie Mary Shelleys *Frankenstein; or, the modern Prometheus* (der Roman wurde 1818 anonym veröffentlicht) und Bram Stokers *Dracula* (1897) als unheimliche Dualität etablierte.<sup>328</sup> Im Allgemeinen gelten die beiden eben genannten als Meilensteine der Gothic Literatur, wobei gleichzeitig Autoren des 20. Jahrhunderts wie Stephen King oder Anne Rice als direkte Nachfolger in diesem Genre gesehen werden. Häufig verstärkt der Einsatz von Musik Schauer erzeugende Elemente und Stories effektiv, weswegen sie auch oft zur Vertonung herangezogen wurden. Werke die gleichermaßen auf der erschreckenden Wirkung (Horror) aufbauen, die sich durch drastischere Darstellungen, übernatürliche Ereignisse oder Legendenwesen (i.e. unrealistischere Handlungselemente) kennzeichnen, werden hingegen aufgrund der

---

<sup>326</sup> Vgl. E.J. Curry: „Walpole, Horace, Earl of Oxford (1717-97).“ In: *The Handbook of Gothic Literature*. S. 246-49. Hier S. 246.

<sup>327</sup> Die immanenten Vertonungsmöglichkeiten von Gothic Literatur sind vor allem an diesem Stoff ersichtlich, der sehr häufig als Vorlage von Musicalbearbeitungen diente, die jedoch weder am Broadway noch im West End präsentiert wurden. Z.B. *Dorian* (Musik, Lyrics: Michael Rubell, Nan Barcan; Off-Off-Broadway, 1990), *Dorian Gray* (Musik: Gary David Levinson, Lyrics, Libretto: Allan Rieser; Off-Broadway, 1996), *Dorian* (2000 eine Produktion des Goodspeed Opera House, Musik, Lyrics, Libretto: Richard Gleaves), *Dorian – The Musical* (2002 in Denver uraufgeführt, Musik und Lyrics: James J. Mellon, Scott deTurk; Libretto: James J. Mellon, Duane Poole), *Dorian Gray – The Musical* (ebenfalls 2002 in Denver aufgeführt, Musik: Edward Reyes, Lyrics und Libretto: Thomas Sheehan). Die oftmalige Adaption und die Anwendbarkeit der Story zeugen zwar von ihrer Universalität, dennoch scheint sie sich, wie der fehlende durchschlagende Erfolg der Bearbeitungen zeigt, der Vertonung größtenteils zu verwehren.

<sup>328</sup> Vgl. Antonio Ballesteros Gonzáles: „Doppelgänger.“ In: *The Handbook of Gothic Literature*. S. 264.

gesanglichen Kommunikationsebene in der Rezeption eher als lächerlich empfunden. Auf Basis dessen soll in dieser Darlegung eine Unterscheidung zwischen Gothic und Horrorvorlagen auf jene Ambivalenz verweisen.

Der Komponist Frank Wildhorn, der bereits *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* erfolgreich vertonte, verfasste ebenfalls *Dracula, the Musical* (Lyrics und Libretto: Christopher Hampton, Don Black; 2004), welches allerdings in der Meinung von Kritik und Publikum der berühmten Vorlage nicht gerecht werden konnte. Bram Stokers Roman, der selbst einen Mythos erschaffen hat und die kulturellen Konnotationen von Vampiren und dem historischen osteuropäischen Raum entscheidend geprägt hat, wurde in seiner Musicalversion ausschließlich negativ rezensiert. Bestimmte Elemente wie ein fliegender Protagonist oder auch die zahlreichen Handlungsortwechsel sind zweifelsfrei nicht einfach auf einer Bühne zu realisieren (obwohl über 400 Filmversionen die Eignung der Story zum Transfer in dieses Medium zeigen), dennoch gab es zahlreiche sehr erfolgreiche Dramatisierungen des Stoffes, wobei Stoker die erste selbst betreute.<sup>329</sup> Allerdings waren es vorwiegend die Bühnenbauten und Kostüme, die in der Inszenierung der Musicaladaption die Handlung vermittelten, da die Autoren die allgemeine Bekanntheit der Story voraussetzten und im dargestellten Plot große Teile der Geschichte aufgrund dessen nur unzureichend transportierten.<sup>330</sup> Offensichtlich lag der Fokus vor allem auf dessen visueller Umsetzung, welche mit vielen technischen Effekten inszeniert wurde und nicht auf einer musikalischen Interpretation der literarischen Vorlage.<sup>331</sup>

Mit *Lestat* (Musik: Elton John, Lyrics: Bernie Taupin, Libretto: Linda Woolverton; 2006) wurden die modernen Vampirromane *The Vampire Chronicles* (1976-2003) von Anne Rice für die Musicalbühne vertont, wobei Kritiker und Publikum eine ähnliche Reaktion zeigten wie bei

---

<sup>329</sup> Vgl. Michael Hulse: „Notes.“ In: Bram Stoker: *Dracula*. Köln: Köhnmann, 1995. S. 419-424. Hier S. 419.

<sup>330</sup> Vgl. Ben Brantley: „Theatre Review; The Bat Awakens, Stretches, Yawns.“ In: *The New York Times*. 20. August 2004. <http://www.nytimes.com/2004/08/20/movies/theater-review-the-bat-awakens-stretches-yawns.html> Zugriff: 2. September 2009.

<sup>331</sup> Eine stilistisch und musikalisch ähnliche Bearbeitung von Mary Shelleys *Frankenstein* (Musik: Mark Baron, Lyrics und Libretto: Jeffrey Jackson) hatte 2007 Off-Broadway Premiere. Während die Adaption sich recht eng an die Vorlage hielt, wobei auch die Rahmenhandlung (Victor Frankenstein erzählt einem Schiffskapitän die Geschichte vom künstlich erschaffenen Menschen, wodurch der Roman in Ich-Form verfasst ist) beibehalten wurde, erinnert die Umsetzung mit Hauptaugenmerk auf der Vermittlung der düsteren bzw. schaurigen Handlungselemente, illustriert durch einen sich an Pop-Musik orientierenden Score, vor allem an die hier bereits besprochenen Frank Wildhorn Shows. Vgl. Charles Isherwood: „It’s Alive! Creature Trods From Grave to the Stage.“ In: *The New York Times*. 2. November 2007.

<http://theater.nytimes.com/2007/11/02/theater/reviews/02fran.html?scp=1&sq=It%E2%80%99s%20Alive!%20Creature%20Trods%20From%20Grave%20to%20the%20Stage&st=cse&gwh=0FDAB7240898D94213280A64804A787D> Zugriff: 2. September 2009.

Wildhorns *Dracula*. Die Adaption verwies ursprünglich auf die ersten drei der zehn Romane umfassenden Serie - *Interview with the Vampire* (1976), *The Vampire Lestat* (1985) und *The Queen of the Damned* (1988) – in welcher die Figur des Lestat im Zentrum der Handlung steht. Der zu große Umfang der ursprünglichen Story resultierte in einer Umgestaltung des Librettos während der Tryouts, wodurch die verarbeiteten Teile des dritten Buches gestrichen und der verbleibende Plot neu angeordnet wurde.<sup>332</sup> Die innere Zerrissenheit der Figuren, die Einsamkeit der Unsterblichkeit, aber vor allem ihre Blutgier sind einige der Themen in den gesungenen Passagen (dies zeigen Songtitel wie „The Thirst“, „The Crimson Kiss“ oder „I Want More“), während die offensichtliche homoerotische Komponente im Theatertext, wie auch in der Inszenierung sehr deutlich zum Vorschein kommt.<sup>333</sup> Die musikalische Form einiger Handlungselemente, vor allem des Vampirismus, in Verbindung mit der an das 19. Jahrhundert angelehnten blumigen Sprache, lassen das Libretto theatralisch übertrieben, melodramatisch und lächerlich erscheinen, wodurch die erzielte Wirkung dem Gegenteil der intendierten entsprach. Dementsprechend wurde das Musical bereits nach nur wenigen Vorstellungen abgesetzt und ein bereits produziertes Cast Recording nie veröffentlicht.

Zu den legendärsten Broadway-Misserfolgen zählt die Musicalversion von Stephen Kings 1974 veröffentlichtem Roman *Carrie* (Musik: Michael Gore, Lyrics: Dean Pitchford, Libretto: Lawrence D. Cohen; 1988). Die Geschichte um eine junge Frau, welche ihre telekinetischen Fähigkeiten entdeckt und gegen jene Menschen einsetzt, die sie physisch und psychisch gequält haben (ihre fanatisch religiöse Mutter und der Großteil ihrer Schulkollegen), ist besonders aufgrund des übersinnlichen Handlungselements nur schwierig dramatisch umzusetzen. Die Perspektive des eigentlich als Epistolary Novel – die Darlegung der Story besteht aus Zeitungsberichterstattungen, Beschreibungen durch Lehrer oder Kollegen, einem fiktiven wissenschaftlichen Buch über den Fall u.ä. – aufgebauten Romans wurde für die Bühnenfassung verändert, um Carries Sichtweise zu repräsentieren und die finalen Ereignisse des Romans, die Zerstörung Chamberlains, in der Adaption eliminiert. Die Autoren setzten auch hier die Kenntnis der Story als gegeben voraus, weswegen die Exposition nur unzureichend war und die Entwicklung der Ereignisse damit unschlüssig. Dies wird besonders deutlich, wenn die

---

<sup>332</sup> Vgl. Harry Haun: *Revamping a Vampire*. 6. April 2006. [http://www.playbill.com/features/article/98918-Revamping\\_a\\_Vampire](http://www.playbill.com/features/article/98918-Revamping_a_Vampire) Zugriff: 2. September 2009.

<sup>333</sup> Vgl. Ben Brantley: „Anne Rice’s Vampires, With Elton John’s Music, Take to the Stage.“ In: The New York Times. 26. April 2006. <http://theater.nytimes.com/2006/04/26/theater/reviews/26lest.html?scp=1&sq=Anne%20Rice%E2%80%99s%20Vampires,%20With%20Elton%20John%E2%80%99s%20Music,%20Take%20to%20the%20Stage&st=cse&gwh=B3A060C770053584321588807520E4B> Zugriff: 2. September 2009.

Hände der Protagonistin am Ende des ersten Aktes unvermittelt zu brennen beginnen, ohne dass vorher bereits ein Hinweis auf ihre Fähigkeiten gegeben worden wäre.<sup>334</sup> Die textlichen Charakterisierungen der Figuren, besonders der Nebenfiguren, sind nicht ausgearbeitet, während musikalisch nur Carrie und ihre Mutter genauer definiert sind.<sup>335</sup> Der Titelsong, „And Eve Was Weak“, „Evening Prayers“ oder „I Remember How Those Boys Could Dance“ illustrieren Vorgänge und charakterliche Disposition sehr effektiv, während gleichzeitig andere Szenen und Songs lächerlich oder sogar geschmacklos („Out For Blood“ handelt vom sinnlosen Töten eines Schweines) wirken. Besonders das Finale – Carrie zerstört mit ihren telekinetischen Kräften die Turnhalle, in der der für sie demütigende Abschlussball der Schule stattfindet und tötet damit jeden, der darin ist – stellte eine große inszenatorische Herausforderung dar, die allerdings nur ineffektiv gelöst wurde. Die sehr abstrakte Bühnenumsetzung, war in einigen Szenen (vor allem jenen zwischen Mutter und Tochter) sehr wirkungsvoll, in den meisten Fällen aber unschlüssig. Für Mandelbaum zählt *Carrie* zu den einzigartigen Misserfolgen, da dessen dramaturgischer Aufbau, in Bezug auf Vermittlung von Originalintention, Plot und Charakterisierung, unzureichend war und das Werk auf musikalischer und inszenatorischer Ebene innovativ-effektives Material mit Hypertrophien verband.<sup>336</sup> Obwohl die Uraufführung des Musicals in Stratford-upon-Avon (die Royal Shakespeare Company war Co-Produzent) nur negative Rezensionen erhielt, kam ein Broadway-Transfer dennoch zustande, der aber nach 16 Previews und nur 5 regulären Aufführungen wieder eingestellt wurde.

Musik zur Verdeutlichung einer charakterlichen Entwicklung oder zur Vermittlung der inhärenten Atmosphäre des Stückes ist sehr effektiv einsetzbar, wodurch sich Gothic Literatur, deren Intention die Erzeugung von Schauer beinhaltet (oft basierend auf den realistischen negativen Seiten des menschlichen Wesens, oder durch den Handlungsort definiert), zur Vertonung eignet. Anhand dieser Aufstellung wird jedoch ersichtlich, dass Horror generierende Szenen (drastische Darstellungen z.B. mit der Abbildung von Blut verbunden) oftmals aufgrund der musikalischen Kommunikationsebene ihre intendierte Wirkung verlieren und dadurch häufig absurd oder lächerlich erscheinen. Während Horrorliteratur als ausgeprägte Verkörperung derselben sozialen Probleme und existenziellen Ängste und Zweifel angesehen

---

<sup>334</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 5.

<sup>335</sup> Vgl. ebd. S. 354.

<sup>336</sup> Vgl. ebd. S. 352.

werden kann, die auch in der Gothic Literatur thematisiert werden, so überwiegt hier dennoch das übersinnliche und fantastische Element. Dies ist jedoch für die Musicalbühne nur problematisch zu vertonen, wie auch die grundsätzlichen Schwierigkeiten mit vampirischen Protagonisten belegen.<sup>337</sup> Gleichzeitig sind allerdings Parodien dieses Genres, welche natürlich ebenso drastische Szenen enthalten, sie aber bewusst bis zur Lächerlichkeit überzeichnen, in ihrer musikalischen Adaption oft sehr erfolgreich.<sup>338</sup> Wenn die Story somit von Schrecken und Horror geprägt und von der Vermittlung dieser Wirkung abhängig ist, ist die in diesem Zusammenhang ersichtliche entwaffnende Eigenschaft der Musik der adäquaten Umsetzung der Vorlage zuwiderlaufend.

### 3.8. Märchenhafte Stoffe<sup>339</sup>

Im Gegensatz dazu sind märchenhafte Stoffe mit ebenso unrealistischen Figuren oder Handlungsebenen in ihrer Vertonung meist erfolgreicher. Dennoch war *If the Shoe Fits* (Musik: David Raksin, Lyrics: June Carroll, Libretto: June Carroll und Robert Duke; 1946), eine Adaption von Charles Perraults *Cendrillon, ou la Petite Pantoufle de Verre* – dieses und andere bekannte Märchen wie *Le Petit Chaperon Rouge* oder *La Belle au Bois Dormant* verfasste der Autor zwischen 1691-1697 und veröffentlichte sie unter einem Pseudonym in dem Sammelband *Histoires ou Contes du Temps Passé* – mit nur 21 Vorstellungen ein Fehlschlag. Das Musical war als eine im Mittelalter in einem mystischen Königreich angesiedelte Parodie konzipiert und wurde von Kritikern und Zuschauern durchwegs abgelehnt, wodurch sich das vor-

---

<sup>337</sup> Am Broadway wurden zwischen 2002-2006 drei Musicals gespielt, bei deren Hauptfiguren es sich um Vampire handelte: *Dance of the Vampires* (Musik: Jim Steinman, Lyrics: Jim Steinman und Michael Kunze, Libretto: Jim Steinman, Michael Kunze und David Ives; 2002), *Dracula, the Musical* und *Lestat*. Alle drei waren Misserfolge, die von Publikum und Kritik gleichermaßen abgelehnt wurden.

<sup>338</sup> Beispiele hierfür wären *The Rocky Horror Show* (Musik: Lyrics, Libretto: Richard O'Brien; London 1973, Broadway 1975), *Little Shop of Horrors* (Musik: Alan Menken, Lyrics und Libretto: Howard Ashman; Off-Broadway 1982) oder auch *Young Frankenstein* (Musik und Lyrics: Mel Brooks, Libretto: Mel Brooks und Thomas Meehan; 2007). Bei beiden letzteren handelt es sich um Adaptionen von Filmen, die ihrerseits mit schwarzem Humor das Horrorfilmgenre parodierten (*Little Shop of Horrors*. Regie: Roger Corman. Drehbuch: Charles B. Griffith. USA: Santa Clara Productions, 1960. und *Young Frankenstein*. Regie: Mel Brooks. Drehbuch: Mel Brooks und Gene Wilder. USA: 20<sup>th</sup> Century Fox, 1974.). Auch das Libretto von *Dance of the Vampires* wurde, im Vergleich zur Wiener Originalfassung *Tanz der Vampire*, in diese Richtung verändert, wobei komische und parodistische Elemente dem Text hinzugefügt wurden. Da dies aber von der Originalintention des Musicals abwich, korrelierten musikalische und textliche Umsetzung nicht mehr und ließen das Werk inkohärent erscheinen.

<sup>339</sup> In dieser Aufstellung sind nur Musicals erfasst, die für ein erwachsenes Publikum geschrieben wurden, weswegen Shows wie *Mary Poppins* (Musik, Lyrics: Richard M. und Robert B. Sherman, Libretto: Julian Fellows, zusätzliche Songs und Lyrics: George Stiles und Anthony Drewe; London 2004), *Chitty Chitty Bang Bang* (Musik, Lyrics: Richard M. und Robert B. Sherman, Libretto: Jeremy Sams; London 2002) u.a. in diesem Zusammenhang nicht aufscheinen, da sie sich dezidiert auch an eine kindliche Zielgruppe wenden.

zeitige Ende des Runs erklärt.<sup>340</sup> Das Bestreben, die für Kinder verfasste Vorlage mit einem traditionellen Musical Comedy Libretto zu verbinden schlug fehl, resultierte in der Kollision beider Elemente und verhinderte damit eine funktionierende Dramaturgie.<sup>341</sup>

Auch die Vertonung von *Prinsessen på ærten* (dt. *Die Prinzessin auf der Erbse*, 1835) des dänischen Schriftstellers Hans Christian Andersen emphasized, wie bereits der Titel *Once Upon a Mattress* (Musik: Mary Rodgers, Lyrics: Marshall Barer, Libretto: Marshall Barer, Dean Fuller, Jay Thompson; Off-Broadway 1959)<sup>342</sup> impliziert, vornehmlich die komischen Elemente des Plots. Ursprünglich als Einakter konzipiert, wurde es in weiterer Folge auf abendfüllende Länge gebracht und aufgrund des großen Erfolges kurz nach dessen Off-Broadway Premiere an den Broadway transferiert.<sup>343</sup> Wie auch im Fall von *If the Shoe Fits* ist die literarische Vorlage nur sehr kurz und rudimentär, weswegen die Autoren aus dem vorgegebenen Grundhandlungsgerüst einen größtenteils eigenständigen Plot erstellten. Die Figuren sind parodistisch überzeichnet, um klischeehaften Vorstellungen teilweise zu widersprechen,<sup>344</sup> während der Theatertext oftmals von derb-komischem Klamauk mit zahlreichen sexuellen Anspielungen dominiert wird. Damit entfernt sich diese burleske Interpretation vom literarischen Ausgangstext, der allerdings aufgrund seines geringen Umfangs ohnehin nur als Inspiration betrachtet werden kann.

Die eigentlich in Trinidad geborene afroamerikanische Autorin Rosa Guy verfasste mit ihrem Roman *My Love, My Love: or The Peasant Girl* (1985) eine in der Karibik angesiedelte Neudeutung von Hans Christian Andersens *Den lille havfrue* (dt. *Die kleine Meerjungfrau*, 1837),<sup>345</sup> die für das Musical *Once On This Island* (Musik: Stephen Flaherty, Lyrics und Libretto: Lynn Ahrens; 1990) als Vorlage diente. Guy übernahm die Grundhandlung von Andersen, schildert allerdings nicht die Beziehung zwischen einem Märchenwesen und einem Menschen, sondern zwischen einem Bauernmädchen und einem aristokratischen Landbesitzerssohn auf einer Insel der Französischen Antillen, womit sie die Unvereinbarkeit

---

<sup>340</sup> Vgl. Stewart, S. 287/8.

<sup>341</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 554.

<sup>342</sup> Komponistin Mary Rodgers ist die Tochter von Richard Rodgers, deren Sohn Adam Guettel ist ebenfalls Musikkomponist (z.B. *Floyd Collins* oder *The Light in the Piazza*).

<sup>343</sup> Vgl. Stewart S. 447.

<sup>344</sup> Die Prinzessin, die eine Erbse unter 20 Matratzen und Federbetten erfüllen soll, ist hier vielmehr als ungestüm und ungehobelt charakterisiert, wie auch der wenig attraktive Figurenname Winnifred Princess of Farfelot impliziert, während Prinz Dauntless (!) von seiner furchteinflößenden Mutter kontrolliert wird.

<sup>345</sup> Dieses Märchen war auch Vorlage einer Disney Zeichentrick-Verfilmung mit Musik, *The Little Mermaid* (1989), die ihrerseits auch zu einem Bühnenmusical adaptiert wurde: *The Little Mermaid* (Musik: Alan Meken, Lyrics: Howard Ashman und Glenn Slater, Libretto: Doug Wright; Previews ab November 2007, Broadway Premiere Jänner 2008).

zweier Individuen aufgrund von Rassismus und Klassenunterschieden thematisiert. Durch die Einführung einer Rahmenhandlung (*"Once On This Island" is a colorful musical tale of love, loss and redemption performed by a group of Carribean peasants as they wait out a violent storm*)<sup>346</sup> verweist das Musical auf den märchenhaften Ursprung und fügt damit den realistischeren Beschreibungen des Romans eine zusätzliche Ebene hinzu. Die erzählenden Bauern werden zu Akteuren der Geschichte, die stilisiert dargestellt wird und gleichzeitig die rationale Gedankenwelt der besitzenden Klasse, der mythologisch geprägten – personifiziert in Asaka, Mother of the Earth; Agwe, God of Water; Erzulie, Goddess of Love und vor allem auch Papa Ge, Demon of Death – der Landbevölkerung gegenüber stellt. Der Fabel- bzw. Märchencharakter, den das Musical im Vergleich zum Roman deutlicher hervorhebt, tritt besonders im veränderten Ende von Ti Moune, der Protagonistin, zutage. Während sie in Guys Vorlage (nachdem sich Daniel statt für sie für eine Tochter aus reichem Haus entschieden hatte) von einer gaffenden Menge brutal zu Tode getreten wird, ist ihr Musicaltod weniger drastisch, sondern poetischer, indem die Götter Mitleid zeigen und sie in einen Baum verwandelt wird, der die, die Klassenunterschiede verbildlichende Mauer aufbricht. Das Finale mit der Schließung der Rahmenhandlung betont die moralisierende, aber auch kathartische Wirkung von erzählten und dargestellten Geschichten und illustriert damit die metatheatralen Aspekte der Adaption (*For out of what we live/ and we believe/ our lives become/ the stories that we weave.*)<sup>347</sup> Gemeinsam mit der farbenprächtigen Inszenierung, vermittelt die Inkorporation von typisch karibischen Klangbildern in die Musik den Handlungsort der Story sehr akkurat und erzeugt damit die für Märchen oft charakteristische Exotik.<sup>348</sup>

Das im englischsprachigen Raum sehr beliebte Kinderbuch *The Wind in the Willows* (1908) von Kenneth Grahame wurde bereits sehr oft unter verschiedenen Bezeichnungen für eine kindliche Zielgruppe vertont.<sup>349</sup> Die Broadwayadaption unter dem Originaltitel (Musik: William Perry, Lyrics: William Perry und Roger McGough, Libretto: Jane Iredale; 1985) war auch für ein erwachsenes Publikum konzipiert, während es sich gleichzeitig den früheren Vorga-

---

<sup>346</sup> Bill Rosenfeld: „Liner Notes.“ In: Stephen Flaherty, Lynn Ahrens: *Once On This Island*. Booklet. RCS Victor, 1990. S. 4-5. Hier S. 4.

<sup>347</sup> Lynn Ahrens: „Once On This Island [Song Lyrics mit einigen nebensächlichen Bühnenanweisungen].“ In: Stephen Flaherty, Lynn Ahrens: *Once On This Island*. Booklet. RCA Victor, 1990. S. 6-32. Hier S. 32.

<sup>348</sup> Vgl. *Once On This Island*. Musik: Stephen Flaherty, Lyrics: Lynn Ahrens. Fassung: CD. OBC. RCA Victor, 1990.

<sup>349</sup> Z.B. 1929 als Weihnachtsmusical (eine teilweise bis heute fortgesetzte Tradition, ein der Jahreszeit entsprechendes kindgerechtes Musical als Limited Run aufzuführen) in London unter dem Titel *Toad of Toad Hall* (Musik: Harold Fraser-Simson, Lyrics und Libretto: A.A. Milne). Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 319.

ben der Musical Comedy anzupassen suchte. Die personifizierte tierischen Hauptfiguren Mole, Rat, Toad und Badger sind in der Vorlage männlich, während die Adaption Mole weiblich zeichnete um die Darstellung einer Liebesbeziehung mit Rat zu ermöglichen, damit jedoch gleichzeitig den homosexuellen Subtext des Romans eliminierte.<sup>350</sup> Durch die Bemühung ein Kinderbuch in ein Musical zu transformieren, welches auch ein erwachsenes Publikum anspricht, erscheint das Werk, ähnlich wie *If the Shoe Fits*, inkohärent, verfehlte beide Zielgruppen und wurde nach nur vier regulären Vorstellungen abgesetzt.

Anders als *Shrek: The Musical* (Musik: Jeanine Tesori, Lyrics und Libretto: David Lindsay-Abaire; 2008), dessen Originalstory zwar aus William Steigs Bilderbuch *Shrek* (1990) entstammt, das allerdings den daraus entstandenen Animationsfilm (Regie: Andrew Adamson, Vicki Jenson. Drehbuch: Ted Elliott [u.a.]. USA: Dreamworks, 2001) als direkte Vorlage benennt. Dieser hatte bereits den nur sehr kurz umrissenen Mythos zu einer umfangreicheren Geschichte erweitert, i.e. Exposition, Motivation, ausformulierte Charakterisierungen und den größten Teil der Figuren neu hinzugefügt, und gleichzeitig für die szenische Präsentation adaptiert. Textlich folgt das Musical größtenteils dem Filmdrehbuch, nutzte zusätzlich aber auch die Möglichkeiten der musikalischen Kommunikationsebene –, die mit „Freak Flag“ die „Moral“ des Märchens (die Wichtigkeit von Individualität) transportiert – in der das Personal ebenfalls die emotionale Disposition offenbart, die in den anderen Fassungen der Story in dieser Form nicht präsentiert wurde.<sup>351</sup> Auch die visuelle Umsetzung auf der Bühne, vor allem die Darstellung der diversen Märchenfiguren (z.B. Ogre Shrek, Pinocchio, Humpty Dumpty, u.v.a.) ist am Animationsfilm orientiert und damit in diesem Fall essentieller Bestandteil des Theatertextes.

*The Robber Bridegroom* (1942) eine Novella von Eudora Welty, wurde zwar von einigen der Gebrüder Grimm Märchen (vor allem *Der Räuberbräutigam*) inspiriert, ist selbst jedoch eine Neuinterpretation, die die Handlung mit Legenden aus Mississippi kombiniert, gleichzeitig aber den Charakter einer *American fairy tale* beibehält.<sup>352</sup> Der Score der gleichnamigen Mu-

---

<sup>350</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 212.

<sup>351</sup> Vgl. Matthew Gurewitsch: „Orchestrating an Ogre’s Monster Makeover.“ In: *The New York Times*. 11. Dezember 2008. [http://www.nytimes.com/2008/12/12/theater/12Shre.html?\\_r=1&scp=9&sq=Shrek&st=cse](http://www.nytimes.com/2008/12/12/theater/12Shre.html?_r=1&scp=9&sq=Shrek&st=cse) Zugriff: 15. September 2009.

<sup>352</sup> Marianne Hauser: „Miss Welty’s Fairy Tale.“ In: *The New York Times*. 1. November 1942. <http://www.nytimes.com/books/98/11/22/specials/welty-bridegroom.html?scp=2&sq=marianne%20hauser&st=cse> Zugriff: 15. September 2009.



sicaladaption (Musik: Robert Waldman, Lyrics und Libretto: Alfred Uhry; 1975 bzw. 1976)<sup>353</sup> ist aufgrund dieser amerikanisierten Umdeutung von Country und Bluegrass geprägt und illustriert die dargestellte typisierte und klischeehafte Welt des legendären Banditen (im Stile von Robin Hood) Jamie Lockhart sehr effizient. Während die Band sichtbar auf der Bühne situiert ist, wird die Story selbst durch einen Country Square-Dance Circle präsentiert, dessen Mitglieder die eigentliche Handlung spielen und kommentieren.<sup>354</sup>

Keine Neuinterpretation sondern eine Erweiterung und teilweise Revision, stellt der Roman *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West* (1995) von Gregory Maguire dar, welches als *Wicked* (Musik und Lyrics: Stephen Schwartz, Libretto: Winnie Holzman; 2003) sehr erfolgreich vertont wurde. Es beleuchtet die Ereignisse des berühmten Romans *The Wonderful Wizard of Oz* (1900)<sup>355</sup> von L. Frank Baum aus der Figurenperspektive der *wicked witch of the west*, deren Name, Elphaba, Maguire aus den Initialen des Originalautors bildete. Während Baums Werk als Kinderbuch zu bezeichnen ist, richtet sich *Wicked* aufgrund des Inhaltes dezidiert an eine erwachsene Leserschaft. Im Mittelpunkt des Romans, dessen Hauptanliegen die Verdeutlichung von Ambivalenz und Komplexität in Situationen und menschlichen Charakteren ist, steht somit nicht Dorothy, sondern die Beziehung zwischen Elphaba und G(a)linda, der guten Hexe.<sup>356</sup> Der dargestellte Plot weicht zwar häufig von der Romanhandlung ab, doch wurden die Intentionen des Originals weitestgehend beibehalten, wobei gleichzeitig der Score die Eigenheiten des Buches gekonnt umsetzt, indem er Gegensätze verbindet: *Comic numbers harbor sinister or poignant implications. Darker modalities cloak hints of rescue and repair.*<sup>357</sup> Auch wenn die Zeitungskritiker dieser Ansicht Maguires nicht immer zustimmten, ist die Adaption als gelungen zu betrachten.

Eine Sonderstellung in diesem Abschnitt, nimmt das Musical *Into the Woods* (Musik und Ly-

---

<sup>353</sup> 1975 als Limited Run im Harkness Theatre (Stewart, S. 508, bezeichnet es als Middle Broadway, obwohl es in den meisten Fällen zu den Broadway-Häusern gerechnet wurde) gezeigt, tourte es nachfolgend ein Jahr durch die USA, bevor es in erweiterter Form (u.a. mit zusätzlichen Songs) 1976 in ein größeres Broadway-Theater kam.

<sup>354</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 301.

<sup>355</sup> *The Wizard of Oz* wurde 1902 als *musical extravaganza* am Broadway gezeigt, während später vor allem der bekannte MGM Film (inklusive der darin enthaltenen Musik) für die Bühne adaptiert wurde. Für genauere Ausführungen vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2214-15.

<sup>356</sup> Damit entkräftet Maguire die von Märchen oft vorgegebenen Klischees über das uneingeschränkt Gute bzw. Böse. G(a)linda wird erst durch ihre Freundschaft zu Elphaba vom oberflächlichen, populären, modebewussten Teenager zum wahrhaften „Menschen“ gewandelt, während Elphaba als böse etikettiert wird, da sie versucht ihre magischen Fähigkeiten zugunsten der gesellschaftlich Unterdrückten und Ausgestoßenen einzusetzen.

<sup>357</sup> Gregory Maguire: „Wicked: the Musical.“ In: Stephen Schwartz: *Wicked*. Booklet. Decca, 2003. S. 7-8. Hier S. 8.

rics: Stephen Sondheim, Libretto: James Lapine; 1987) ein, da es Figuren und Geschichten verschiedener Märchen miteinander verbindet, erweitert und revidiert und damit einen neuen Plot kreiert. Das aus anderen Werken übernommene Personal setzt sich zusammen aus Cinderella (mit Stiefmutter und –schwestern) und Rapunzel sowie ihren jeweiligen Prinzen, Little Red Ridinghood, ihrer Großmutter und dem Wolf, Sleeping Beauty und Snow White, Jack (aus *Jack the Giant Killer* und *Jack and the Beanstalk*, englischen Volksmärchen unbekanntes Ursprungs) und dessen Familie und einer Hexe, wobei das Zentrum des Plots die originale Handlungslinie um einen kinderlosen Bäcker und dessen Frau ist.<sup>358</sup> Der erste Akt kombiniert die bekannten Geschichten zu einer Matrix, die mit dem ersten Finale, dem klassischen Märchenende, „Ever After“ (*Then out of the woods/ and happy ever after*)<sup>359</sup> konkludiert. Der Plot des zweiten Aktes beinhaltet dieselben Figuren, allerdings in einer Originalhandlung, die deren Leben nach diesem Zeitpunkt darstellt. Nach der Bewältigung neuer Probleme und dem brutalen Tod mehrerer Hauptcharaktere, steht auch hier das für Märchen oft typische, moralisierende Finale am Ende. Wie in Maguires *Wicked* wurden durch die Uminterpretation sozialkritisches Potential und Anspielungen auf zeitgenössische Probleme zu den Märchenhandlungen hinzugefügt und gleichzeitig Motivation und Persönlichkeit der klischeehaften Typen der Vorlagen erweitert und ausformuliert.

Zur Verdeutlichung der Märchensituation wird in vier der hier besprochenen Musicals auf verschiedene Weise ein erzählender Gestus etabliert: ein Minstrel am Beginn von *Once Upon a Mattress* behauptet, die nun folgende wahre Geschichte passierte vor langer Zeit, während in *Once On This Island* Bauern, ähnlich dem Country Square-Dance Circle in *The Robber Bridegroom*, die Story erzählen und darstellen. In *Into the Woods* andererseits führt ein Narrator durch die Handlung, wobei dieser dramaturgische Kunstgriff im zweiten Akt ad absurdum geführt wird, als ihn die restlichen Figuren, nicht einverstanden mit seiner Erzählweise, der drohenden Riesin opfern.

### 3.9. Jüdische Themen

Ungefähr ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs kamen, meist geblockt in einigen Auswanderungswellen, vor allem osteuropäische Juden als Immig-

---

<sup>358</sup> Die englischen Namen der Märchenfiguren wurden der Cast-Liste entnommen. Vgl. Stephen Sondheim, James Lapine: *Into the Woods*. Booklet. RCA Victor, 1987. o.S.

<sup>359</sup> Ebd.

ranten in die USA, wo sie sich vorwiegend in einzelnen Städten der Ostküste, doch besonders in New York ansiedelten. Die Lower East Side Manhattans wurde zum jüdischen Viertel mit einem hohen Prozentsatz an jiddisch sprechender Bevölkerung, wodurch sich letztendlich auch eine sehr rege Theaterszene rund um die Second Avenue ausprägte. Durch die Wichtigkeit der Musik für die Dramatik dieses Kulturkreises entwickelten sich auch in diesem Bereich mit dem amerikanischen Musical vergleichbare Werke, die jedoch nicht in den gesteckten Bereich dieser Arbeit fallen. Das letzte, seit seiner Eröffnung 1915, heute noch in Betrieb befindliche jiddische Theater in New York ist die Folksbiene, die teilweise auch Musicals in dieser Sprache produziert. So zum Beispiel *Double Identity* (Musik Ben Schaechter, Lyrics und Libretto: Miriam Hoffman; 1995) welches auf dem Theaterstück von Sholem Aleichem *Shver tzu zayn a yid* (1914) basiert.<sup>360</sup> Gleichzeitig gibt es Theater, die sich ausschließlich der Darstellung der jüdischen Lebenswelt in englischsprachiger Dramatik widmen. Auch dort werden vereinzelt neue Musicals auf die Bühne gebracht, wobei die zwei bekanntesten non-profit Spielstätten das American Jewish Theatre<sup>361</sup> und das Jewish Repertory Theatre<sup>362</sup> sind. Da sich diese Arbeit allerdings vorwiegend auf Broadway Musicals bezieht, seien sie in diesem Unterkapitel nur der Vollständigkeit halber kurz erwähnt, da sie sich im Off-Broadway Bereich befinden.

Nach Meinung Mandelbaums sind manche Musicals eher für jene kleineren Theater mit speziellem Zielpublikum geeignet als für größere Broadway-Häuser, wie z.B. *The Grand Tour* (Musik, Lyrics: Jerry Herman, Libretto: Michael Stewart und Mark Bramble; 1979), welches in einem Revival des Jewish Repertory erfolgreicher war als in dessen ursprünglichem Broadway Run, der nach nur 61 regulären Vorstellungen beendet wurde.<sup>363</sup> Hierbei handelt es sich um eine Adaption von Franz Werfels letztem, 1941/2 im amerikanischen Exil verfassten, Theaterstück *Jacobowsky und der Oberst* in dessen englischer Bearbeitung *Jacobowsky and*

---

<sup>360</sup> Die Schreibweise des eigentlich in hebräischen Lettern gefassten jiddischen Titels folgt der generell üblichen Transliteration des Jiddischen in die englische Sprache. Eine weitere Vertonung dieses Stückes mit Musik von Sholom Secunda wurde 1973 sehr erfolgreich Off-Broadway aufgeführt.

<sup>361</sup> Hier wurde zum Beispiel *The Rise of David Levinsky* (Musik: Bobby Paul, Libretto und Lyrics: Isaiah Sheffer; 1983), welches auf dem gleichnamigen Roman des renommierten jüdisch-amerikanischen Schriftstellers Abraham Cahan basiert, uraufgeführt. Vgl. Edward M. Cohen: „Introduction.“ In: Ders. (Hrsg.): *New Jewish Voices. Plays Produced by the Jewish Repertory Theatre*. Albany: State University of New York Press, 1985. S. ix- xxvi. Hier S. xi.

<sup>362</sup> Arthur Miller adaptierte sein Stück *The Creation of the World and Other Business* (1972) selbst zu dem Musical *Up From Paradise* (Musik: Stanley Silverman, Lyrics und Libretto: Arthur Miller; 1983) und ließ es vom Jewish Repertory in New York aufführen. Originalstück wie auch Musical waren Misserfolge. Vgl. Ebd. S. xiv.

<sup>363</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 275.

*the Colonel* (1944) von S.N. Behrman. Die Geschichte, die von einem Juden und einem anti-semitischen polnischen Offizier und ihrem Versuch mitten während des Zweiten Weltkrieges nach England zu fliehen, handelt, wird meist als Komödie einer Tragödie bezeichnet.<sup>364</sup> Ob die Vertonung diese Komplexität und die Symbolik des Originals bewahren konnte, ist in Anbetracht der Kritiken allerdings fraglich,<sup>365</sup> obwohl vor allem die Leistung der beiden Hauptdarsteller negativ rezensiert wurde.

Das Theaterstück *Cafe Crown* von Hy Kraft (1942) war in der Spielzeit 1976/77 ein großer Erfolg für das Jewish Repertory Theatre, obwohl dessen Musicaladaption am Broadway unter demselben Titel (Musik: Albert Hague, Lyrics: Marty Brill, Libretto: Hy Kraft; 1964) nach nur drei regulären Vorstellungen schloss. Die jiddische Theaterwelt New Yorks wird hier in ihrer Blütezeit (allerdings in englischer Sprache) abgebildet, wobei die Hauptfigur Samuel Cole eine direkte Repräsentation von Jacob Adler darstellt.<sup>366</sup> Der einzige Handlungsort des Stückes, das titelgebende Cafe, welches dem tatsächlichen Cafe Royale nachempfunden ist, wurde für das Musical auf die umliegende Straße, oder eine Theatergarderobe erweitert, wodurch die Intimität des Originals größtenteils verloren ging.<sup>367</sup> Auch der Grund für die Verlegung der Handlungszeit von 1940 auf die frühen 30er Jahre bleibt nicht nachvollziehbar.

Der deutsche Autor Sammy Gronemann war überzeugter Zionist, emigrierte 1933 nach Paris und siedelte sich 1936 in Palästina an, wo er in seinen Theaterstücken mithilfe biblischer Geschichten die zeitgenössischen Probleme der jüdischen Welt, vor allem aber des Jischuw, thematisierte. Die von ihm auf Deutsch verfassten, durch andere ins Hebräische übersetzten Stücke behandelten oft den Rollentausch oder die Verwechslung zweier Figuren, wie z.B. *Jakob und Christian* (1937), in welchem er die nationalsozialistische Rassenpolitik bloßstellt.<sup>368</sup> Seine Komödie *Der Weise und der Narr* (1943 in hebräischer Übersetzung von Nathan Altermann)<sup>369</sup> wurde unter dem Titel *I'm Solomon* (Musik: Ernest Gold, Lyrics: Anne

---

<sup>364</sup> Vgl. Klaus Pauli: „Jacobowsky und der Oberst.“ In: *Harenberg Literaturlexikon*. S. 525.

<sup>365</sup> Bordman räumte die besondere Eignung des Stückes zur Vertonung ein, bemerkte aber, dass die Umsetzung fehlerhaft war. Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 695.

<sup>366</sup> Jacob Adler war ein berühmter jiddischer Schauspieler, der aus Russland nach London und letztendlich nach New York emigrierte und besonders für seine Darstellung des Shylock und in *Der Yiddisher Kenig Lir* (von Jacob Gordin) legendär wurde.

<sup>367</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 198-99.

<sup>368</sup> Vgl. Hanni Mittelmann: *Sammy Gronemann (1875-1952): Zionist, Schriftsteller und Satiriker in Deutschland und Palästina*. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2004. S. 133.

<sup>369</sup> Der übersetzte Titel der hebräischen Translation, *König Salomon und der Schuster*, ist heute gebräuchlicher und wurde auch für die englische Übersetzung, *King Solomon and the Cobbler*, verwendet.

Croswell, Libretto: Anne Croswell, Dan Almagor; 1968) für den Broadway vertont.<sup>370</sup> Eine Fabel aus dem Midrasch um den Rollentausch zwischen Salomon und einem ihm zum Verwechseln ähnlich sehenden Schuster, in welchem der König eruieren möchte, ob man ihn um seiner selbst oder nur des Titels Willen liebt, steht im Mittelpunkt der Handlung.<sup>371</sup> Aus Gronemanns Stück, das die Wichtigkeit der jüdischen Tradition für das gegenwärtige Judentum ausdrücken sollte, wurde in der Adaption ein bombastisch inszeniertes Musical mit einem Libretto, das mit der Aussage der Vorlage nicht mehr korrespondierte, und gleichzeitig einer der bis dato teuersten Misserfolge.

*Fiddler on the Roof* (Musik: Jerry Bock, Lyrics: Sheldon Harnick, Libretto: Joseph Stein; 1964) das auf den Kurzgeschichten von Sholem Aleichem basiert, wovon die erste, *Tevye, der Milk-hiker*, 1895 publiziert wurde, ist das wahrscheinlich bekannteste Musical aus diesem Bereich. Aleichem schrieb die als Monologe aufgebauten Geschichten zwischen 1894 und 1914 und veröffentlichte sie separat, obwohl er sie letztendlich fast als Kapitel eines Ganzen, eines Romans, betrachtete.<sup>372</sup> Anzahl und Auswahl der Stories in den kanonisierten Ausgaben sind, wie auch deren Titel (z.B. *Tevye, the Dairyman* oder *Tevye's Daughters*), oft verschieden. Das Leben Tevyes, insbesondere seine Probleme mit den Töchtern, steht im Mittelpunkt der Kurzgeschichten, wobei Aleichem Tradition und Milieu des osteuropäischen Judentums abbildet, während er gleichzeitig den Aufbruch in eine neue Welt thematisiert, z.B. die Töchter, die sich gegen die alte Tradition entscheiden, oder die Abreise Tevyes nach Palästina. Der Autor selbst stellte seine eigene Bühnenadaption 1915 fertig (ursprünglich für den Schauspieler Rudolph Schildkraut gedacht, widmete er die Hauptrolle letztendlich dem *great artist, Mr. Jacob P. Adler*),<sup>373</sup> die jedoch erst 1919, nach seinem Tod, von und mit Maurice Schwartz uraufgeführt wurde. Die Dramatisierung konzentrierte sich vor allem auf eine Tochter, Hava, die einen russischen Christen heiratet und deswegen von ihrem Vater verstoßen wird, aber am Ende, bei der Vertreibung der Juden aus ihrer Heimat, wieder zu ihrer Familie zurückkehrt. Diese Episode ist zwar im Musical auch enthalten, doch ist sie nicht das

---

<sup>370</sup> Ken Mandelbaum behauptet in *Not Since Carrie* (S. 41), bei der Vorlage handle es sich um ein israelisches Musical. Zwei Komponisten, Alexander Argov (1946) und Übersetzer Nathan Altermann (1964), vertonten Gronemanns Komödie i.e. der originale Theatertext wurde beibehalten, weswegen der Begriff Musical hier nur wenig zutreffend ist. Vgl. Boaz Trinker: *The season of Kings in the Tel Aviv Habima National Theatre*. [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=1125](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=1125) Zugriff: 29. September 2009.

Für die amerikanische Adaption jedoch verfasste man neue Musik und Lyrics, sowie ein neues Libretto.

<sup>371</sup> Vgl. Mittelmann, S. 139.

<sup>372</sup> Vgl. Jacob Weitzner: *Sholem Aleichem in the Theatre*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1994. S. 76.

<sup>373</sup> Zitiert nach Weitzner, S. 74.

Zentrum der Handlung und verliert zusätzlich an Bedeutung, da Fyedka (ihr Mann) sympathischer und mit den Juden mitfühlend charakterisiert ist.

Laut Gänzl diene auch Arnold Perls Sprechstückadaption *Tevye and His Daughters* (1957) als Vorlage von *Fiddler on the Roof* (in den Credits der Produktionen ist meist auch der Vermerk *Sholom Aleichem's stories used by special permission of Arnold Perl* zu finden), auch wenn Joseph Stein selbst behauptete, er hätte den Plot des Musicals direkt aus der Geschichtensammlung *Tevye's Daughters* extrahiert.<sup>374</sup> Der Fokus liegt hier primär auf der Tradition und dem daraus erwachsenden Konflikt zwischen den Generationen, wodurch die Show zwar in der jüdischen Welt angesiedelt, die Problematik jedoch auch auf andere Kulturen anwendbar ist. Die Exposition („Tradition“) etabliert die Eckpfeiler des ostjüdischen Lebens, welche der Ausgangspunkt der Handlungsentwicklung im Musical sind, wobei sich erst die Töchter und letztlich auch Tevye notgedrungen der neuen Zeit anpassen müssen. Natürlich wurde die Vorlage säkularisiert, da viele Charakterisierungsmerkmale aufgrund der Sprache – z.B. jiddische Idiome, hebräische und aramäische Worte, aber auch Bezüge zur jüdischen Religion und Kultur, die nicht ins Englische übertragbar sind – nicht übernommen werden konnten, z.B. Tevyes Angewohnheit, die Schriften falsch zu zitieren, oder Doppelbedeutungen in der Namensgebung.<sup>375</sup> Obwohl der Stoff und dessen Umsetzung eine sehr ungewöhnliche Wahl für ein Musical dieser Periode darstellt, wurde er dennoch teilweise an die Genremerkmale des Zielmediums angepasst. So fehlt der Adaption, trotz grundsätzlich ähnlicher Handlung, die Tragik des Originals, und die Figur des Tevye ist mehr zum typischen Helden stilisiert.<sup>376</sup> Obwohl die Vermittlung der Verfolgung und Vertreibung der Juden aus dem zaristischen Russland ein von Beginn an geführter Handlungsstrang ist, entspricht er in seiner Umsetzung weder der literarischen Vorlage noch der tatsächlichen Realität. Nur der Vergleich der jüdischen Lebensumstände mit der Situation eines Fiedlers auf einem Dach (das metaphorische Bild bezieht sich auf ein Gemälde von Marc Chagall) direkt nach der markanten Violinmelodie, die als „Leitmotiv“ des Musicals dient, illustriert die Problematik melancholisch: *A fiddler on the roof. Sounds crazy, no? But in our little village of Anatevka, you might say every one of us is a fiddler on the roof, trying to scratch out a pleasant simple tune*

<sup>374</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 635, und Joseph Stein: „Liner Notes.“ In: Jerry Bock, Sheldon Harnick: *Fiddler on the Roof*. Booklet. PS Classics, 2004. o.S.

<sup>375</sup> Für genauere Ausführungen über die Entwicklung und Adaption des Musicals vgl. Laufe, S. 333-342.

<sup>376</sup> Tragische Episoden wurden entweder gestrichen oder verändert, z.B. stirbt Golde in den Erzählungen aus Kummer um die verstoßene Tochter Hava, während sie im Musical mit Tevye und den zwei verbliebenen Töchtern in die USA auswandert. Hier ist ein forciertes Amerika-Bezug zu erkennen, da sie im Original natürlich nach Eretz Israel gehen.

*without breaking his neck.*<sup>377</sup> Die Musik mutet wie die amerikanische Vorstellung jüdischer Musik an, die zwar ethnischen Einschlag erkennen lässt, aber deutlich in der amerikanischen Musicaltradition verwurzelt ist.

Bock und Harnick widmeten sich mit der Adaption von Frederic Mortons Semibiographie *The Rothschilds: Portrait of a Dynasty* (1961) noch ein weiteres Mal einer jüdischen Lebensgeschichte, deren Vertonung unter dem Kurztitel *The Rothschilds* (Musik: Jerry Bock, Lyrics: Sheldon Harnick, Libretto: Sherman Yellen; 1970) zwar erfolgreich war, jedoch nicht an den Status von *Fiddler* (Original Run: 3 242 Vorstellungen) heranreichte. Der Plot ist zwischen 1772-1818 angesiedelt, wobei der erste Akt von Meyer Rothschild und der Jugend seiner fünf Söhne handelt, während im zweiten Akt zusätzlich eine Liebesgeschichte im Mittelpunkt steht.<sup>378</sup> Die Abbildung der Intoleranz gegenüber dem jüdischen Volk nimmt abermals einen großen Stellenwert ein, z.B. indem die Handlung mit einem Pogrom im Frankfurter Ghetto beginnt, in dessen Verlauf Rothschilds Geschäft zerstört wird.<sup>379</sup> Das Denouement besteht letztendlich darin, dass die reiche Familie Fürst Metternich zur Aufhebung der gesetzlichen Einschränkungen Juden gegenüber bewegen kann und die Ghettomauern abgerissen werden.

Während *Fiddler on the Roof* das aschkenasische Judentum abbildet, ist die Hauptfigur des Romans *The King of Schnorrers* (ursprünglich eine Reihe von Kurzgeschichten, die im *Idler Magazine* erschienen und 1894 in Buchform veröffentlicht wurden) von Israel Zangwill ein sephardischer Jude im Londoner East End des 18. Jahrhunderts, welches laut der Einschätzung des Autors *the most picturesque period in Anglo-Jewish history* war.<sup>380</sup> Die Musicaladaption *King of Schnorrers* (Musik, Lyrics, Libretto: Judd Woldin; 1979) wurde Off-Broadway uraufgeführt, in weiterer Folge an den Broadway transferiert und ist frei nach Zangwills Original verfasst.<sup>381</sup> Durch die getreue Abbildung des Londoner Judentums in den Erzählungen ist für viele Bezüge die genauere Kenntnis der jüdischen Gebräuche und Kultur vonnöten:

---

<sup>377</sup> Jerry Bock, Sheldon Harnick: *Fiddler on the Roof*. Booklet [mit Song Lyrics]. PS Classics, 2004. o.S.

<sup>378</sup> Vgl. Stewart, S. 513.

<sup>379</sup> Vgl. Laufe, 391-92.

<sup>380</sup> Israel Zangwill: „From the Foreword to *The King of Schnorrers*.“ In: Ders.: *The King of Schnorrers*. London: Peter Halban, 1987. o.S.

<sup>381</sup> Aufgrund der Größe wird das Playhouse Theatre, obwohl es im Broadway Bereich liegt, meist aber zu den Off-Broadway Häusern gezählt (vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 701). Die Abgrenzung, besonders bei Theatern die heute nicht mehr bespielt werden, ist aufgrund der Kriterien in der Literatur oftmals unschlüssig.

Das Musical lief auch unter dem Titel *Petticoat Lane* und wurde 1985 in einer überarbeiteten Fassung mit zusätzlichen Lyrics von Susan Birkenhead als *Tatterdemalion* gespielt.

z.B. Da die Sepharden die Oberschicht stellten, gab fast ausschließlich aschkenasische Schnorrer, wodurch die Hauptfigur fast wie ein komischer Widerspruch in sich selbst ist.<sup>382</sup>

Dennoch bietet sich der Schnorrer, als einer der bekanntesten pittoresken Charaktere des jüdischen Humors, auch für den musikalischen Kulturtransfer an. Judd Woldin als Komponist konzentrierte sich in seiner Arbeit häufig auf ethnische Themen, so verfasste er auch die teilweise in den späteren Kapiteln noch genauer besprochenen Vertonungen von afroamerikanischen Vorlagen, *Raisin* und *Little Ham*.

Während Sholem Aleichem im 19. Jahrhundert Jiddisch als Literatursprache etablierte (vor allem auch durch seine *Di Yidische Volksbibliothek*), verfasste der Schriftsteller und Wissenschaftler Leo Rosten im 20. Jahrhundert Werke, die die Sprache der US-amerikanischen Bevölkerung näher bringen sollten (z.B. *The Joys of Yiddish*). Bekannt wurde er (allerdings unter dem Pseudonym Leonard Q. Ross) auch durch seine erst im *New Yorker* in den 30er Jahren veröffentlichten und 1937 in Buchform zusammengefassten Kurzgeschichten über den in die USA eingewanderten russisch-jüdischen Schneider Hyman Kaplan, der auf einer Abendschule für sein Staatsbürgerschaftsexamen lernt. Der Titel *The Education of H\*Y\*M\*A\*N\*K\*A\*P\*L\*A\*N* wurde inklusive dessen eigentümlicher Schreibweise für die Musicaladaption (Musik und Lyrics: Paul Nassau und Oscar Brand, Libretto: Benjamin Bernard Zavin; 1968) übernommen.<sup>383</sup> Das Musical war um mehr Ernsthaftigkeit bemüht, weswegen es die Handlung vom Chicago der 30er Jahre ins New York von 1919, der Zeit der Palmer Raids, verlegte.<sup>384</sup> Da diese Geschichte ebenfalls von einem russischen Juden handelt, war der Vergleich zu *Fiddler on the Roof* unvermeidbar, den es letztlich allerdings nicht bestehen konnte, weswegen man es nach kurzer Zeit bereits wieder absetzte.<sup>385</sup>

Amerikanisch-jüdische Autoren der 30er und 40er Jahre thematisierten häufig das städtische Leben, während sich ihre Figuren durch eine radikale charakterliche Entwicklung, vergleich-

---

<sup>382</sup> Vgl. Chaim Bermant: „Introduction.“ In: Israel Zangwill: *The King of Schnorrers*. London: Peter Halban, 1987. S. 5-7. Hier S. 5.

<sup>383</sup> Hyman Kaplan ist angesichts der Einwanderung enthusiastischer amerikanischer Patriot. Aus diesem Grund schreibt er die Buchstaben seines Namens mit rotem Buntstift, umrissen mit blauer Farbe und einem Stern zwischen den Lettern als eine Hommage an die amerikanische Flagge. Vgl. Leonard Q. Ross: *The Education of H\*Y\*M\*A\*N\*K\*A\*P\*L\*A\*N\*: The Classic Triumph of Good Will Over Grammar*. Boston: Mariner Books, 2002. S. 3/4.

<sup>384</sup> Aufgrund von Bombenattentaten durch die radikale Linke auf amerikanische Regierungsmitglieder wurden 1919-20 vor allem russischstämmige Einwanderer in den USA verfolgt, arretiert und teilweise sogar auf die Rückreise in die Sowjetunion geschickt. Diese Verfolgungen gingen unter dem Begriff Palmer Raids, benannt nach dem *United States Attorney General* Alexander Mitchell Palmer, der Opfer eines solchen Mordversuchs wurde, in die Geschichte ein.

<sup>385</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 288-89.



bar mit einer Reise, die in manchen Fällen auch tatsächlich geographisch umgesetzt war, auszeichneten. Die Diskrepanz zwischen ihrer Herkunft und dem „American Way of Life“, dem Aufwachsen in gelebter Jiddischkeit im Gegensatz zu einem Umfeld, das durch andere Doktrinen, wie sozialen Erfolg und Kapitalismus, geprägt ist, stehen im Mittelpunkt der fiktionalen Auseinandersetzungen.<sup>386</sup> In der Folge sind die Protagonisten dieser Werke mitunter skrupellose Figuren, die ohne Rücksicht auf andere die gesellschaftliche Leiter emporsteigen. Zwei entsprechende Romane wurden auch für die Broadway-Bühne vertont: *I Can Get It For You Wholesale* (1937) von Jerome Weidman, welches auf der wahren Geschichte eines Bekannten des Autors basiert, und *What Makes Sammy Run?* (1941) von Budd Shulberg. Weidman selbst schrieb das Libretto für die Musicalversion seines Werkes und behielt auch den eher umfangreichen Originaltitel bei (Musik und Lyrics: Harold Rome; 1962). Die Handlung ist in New Yorks „Garment District“ in den 1930ern angesiedelt und zeigt einen aus jüdischer Familie stammenden Protagonisten, Harry Bogen, der sich, indem er einen Arbeiterstreik ausnützt, egoistisch in der Bekleidungsindustrie nach oben arbeitet, bevor er wieder alles verliert und neu „von unten“ beginnen muss. Obwohl sie die Story recht effektiv illustrierte, orientierte sich Harold Romes Musik weder an der dargestellten Zeit noch am Umfeld.<sup>387</sup>

*It [What Makes Sammy Run, Anm.] was to the motion picture industry what “I Can Get It For You Wholesale” had been to the garment trade.*<sup>388</sup> Der Protagonist ist ähnlich wie Harry Bogen charakterisiert, nur flieht er auch geographisch vor seiner Herkunft, von New York nach Los Angeles, wobei er auf Kosten anderer zwar Erfolg hat, doch nie mit dem Erreichten zufrieden oder glücklich sein kann.<sup>389</sup> Das Musical *What Makes Sammy Run?* (Musik und Lyrics: Ervin Drake, Libretto: Budd und Stuart Shulberg; 1964) wurde wieder durch den Originalautor adaptiert und kam nur knapp zwei Jahre nach Weidmans Roman auf die Broadwaybühne. Durch die Abweichung von der klassischen Musicaldramaturgie macht der relative Erfolg der Shows, mit einem unsympathischen Antihelden in der Protagonistenrolle und ohne Happy End, den Wandel in der Konzeption des Genres in den 60er Jahren deutlich.

---

<sup>386</sup> Vgl. Lewis Fried: „American-Jewish Fiction, 1930-1945.“ In: Ders. [u.a.] (Hrsg.): *Handbook of American-Jewish Literature: An Analytical Guide to Topics, Themes, and Sources*. New York [u.a.]: Greenwood Press, 1988. S. 35-60. Hier S. 40.

<sup>387</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 975.

<sup>388</sup> Bordman: *American Musical Theatre*. S. 634.

<sup>389</sup> Vgl. Sanford E. Marovitz: „Images of America in American-Jewish Fiction.“ In: Lewis Fried [u.a.] (Hrsg.): *Handbook of American-Jewish Literature: An Analytical Guide to Topics, Themes, and Sources*. New York [u.a.]: Greenwood Press, 1988. S. 315-356. Hier S. 351.

Ob der Roman für eine musikalische Adaption ungeeignet ist oder Leon Uris als Musicallibrettist zu unerfahren war (wie Ken Mandelbaum implizierte), sei dahingestellt, doch die Verarbeitung seines eigenen Werkes *Exodus* (1958) zum Musical *Ari* (Musik: Walt Smith, Lyrics und Libretto: Leon Uris; 1971) war ein völliger Misserfolg. Aufgrund des Umfangs des Buches wurde nur der erste Teil für die Bühne umgeschrieben, wobei die Handlung grundsätzlich schwierig zu vertonen ist. Die Flucht vieler Juden von Europa nach Palästina kurz vor der Staatsgründung Israels, Internierungslager und Hungerstreiks konnten auf der Bühne nicht realistisch (wie z.B. in dem Film *Exodus* von Otto Preminger) dargestellt werden und verloren durch die musikalische Adaption die essentielle Tragik.<sup>390</sup>

Offensichtlich hat bei von jüdischen Autoren verfassten literarischen Quellen eine doppelte Transformation stattgefunden, da die Vorlagen zum besseren Verständnis für ein nicht-jüdisches Publikum säkularisiert wurden, während ein Bezug zu den USA in den Werken amerikanisch-jüdischer Autoren ohnehin bereits im Original präsent war. Gleichzeitig lag der Fokus besonders auf den teilweise eigens hinzugefügten, komischen Elementen der Handlung, wodurch einige Musicals deutlich von der ursprünglichen Intention abwichen.

## 3.10. 20. Jahrhundert

### 3.10.1. Pulitzer Prize Vorlagen

Um eine profunde Ausbildung zu ermöglichen, stiftete der Zeitungsverleger Joseph Pulitzer der Columbia University Anfang des 20. Jahrhunderts eine beträchtliche Summe Geld für die Errichtung einer akademischen Bildungsstätte für angehende Journalisten. Damit einhergehend sollten Preise für herausragende Leistungen in verschiedenen Kategorien vergeben werden, wobei Pulitzer selbst die Rubriken und deren Anforderungen in seinem 1904 verfassten Testament niederschrieb.<sup>391</sup> Erst 1917 wurden die ersten Preise in den Kategorien Novel, Drama, Biography or Autobiography, History, Editorial Writing, Public Service und Reporting verliehen, obwohl weder ein Roman noch ein Drama des vorangegangenen Jahres eines Awards für würdig erachtet wurden, weswegen die Jury in beiden Fällen keinen ver-

---

<sup>390</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 184.

<sup>391</sup> Vgl. W. J. Stuckey: *The Pulitzer Prize Novels: A Critical Backward Look*. Norman: University of Oklahoma Press, 1966. S. 5-6.

gab.<sup>392</sup> Besonders die Preise in den Genres Roman und Drama waren lange Zeit sehr umstritten, da die Wahl durch drei verschiedene Gremien beeinflusst wird, von denen allerdings keines Mitglieder aus dem künstlerischen Sektor beinhaltet. Die ursprünglichen Anforderungen von Pulitzer (deren Wortlaut für alle Kategorien in den Jahrzehnten unzählige Male verändert wurde) für zu nominierende Dramen sahen vor, dass es sich um ein *original American play performed in New York* handeln musste, welches gleichzeitig erzieherischen Wert haben sollte (*present the educational value of the stage in raising the standards of good morals, good taste, and good manners*).<sup>393</sup>

Die Werke des amerikanischen Sprechtheaters entwickelten sich besonders in den 20er Jahren zu einer neuen Form der amerikanischen Dramatik (dies wird in der Literatur auch häufig als *The American drama comes of age* bezeichnet), in welcher die Dialoge natürlicher und lebensnaher wirkten und die frühere Theatersprache, die oft übertrieben, melodramatisch und pathetisch erschien, ersetzten. Gleichzeitig veränderte sich Form und Aufbau der Stücke in Richtung einer offenen dramatischen Struktur und nicht linearer Plotkonstruktion. Eine treibende Kraft dieser Entwicklung war Eugene O'Neill, dessen 1922 mit dem Pulitzer Prize ausgezeichnetes Drama *Anna Christie* auch zu einem Musical, *New Girl in Town* (Musik, Lyrics: Bob Merrill, Libretto: George Abbott; 1957), adaptiert wurde.<sup>394</sup> Hauptfigur und Handlung des Stücks weichen erheblich von dessen Erstfassung *Chris Christopherson* ab, welche sich während der Tryouts als Misserfolg erwies, weswegen O'Neill Plot, Charaktere und Milieu wesentlich veränderte (in der ursprünglichen Version, mit dem Vater als Hauptfigur, ging es weder um Alkoholismus, noch um Prostitution).<sup>395</sup> Die Adaption beweist, dass die eher düstere Vorlage eine ungewöhnliche Wahl für die Vertonung darstellt, betrachtet man die Entstehungszeit des Musicals. Abgesehen vom grundlegenden Handlungsgerüst übernahm George Abbott nur wenig vom Originalstück, wobei er allerdings den Plot mit traditionellen Elementen der Musical Comedy erweiterte und ein positiveres Ende anfügte.<sup>396</sup> Auch in der

---

<sup>392</sup> Zwischen 1917-2009 beschloss man insgesamt elf Mal keinen Preis in der Kategorie Novel/Fiction zu vergeben, im Bereich Drama kam es fünfzehn Mal zu keiner Honoration. Vgl. <http://www.pulitzer.org/bycat> (Zugriff: 8. Oktober 2009) für eine vollständige Liste der Kategorien und ihrer Preisträger. Anzahl und Teilbereiche der verschiedenen Preise variierten im Laufe der Zeit, wobei manche (z.B. die Awards für Telegraphic Reporting) nur während weniger Jahre verliehen wurden.

<sup>393</sup> Zitiert nach Stuckey, S. 6.

<sup>394</sup> O'Neill erhielt den Prize insgesamt vier Mal: 1920 für *Beyond the Horizon*, 1922 für *Anna Christie*, 1928 für *Strange Interlude* und 1957 posthum für *Long Day's Journey Into Night* (verfasst zwischen 1939-41, doch erst 1956 erstmals produziert).

<sup>395</sup> Vgl. John L. Toohey: *A History of the Pulitzer Prize Plays*. New York, Toronto: Citadel Press, 1967. S. 24.

<sup>396</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 1481. Demgegenüber schreibt allerdings Stewart (S. 420): *George Abbott kept as close as possible to the original play*.

Musik, die sich korrespondierend mit den damaligen Genreerwartungen aus Balladen und Uptempo-Songs, aber auch zeittypischen Vaudeville-Nummern – die Adaption verlegte die Handlung von den 1920er Jahren auf den Anfang des Jahrhunderts vor – zusammensetzt, wird die triste Stimmung von *Anna Christie* nicht aufgegriffen. Hieraus wird deutlich, dass Atmosphäre, Intention und Aussage der Vorlage insoweit dem Zielmedium angepasst wurden, dass die Charakteristika des Ausgangswerks in der Transformation verloren gingen.

Dementsprechend orientiert sich die Vertonung von O’Neills einziger Komödie *Ah, Wilderness!* (1932), *Take Me Along* (Musik, Lyrics: Bob Merrill, Libretto: Joseph Stein und Robert Russell; 1959), genauer an dessen Ausgangswerk, verschob allerdings aufgrund des Starpotentials der besetzten Darsteller den Fokus des Plots auf zwei große Nebenrollen. Während das Aufwachen Richard Millers im Mittelpunkt des nostalgischen Stückes steht, ist es im Musical die Romanze zwischen Sid Davies und Lily Miller.<sup>397</sup>

1925 wurde der Pulitzer Prize für Drama an *They Knew What They Wanted* von Sidney Howard vergeben, welches als Sprechstück weniger in Erinnerung geblieben ist, als dessen Musicalvertonung<sup>398</sup> *The Most Happy Fella* (Musik, Lyrics, Libretto: Frank Loesser; 1956). Das Original ist aufgrund des Plots, der Charakterisierungen, vor allem aber der Dialoge, die häufig zeitbezogene Anspielungen enthalten,<sup>399</sup> sehr mit dessen Entstehungszeit verknüpft, wodurch es nicht ohne Modernisierungen in das Heute übertragbar ist. Obwohl im Jahr 1927 angesiedelt, eliminierte die Adaption diese Bezüge, wie auch einige Unwahrscheinlichkeiten, formte den Plot um und fokussierte hauptsächlich auf die Liebesgeschichte zwischen den beiden Protagonisten. Tony Esposito (Patucci bei Howard), ein italienisch-stämmiger Weinbauer mittleren Alters im Napa Valley, verliebt sich auf den ersten Blick in eine Kellnerin in einem Lokal in San Francisco. Es beginnt ein Briefkontakt, der in einem Heiratsantrag kulminiert, den Rosabella auch annimmt, nicht wissend, dass das Foto, welches Tony ihr geschickt hatte, nicht ihn selbst sondern seinen Vorarbeiter Joe darstellt. Dennoch geht sie in weitere

---

<sup>397</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2001/2002.

<sup>398</sup> Ob es sich in diesem Fall um ein Musical oder eine Oper handelt, ist in der Fachliteratur umstritten, dennoch betonte Loesser selbst gerne, dass *The Most Happy Fella* ein *musical with a lot of music* ist. Tatsächlich beinhaltet es allerdings sehr viele Rezitative, die bei einigen Produktionen zu gesprochenen Dialogen umgeformt wurden. Jeffrey Dunn: „The Most Happy Fella: The Jay/Ter Original Masterworks Edition.“ In: Frank Loesser: *The Most Happy Fella*. Booklet. Jay Records, 2000. S. 12-25. Hier S. 13 und S. 21.

<sup>399</sup> Es wird Politik ebenso diskutiert, wie die herrschende Prohibition, oder auch die heute kaum noch bekannte internationale Gewerkschaft *Industrial Workers of the World*. Ebenso sind die Figurencharakterisierungen auf der damals akzeptierten sozio-kulturellen Lebensweise aufgebaut, die aus heutiger Sicht nicht mehr verständlich erscheint.

Folge eine Zweckehe mit Tony ein (obwohl sie sich von Joe verführen lässt und in der Folge von ihm ein Kind erwartet), aus der sich bis zum Happy End eine echte Liebesbeziehung entwickelt. Als eines der wenigen Musicals behielt *The Most Happy Fella* die dreiaktige Form der Vorlage bei, auch wenn der Plot selbst einige Veränderungen aufweist, die ihn teilweise den Musical Comedy Konventionen der 50er Jahre anpassten. Dementsprechend wurde ein Comic Couple, Cleo und Herman, eingefügt und eine eindeutige Antagonisten-Rolle in der Figur von Tonys Schwester Marie etabliert, welche nicht im Original zu finden sind. Handlungselemente, die in der Sprechtheaterfassung nur in Expositionen dargelegt werden, sind im Musical dargestellt, wie zum Beispiel die Eröffnungsszene im Restaurant in San Francisco. Durch die Fokussierung auf die Romanze wird die wachsende Zuneigung zu Tony im Laufe des zweiten Akts – im Stück durch den unterschiedlichen Aufbau nur sehr gerafft im dritten und letzten Akt behandelt – detaillierter und verständlicher anhand von drei Songs präsentiert.<sup>400</sup> Die Figuren sind nicht nur textlich charakterisiert, sondern auch musikalisch durch verschiedene Genres illustriert. Tony und seine Schwester Marie drücken sich durch opernhafte Musik aus,<sup>401</sup> während Rosabella als typischer Broadway Romantic Lead Sopran dargestellt ist und Cleo und Herman als Comic Relief durch komische oder temporeiche Songs (z.B. „Big D“) repräsentiert sind. Der Name der Protagonistin des Sprechstückes ist Amy, wobei die Bezeichnung Rosabella im Musical wahrscheinlich als dramaturgisch erklärbarer Kunstgriff zugunsten der Sangbarkeit gesehen werden kann. Tony fragt nie, wie sie heißt und sieht sie offensichtlich als schöne Rose (in der Arie „Rosabella“ bezeichnet Tony sie als *sweet like a flower*),<sup>402</sup> erst als er es kurz vor dem Finale dennoch tut, verrät sie ihren tatsächlichen Namen, Amy.<sup>403</sup> Gleichzeitig wurde die sehr freimütige, manchmal derbe Sprache, die für ame-

---

<sup>400</sup> Der neue Anfang wird signalisiert durch „Happy to Make Your Acquaintance“ (ein Duett in dem Rosabella Tony die richtigen englischen Höflichkeitsfloskeln beibringt), die weitere Annäherung durch „How Beautiful the Days“ (Tony lehrt Rosabella die italienischen Namen der Wochentage) dargestellt, bis das große Liebesduett „My Heart is so Full of You“ – das italienische und englische Lyrics beinhaltet – beide zusammenführt.

<sup>401</sup> Durch die gesanglichen Anforderungen wird dieses Musical nicht sehr häufig gespielt, da weder Opern- noch Musicaltheater das passende Personal zur Verfügung stellen können. Besonders die Rolle von Tony erfordert einen Sänger (Bariton) mit Opernausbildung, nur sind in diesem Fall die am Broadway normalen acht Vorstellungen pro Woche problematisch, während in Opernhäusern keine Broadwaysänger für die restlichen Rollen zu finden sind. Auch die ursprüngliche Orchestrierung für großes Orchester, ist in kleineren Theatern kaum umzusetzen, weswegen Loesser selbst noch die Verfassung einer alternativen Reduktion für zwei Pianos beaufsichtigte, die u.a. für das Broadway Revival 1992 benutzt wurde.

<sup>402</sup> Frank Loesser: *The Most Happy Fella*. Booklet/Libretto. Jay Records, 2000. S. 18.

<sup>403</sup> Für genauere Ausführungen über die Musik von *The Most Happy Fella*, vgl. Block, S. 211-223 oder Swain, S. 159-178. Laufe (S. 208-213) diskutiert einige Unterschiede zwischen Originalstück und Musical, dennoch sollte es, wie im Falle von *Brigadoon*, nur sehr kritisch gelesen werden, da einige Angaben von der nur ungenauen Kenntnis von Howards Vorlage zeugen, z. B. behauptet Laufe: *In Howard's drama, Amy was an older waitress [...]* (S. 212), obwohl sie laut auktorialem Nebentext erst 22-23 Jahre alt ist. Vgl. Sidney Howard: „They Knew

rikanische Stücke der 20er Jahre oft charakteristisch war, ersetzt, wodurch besonders Amy/Rosabella als Figur weniger vulgär erscheint.

Aufgrund der Komplexität der Musik und der Einbeziehung opernhafter Elemente standen einige Kritiker dem Werk sehr skeptisch gegenüber und beklagten vor allem den Verlust der Schlichtheit, die das Original angeblich auszeichnete. Dennoch fügte besonders in diesem Fall die musikalische Bearbeitung, eine charakterisierende Ebene ein, die den Figuren, in Vereinbarung mit der veränderten Handlung, eine gewisse Tiefe verleiht, die der Vorlage in dieser Form fehlt.

Auch *Street Scene* (Musik: Kurt Weill, Lyrics: Langston Hughes, Libretto: Elmer Rice; 1947), welches auf dem gleichnamigen Drama von Elmer Rice basiert, das 1929 den Pulitzer Prize gewann, wird im Allgemeinen als American Opera bezeichnet, obwohl es ursprünglich als *dramatic musical* beschrieben wurde.<sup>404</sup> Aufgrund der gesanglichen Anforderungen an mehrere Rollen wird es allerdings eher von Opernhäusern inszeniert, wie auch die erhältlichen Aufnahmen beweisen.<sup>405</sup> Das Stück ist eine Momentaufnahme des Lebens in einem New Yorker Mietshaus der sozialen Unterschicht, in welchem dem Gebäude selbst eine Protagonistenrolle zugeordnet ist, da es als *dramatic unity for unrelated lives* dient.<sup>406</sup> In der Musicaladaption stellt die Musik zusätzlich eine intensive Verbindung der Figuren her, wodurch, laut McMillin, ein Ensembleeffekt ausgelöst wird, der im Originalstück nicht vorhanden war.<sup>407</sup> Obwohl Rice selbst seine eigene Vorlage zum Libretto umformte und deswegen um eine akkurate Umsetzung bemüht war, machte er dennoch einige Konzessionen, um den damaligen Konventionen des Musicals gerecht zu werden. Dies tritt besonders in den Songs „Wrapped in a Ribbon and Tied in a Bow“ und „Catch Me If You Can“ zutage, deren Inhalt, erster die Gratulation zum Schulabschluss, zweiter ein Kinderspiel, in dieser Form nicht in der Vorlage zu finden sind. Beide Szenen sind textlich wie auch musikalisch erheiternd und als Kontrapunkt zum eigentlich schwermütigen Geschehen gesetzt, dessen Ausgang an die Unvermeidbarkeit in der griechischen Tragödie gemahnt. Die musikalische Umsetzung mit offen-

---

What They Wanted.“ In: Kenneth Macgowan (Hrsg.): *Famous American Plays of the 1920s*. New York: Dell, 1970. S. 131-206. Hier S. 150.

<sup>404</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1949.

<sup>405</sup> Neben einer Highlights-CD mit den Original Cast Members, sind zwei Gesamtaufnahmen erschienen: eine Einspielung der English National Opera und eine Studio-Aufnahme mit Opernsängern wie Jerry Hadley oder Barbara Bonney.

<sup>406</sup> Zitiert nach Toohey, S. 72. Auch der Bühnenaufbau der Originalinszenierung, die Front eines Brownstones mit zugehörigem Bürgersteig, beweist die handlungsdominierende Funktion des Gebäudes. Vgl. die Fotografie bei Toohey, S. 74/75.

<sup>407</sup> Vgl. McMillin, S. 80-81.

sichtlich opernhafem Charakter illustriert die Handlung eindringlich, wodurch eine veritable Adaption entstanden ist, die sich von den damaligen Konventionen abhebt und damit nur schwer zu klassifizieren ist.

Dem entgegengesetzt orientierte sich die Musicalfassung von Elmer Rices Stück *Dream Girl* (1945), *Skyscraper* (Musik: James van Heusen, Lyrics: Sammy Cahn, Libretto: Peter Stone; 1965), letztlich nur sehr vage an dessen Vorlage. Nach umfangreichen Revisionen während des Tryouts in Detroit blieben nur der Name der Protagonistin, Georgina, und eine Grundidee vom Original erhalten. Letztendlich wurde damit aus der ursprünglich illustrativen Nebenhandlung der Tagträume die Haupthandlung des Musicals und der in der Realität angesiedelte Plot in den Hintergrund gedrängt.<sup>408</sup>

Einen bevorstehenden Weltkrieg in Europa, wenn auch nur mit ungenauer Kenntnis der tatsächlichen politischen Vorgänge, thematisiert die 1936 mit dem Pulitzer Prize ausgezeichnete Komödie *Idiot's Delight* von Robert E. Sherwood.<sup>409</sup> Die Handlung an deren Ende der bedrückende Beginn eines militärischen Konfliktes (der durch faschistische Symbolik gekennzeichnet ist) steht, spielt in einem Hotel in den italienischen Alpen an der Grenze zu Österreich und der Schweiz. Die Vertonung des Stückes, *Dance a Little Closer* (Musik: Charles Strouse, Lyrics und Libretto: Alan Jay Lerner; 1983), aktualisierte die ermahnende Handlung und verlegte sie an den Vorabend eines fiktiven 3. Weltkriegs im Spannungsfeld zwischen NATO und Sowjetunion in die zu vermeidende Zukunft. Flashbacks bestätigen im Musical frühzeitig die vormalige Bekanntschaft von Harry Aiken und Cynthia Brookfield-Bailey (im Stück eigentlich Harry Van und Irene), während die Unklarheit darüber ein zentrales Element des Dramas darstellt.<sup>410</sup> Die missglückte Adaption wurde von Kritikern ausschließlich negativ rezensiert und die Opening Night war, nach 25 Previews, gleichzeitig auch die letzte Vorstellung. Das 1936 von Robert E. Sherwood ins Englische übertragene, populäre französische Stück *Tovarich* von Jaques Deval (1933), lief sehr erfolgreich am Broadway und wurde zum gleichnamigen Musical (Musik: Lee Pockriss, Lyrics: Anne Croswell, Libretto: David Shaw; 1963) vertont. Trotz des Vorwurfs einiger Kritiker, die Show sei altmodisch, fand die musikalische Adaption der Komödie mit Screwball-Elementen, in der zwei russische Adelige nach

---

<sup>408</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 88.

<sup>409</sup> Vgl. Harold Clurman: „Introduction.“ In: Ders. (Hrsg.): *Famous American Plays of the 1930s*. New York: Dell, 1970. S. 7-17. Hier S. 13.

<sup>410</sup> Für weitere Abänderungen der Adaption vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 139-40.

der Revolution im amerikanischen Exil als Dienstboten arbeiten müssen, beim Publikum mehr Anklang.<sup>411</sup>

Der Titel des Musicals *Lovely Ladies, Kind Gentlemen* (Musik und Lyrics: Stan Freeman und Franklin Underwood, Libretto: John Patrick; 1970) entstammt dem Beginn der Pulitzer Prize-Komödie *The Teahouse of the August Moon* (1953), dessen Vertonung es darstellt.<sup>412</sup> John Patrick, der Autor des Stückes adaptierte den gleichnamigen Roman von Vern Sneider (1951) sehr erfolgreich für die Bühne und verfasste in weiterer Folge auch das Libretto für das Musical. Die Handlung fokussiert auf kulturelle Unterschiede, wobei aus der versuchten und fehlgeschlagene Amerikanisierung einer kleinen Insel in Okinawa Akzeptanz und letztlich Wertschätzung der Gegensätze erwächst. Patrick bemühte sich in der Dramatisierung um die Übernahme der vermittelten Atmosphäre des Romans und griff in geringem Ausmaß auch auf manche stilistische Mittel des Kabuki-Theaters zurück.<sup>413</sup> Dennoch konnte die Musicalfassung, deren gesprochene Dialoge fast wörtlich der dramatischen Vorlage entnommen sind, nicht reüssieren, was teilweise auf den nicht adäquat illustrierenden Score zurückzuführen ist, und wurde bereits nach nur wenigen Vorstellungen wieder geschlossen.<sup>414</sup>

Sehr ähnlich gelagert ist die Situation bei *Angel* (Musik: Garry Geld, Lyrics: Peter Udell, Libretto: Ketti Frings und Peter Udell; 1978), das auf dem Pulitzer Prize-Drama *Look Homeward, Angel* (1957) basiert, welches eine von Ketti Frings (die es auch selbst zum Libretto adaptierte) dramatisierte Version des gleichnamigen Bildungsromans von Thomas Wolfe (1929) darstellt. Angesichts des großen Umfangs verarbeitete Frings, eigentlich Drehbuchautorin in Hollywood, in ihrem Stück nur einen Monat aus dem Leben von Eugene Gant, Wolfes alter ego in dem autobiographisch gefärbten Roman.<sup>415</sup> Aufgrund der Ausführung der Adaption durch die Dramatikerin selbst sind auch in diesem Fall die gesprochenen Textpassagen des Musicals fast ident mit jenen des Schauspiels, jedoch die Vertonung selbst ineffektiv, wodurch der Plot seine Kohärenz verlor. Die Songs eröffneten keine zusätzliche Vermittlungsebene, sondern erschienen als Beiwerk, das die in den literarisch hochwertigen Dialogen dargelegte Story mehr unterbrach als illustrierte.<sup>416</sup> Es war das jüngste Pulitzer Prize-

---

<sup>411</sup> Vgl. Stewart, S. 614.

<sup>412</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 247.

<sup>413</sup> Vgl. Toohey, S. 262.

<sup>414</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 249.

<sup>415</sup> Vgl. Toohey, S. 296.

<sup>416</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 242-43.



Sprechstück dessen Vertonung am Broadway gezeigt wurde und musste nach sehr schlechten Rezensionen nach fünf regulären Vorstellungen bereits abgesetzt werden.<sup>417</sup>

Auch für die Kategorie „Novel“ legte Pulitzer in seinem Testament die Nominierungsanforderungen fest, obwohl auch diese unzählige Male im Laufe der Jahre umformuliert wurden. Wie bei den Dramen ist in den Romanen der Bezug zu den USA essentiell, wobei vor allem *the wholesome atmosphere, and the highest standards of American manners and manhood* beschrieben sein sollten.<sup>418</sup>

In den 30er Jahren erfreute sich das Genre des Historienromans großer Beliebtheit und 1937 zeichnete die Jury einen der populärsten und bis heute bekanntesten Romane aus diesem Bereich mit dem Pulitzer Prize aus: *Gone With the Wind* von Margaret Mitchell.<sup>419</sup> Das sehr umfangreiche literarische Werk wurde zweimal zu einem Musical transformiert, wengleich sicherlich auch das Drehbuch der Filmadaption in beiden Fällen als direkte Vorlage diente. *Gone With the Wind* (Musik und Lyrics: Harold Rome; japanische Uraufführung 1970 unter dem Titel *Scarlett* mit Libretto von Kasuo Kikuta; englischsprachige Premiere 1972 in London mit Libretto von Horton Foote) vertraute in seinem Handlungsaufbau auf die Bekanntheit des Quellwerkes und damit auf das Vorwissen des Publikums, da ein dermaßen umfangreicher Plot nicht während der Grenzen einer normalen realen Spielzeit umzusetzen ist. Die japanische Fassung kam auf eine Länge von vier Stunden, die allerdings für die Londoner Produktion auf zweieinhalb Stunden verkürzt wurde.<sup>420</sup> Mit fast 400 Vorstellungen in London und Wiederaufführungen in Japan<sup>421</sup> ist dieses Musical erfolgreicher als *Gone With the Wind* (Musik, Lyrics: Margaret Martin, Libretto: Trevor Nunn; London 2008), das nach nur 79 regulären Vorstellungen schloss. Zur Bewältigung der umfangreichen Geschichte verbindet Martins Version Dialoge mit dem Vortrag narrativer Passagen des Romans, womit die Show den-

---

<sup>417</sup> Es wurden zwar weitere Pulitzer Prize-Stücke vertont, doch nie am Broadway gezeigt; *Say Hello to Harvey* (Musik, Lyrics, Libretto: Leslie Bricusse) nach Mary Chases *Harvey* (1945), *Grover's Corners* (Musik: Harvey Schmidt, Lyrics und Libretto: Tom Jones) nach *Our Town* (1938) und *Over & Over* (Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Libretto: Joseph Stein) nach *The Skin of Our Teeth* (1943), beide von Thornton Wilder, oder auch *Hot September* (Musik: Kenneth Jacobson, Lyrics: Rhoda Roberts, Libretto: Paul Osborn) nach William Inges *Picnic* (1953) sind nur einige Beispiele.

<sup>418</sup> Stuckey, S. 6.

<sup>419</sup> Vgl. ebd. S. 107.

<sup>420</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 180.

<sup>421</sup> Ein Takarazuka Ensemble mit ausschließlich weiblichen Schauspielern führte die Show 1987 und 1994 in Japan auf. Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 788.

Diese Verbindung einer östlichen Darstellungsart mit einem westlichen Theatergenre ist in Japan sehr häufig. Zu den vielen Musicals, die in dieser Form aufgeführt wurden zählen unter anderem: *Phantom* (Musik, Lyrics: Maury Yeston), *The Scarlett Pimpernell* (Musik: Frank Wildhorn, Lyrics: Nan Knighton) oder auch *Elisabeth* (Musik: Sylvester Levay, Lyrics: Michael Kunze).

noch auf eine Länge von knapp vier Stunden realer Spielzeit kommt.<sup>422</sup> Mit inadäquater, plakativer Musik und wenig überzeugendem Libretto (z.B. Veränderungen der Charaktere und der Texte der Sklaven, um rassistisch wirkende Darstellungen zu vermeiden)<sup>423</sup> wurde das Musical generell negativ rezensiert.

Wie im Fall von *Gone With the Wind*, ging auch 1939 die Auszeichnung an das populärste Buch des Vorjahres, Marjorie Kinnan Rawlings' *The Yearling*, welches vor allem aufgrund des Inhaltes eine ausgesprochen problematische Wahl für eine Musicalvertonung darstellt. Die Handlung ist in den noch wenig erschlossenen Gebieten Floridas knapp nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg angesiedelt und beschreibt das Erwachsenwerden eines Jungen anhand seiner Freundschaft mit einem Hirschkalb, welches er aufzieht, jedoch letztendlich töten muss. Die Inszenierung von *The Yearling* (Musik: Michael Leonard, Lyrics: Herbert Martin, Libretto: Herbert Martin und Lore Noto; 1965) mit echten Tieren (auch andere Tiere sind essentiell für die Story) und die Wirkung des Plots, *almost unrelieved gloom*,<sup>424</sup> trugen ohne Zweifel zur vorzeitigen Absetzung der Show, nach nur drei regulären Vorstellungen, bei.

Der Pulitzer Prize für den Bereich „Novel“ wurde 1948 umbenannt und ersetzt durch „Fiction (in book form)“, wodurch ein breiteres Spektrum an literarischen Gattungen berücksichtigt werden konnte. Stuckey vermutet, dass vor allem das Werk *Tales of the South Pacific* von James A. Michener als Mitauslöser zu bezeichnen ist, da es aus neunzehn Kurzgeschichten oder vielmehr journalistischen Skizzen besteht und ihm erst durch die neue Kategorisierung 1948 der Prize verliehen werden konnte.<sup>425</sup> Auch die Vertonung, das Musical *South Pacific* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Oscar Hammerstein II., Libretto: Oscar Hammerstein II. und Joshua Logan; 1949), gewann 1950 den Prize for Drama. Die Musikalisierung transformierte allerdings nicht das gesamte Werk, die Haupthandlung um Nellie Forbush und Emile de Becque folgt der Geschichte „Our Heroine“, wobei der sekundäre Plot um Lieutenant Cable und die Eingeborene Liat von „Fo' Dolla“ adaptiert wurde.<sup>426</sup> Das Musical brach mit einigen Konventionen des Genres, indem zum Beispiel das Protagonisten-Paar mittleren Alters ist, wäh-

---

<sup>422</sup> Vgl. Charles Spencer: „Gone With the Wind: Frankly, my dear, it's a damn long night.“ In: *The Telegraph*. 23. April 2008. <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3672832/Gone-with-the-Wind-Frankly-my-dear-its-a-damn-long-night.html> Zugriff: 15. Oktober 2009.

<sup>423</sup> Vgl. Paul Taylor: „First Night: Gone With The Wind, New London Theatre, London.“ In: *The Independent*. 23. April 2008. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/first-night-gone-with-the-wind-new-london-theatre-london-814045.html> Zugriff: 15. Oktober 2009.

<sup>424</sup> Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 161.

<sup>425</sup> Vgl. Stuckey, S. 13.

<sup>426</sup> Für genauere Ausführungen über die Adaption von *South Pacific*, vor allem auch über die Herkunft einiger Nebenfiguren und deren Bedeutung vgl. Bauch, S. 39-66.

rend die als Romantic Leads charakterisierten Figuren nur den Subplot stellen. Auf Widerspruch stieß vor allem ein Song, „Carefully Taught“, gegen dessen eindringliche Stellungnahme gegen Rassismus sogar öffentlich Protest erhoben wurde.<sup>427</sup> Dennoch ist *South Pacific* mit einem Originalrun von 1.925 Vorstellungen als eines der erfolgreichsten Musicals seiner Zeit zu sehen.

Insgesamt acht Mal wurde der Pulitzer Prize für Drama bis dato an ein Musical verliehen, wobei nur drei davon, neben *South Pacific* auch *How to Succeed in Business Without Really Trying* (1962) und *Rent* (1996; worauf in einem späteren Kapitel noch genauer eingegangen werden wird), eine bereits bestehende Vorlage adaptierten.<sup>428</sup>

*How to Succeed in Business Without Really Trying* (Musik, Lyrics: Frank Loesser, Libretto: Abe Burrows, Jack Weinstock, Willie Gilbert; 1961) wurde von Shepherd Meads überaus populärem Buch *How to Succeed in Business Without Really Trying: The Dastard's Guide to Fame and Fortune* (1952) angeregt.<sup>429</sup> Die Autoren Weinstock und Gilbert erkannten das Potential der Vorlage und schrieben erst eine – nie aufgeführte – Sprechtheaterkomödie, die Abe Burrows dann zu einem Libretto umarbeitete.<sup>430</sup> Meads Werk stellt sich, wie auch der Titel impliziert, als ironisches Selbsthilfebuch dar und ist tatsächlich eine Satire auf die Arbeitswelt der 50er Jahre. Aus diesem Grund liest J. Pierrepont Finch, ein Fensterputzer und Protagonist des Musicals, wiederholt in diesem Buch – gleichzeitig werden für das Publikum die jeweiligen Passagen durch ein Voiceover zitiert – um dann den darin enthaltenen Anweisungen zu folgen, die ihn letzten Endes an die Spitze der Firma World Wide Wickets führen. An den überzeichneten, stets berechnend agierenden Charakteren und der bunten Originalinszenierung wird deutlich, dass das Musical die Satire der Vorlage adäquat übernommen hat.<sup>431</sup> Hierbei wurde der Pulitzer Prize nicht nur für Text bzw. Musik, sondern für die gesamte theatrale Darbietung vergeben, die ein Mitglied des Komitees als *jubilant, sardonic, and*

---

<sup>427</sup> Vgl. Laufe, S. 127.

<sup>428</sup> Die ausgezeichneten Shows mit originaler Story sind: *Of Thee I Sing* (Musik: Geroge Gershwin, Lyrics: Ira Gershwin, Libretto: George S. Kaufman und Morrie Ryskind; 1931), *Fiorello!* (Musik: Jerry Bock, Lyrics: Sheldon Harnick, Libretto: Jerome Weidman und George Abbott; 1959), *A Chorus Line* (Musik: Marvin Hamlisch, Lyrics: Edward Kleban, Libretto: James Kirkwood und Nicholas Dante; 1975), *Sunday in the Park With George* (Musik und Lyrics: Stephen Sondheim, Libretto: James Lapine; 1984) und *Next to Normal* (Musik: Tom Kitt, Lyrics und Libretto: Brian Yorkey; 2009).

<sup>429</sup> Der überaus lange Musicaltitel, der nur schwerlich Platz auf der Marquee des Theaters fand, wurde häufig auch verkürzt zu *How to Succeed* zitiert, während das Broadwayrevival 1995 nur die Symbole *H2\$* als Logo benutzte.

<sup>430</sup> Vgl. Toohey, S. 323.

<sup>431</sup> Für Fotos der Originalinszenierung vgl. Bloom, Vlastnik, S. 156/7.

*hilarious travesty* bezeichnete.<sup>432</sup> Gleichzeitig ist der innovative Umgang mit der Vorlage, die fast als Kommentator in die Handlung inkorporiert wurde, in seiner Form einzigartig, während er gleichzeitig zum satirischen Element beiträgt.

Da die literarischen Quellen sich durch einen dezidierten Amerika-Bezug auszeichnen, ist es auffällig, dass Vertonungen von Pulitzer Prize Vorlagen in den USA nur selten erfolgreich waren.<sup>433</sup> Tatsächlich reüssieren bei Publikum oder Kritik, wenn auch manchmal nicht in ihrer Originalinszenierung, konnten nur jene Bearbeitungen, die musikalisch (*Street Scene* und *The Most Happy Fella*) oder dramaturgisch (*South Pacific*) von den Musical Comedy-Konventionen abwichen und die damaligen Charakteristika des Genres durch Ernsthaftigkeit im Umgang mit den dargestellten Themen veränderten.

### 3.10.2. Dramatische Vorlagen

Die einschlägige Literatur betrachtend, ist das Musicalgenre in den Jahren bis ca. 1940 nur ungenau abzugrenzen, da der Begriff, ohne eine genauere Differenzierung vorzunehmen, retrospektiv oft zu allgemein eingesetzt wird. Dies passiert vor allem in historischen Aufarbeitungen der Gattung, die auch deren direkte Entwicklung aus anderen Theaterformen beinhaltet, wobei die Perspektive und das eigentliche Studienobjekt des Autors (Musical oder Operette) die Beurteilung maßgeblich beeinflusst. Bei Kurt Gänzl beispielsweise werden unter dem Begriff Musical oder Musical Theatre generell alle Ausprägungen zusammengefasst, die Musik und Dialog gleichermaßen einsetzen und sich damit von der Oper abgrenzen, deren gesanglicher Anteil meist ungleich höher ist.<sup>434</sup> Aus diesem Grund ist es in diesem Fall essentiell, besonders bezüglich der dramatischen Vorlagen des frühen 20. Jahrhunderts, eine genauere Unterscheidung und Eingrenzung, basierend auf der ursprünglichen Fragestellung dieser Arbeit durchzuführen, die jedoch nur mit einem kurzen Abriss der Musicalgeschichte einhergehen kann. Somit leitet sich die folgende Kategorisierung vor allem auch aus dem

---

<sup>432</sup> „Drama Jury Report von John M. Brown.“ In: Heinz-D. Fischer, Erika J. Fischer (Hrsg.): *The Pulitzer Prize Archive Vol. 22. Chronicle of the Pulitzer Prize for Drama: Discussions, Decisions and Documents*. München: Saur, 2008. S. 278-79. Hier S. 278.

<sup>433</sup> Der Roman *The Mambo Kings Play Songs of Love* von Oscar Hijuelos (Pulitzer Prize 1989) behandelt mithilfe der Geschichte lateinamerikanischer Musik, die Auswanderung in die USA und den damit verbundenen kulturellen Wandel von Mitgliedern einer kubanischen Familie. Aufgrund des Inhaltes bietet dieses Werk viele Möglichkeiten für eine effektive Vertonung, dennoch war *The Mambo Kings* (Musik: Carlos Franzetti, Lyrics: Arne Glimcher, Libretto: Arne Glimcher und Oscar Hijuelos; San Francisco 2005) nicht erfolgreich und annullierte letztendlich das angekündigte Broadway-Opening.

<sup>434</sup> Dies ist im Aufbau seiner *Encyclopaedia of the Musical Theatre* deutlich, wie auch in dem rudimentären historischen Abriss *Musicals: The Complete Illustrated Story of the World's Most Popular Live Entertainment*.

Umgang mit der jeweiligen literarischen Vorlage ab und ist deswegen nur auf jenen Teil des Musicalgenres anzuwenden, der jedoch als charakteristisch zu bezeichnen ist und dementsprechend die dramaturgischen Besonderheiten des gesamten Oeuvres widerspiegelt.

Als Vorläufer der hier besprochenen Form des Musicals, deren Beginn meist mit *Show Boat* festgelegt wird, gelten insbesondere die Operette und die bei Gänzl so benannte Jazz Age Musical Comedy, deren Wegbereiter wie z.B. *Very Good Eddie* (Musik: Jerome Kern, Lyrics: Schuyler Green, Libretto: Philip Bartholomae und Guy Bolton; 1915) oder *Going Up* (Musik: Louis A. Hirsch, Lyrics und Libretto Otto A. Harbach; 1917) bereits etwas früher entstanden.<sup>435</sup> Obwohl viele dieser Comedies Originallibretti hatten, basierten auch einige von ihnen auf dramatischen Vorlagen der näheren Vergangenheit, wobei es sich ausschließlich um Komödien oder Farces handelte, die adaptiert wurden. Im Falle der beiden genannten war es Philip Bartholomae's Farce *Over Night*, die 1911 sehr erfolgreich am Broadway gezeigt worden war, und *The Aviator* (1910), eine Komödie von James Montgomery. Die Handlung dieser Stücke ist wenig realistisch und ist gekennzeichnet durch die Fokussierung auf den belustigenden Effekt des Textes und der Darstellung, wodurch sie konstruiert und artifiziell erscheinen.

Als *the quintessential American 1920s musical on the world's stages* wird meist *No, No, Nanette* (Musik: Vincent Youmans, Lyrics: Irving Caesar und Otto Harbach, Libretto: Otto Harbach und Frank Mandel; Chicago 1923, Broadway 1925) bezeichnet,<sup>436</sup> welches auf der erfolgreichen Farce *My Lady Friends* (1919) von Frank Mandel und Emil Nyitray basiert (wobei manchmal *Oh James!* von May Edginton als dessen Vorlage angegeben wird). Charakteristisch für diese Art der Musical Comedy war die typisch amerikanische Musik, die im Stil der damals zeitgenössischen Populärmusik stand, die ihren Ursprung auf Jazz, Ragtime und die multikulturelle Zusammensetzung der Bevölkerung zurückführte. Diese war in erster Linie als Tanzmusik konzipiert, die auch international rezipiert wurde (z.B. der Shimmy, der Boston oder der Two-Step), wodurch die damit gestalteten Shows einen zusätzlichen Schwerpunkt auf dieser Darstellungsebene aufwiesen.<sup>437</sup> Dies, die bereits beschriebene Veränderung im

---

<sup>435</sup> Die Jahre zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Beginn der Großen Depression (ca. 1918-1929) werden in der amerikanischen Geschichte als Jazz Age bezeichnet. Der Begriff Jazz Age Musical Comedy wird hier verwendet um eine Verwechslung mit der Definition, die für spätere Werke benutzt wurde (i.e. eine Book Show mit Komödienhandlung), zu vermeiden.

<sup>436</sup> Gänzl: *Musicals*. S. 115. Der Run in Chicago war eigentlich nur als Tryout für die angestrebte Broadway-Premiere gedacht, doch aufgrund des großen Publikumserfolgs, wurde der Run verlängert und das Musical kam erst einige Zeit später nach New York.

<sup>437</sup> Vgl. ebd. S. 112.

Theatergesang (die der Wortdeutlichkeit mehr Priorität einräumte) und die im Vordergrund stehende Komödienhandlung unterschied das Subgenre von der anderen sehr populären musiktheatralischen Form dieser Zeit, der Operette, deren Fokus hauptsächlich auf der Darstellung einer „romantischen“ Liebesgeschichte, oftmals in einer vergangenen Zeit in einem entfernten Land angesiedelt, lag, und die musikalisch in der mitteleuropäischen Tradition stand.<sup>438</sup> Die von Richard Traubner so genannte Broadway Operetta der 1910er und -20er Jahre war besonders von Victor Herbert und den Wiener Operetten des „Silbernen Zeitalters“, also der Zeit von Kálmán und Léhar, beeinflusst, wobei deren Hauptvertreter, Sigmund Romberg und Rudolf Friml, ebenfalls mitteleuropäische Wurzeln hatten (Romberg wurde in Ungarn, Friml in Prag geboren).<sup>439</sup> Nur fünf Tage nach der New York Premiere von *No, No, Nanette* fand die Erstaufführung einer der erfolgreichsten Operetten der Ära, *The Vagabond King* (Musik: Rudolf Friml, Lyrics und Libretto: Brian Hooker und William H. Post; 1925), statt, die auf dem Stück *If I Were a King* (1901) von Justin Huntly McCarthy beruht.<sup>440</sup> Der Protagonist ist der spätmittelalterliche französische Poet François Villon, dessen Romanze mit Katherine de Vaucelles, einer Verwandten von Louis XI., die Haupthandlung bildet. Ein direkter Vergleich von Story und Musik zeigt, dass es sich hierbei um zwei unterschiedliche musiktheatrale Richtungen handelt, die zwar als Vorläufer des Musicals gelten, dennoch nicht damit gleichzusetzen sind. Während die Operette vordergründig musikalisch abweicht, ist die Jazz Age Musical Comedy aufgrund des Plotaufbaus und der Integration der Songs von den späteren Musicals zu unterscheiden, i.e. Musik und Tanz waren gattungsspezifisch, unterstützten aber nicht unmittelbar die Darlegung der Story.

Überschneidungen in der Definition werden besonders im Bezug auf *Show Boat* (1927) deutlich, das von Traubner als *the greatest of all American operettas* beschrieben wird,<sup>441</sup> obwohl es gleichzeitig in der Musicalgeschichte, aufgrund der dramaturgischen Funktion der Songs, als Ausgangspunkt gesehen wird. Für ihn ist die Tatsache, dass eine Liebesgeschichte gleich zu Beginn etabliert wird und damit im Mittelpunkt der Handlung steht, ein Beweis für des Werkes Nähe zu diesem Genre, während er gleichzeitig die Integration der Lieder als angestrebte Praxis in der Operette seit Offenbach bezeichnet. Dennoch kann auch er den Einfluss

---

<sup>438</sup> Der typische romantische Schwerpunkt der Stoffe wird besonders hervorgehoben in Richard Traubner: *Operetta: A Theatrical History – Revised Edition*. New York, London: Routledge, 2003. Gleichzeitig versucht er damit auch die direkte Verbindung zwischen einigen Musical Plays und dem Operetten Genre zu verdeutlichen.

<sup>439</sup> Vgl. Traubner, S. 377.

<sup>440</sup> Die von Traubner als *Broadway Operettas* bezeichneten Werke, finden bei Gänzl als *romantic musicals* Erwähnung. Gänzl: *Musicals*. S. 118.

<sup>441</sup> Traubner, S. 393.

von Musikstilen der African Americans wie Spirituals, Jazz oder Blues nicht leugnen, die teilweise in typischer Orchestrierung mit Banjos dargebracht wurden und damit im direkten Kontrast zum Stil der Liebesgeschichte stehen.<sup>442</sup> Trotz einiger Operettenelemente ist *Show Boat* dennoch als Ausgangspunkt des Musicals (im Verständnis jener Definition, die auch dieser Arbeit zugrunde liegt) nachvollziehbar, da es sich von beiden populären Musiktheatersubgenres seiner Zeit abhebt. Bei der Adaption von Edna Ferbers Originalroman hat der Librettist *straightforwardness and the „reality“* seiner Vorlage übernommen,<sup>443</sup> wodurch sich die Show von den märchenhaften Geschichten, die für die Operette charakteristisch waren, unterscheidet, während sie gleichzeitig ein typisch amerikanisches Milieu in der Handlung dem normalerweise exotischen Spielort vorzieht.<sup>444</sup> Wird das Musical als Gattung andererseits als Entwicklung der Jazz Age Musical Comedy betrachtet, ist die Integration der Songs in *Show Boat* tatsächlich ein Fortschritt, da sie zur Etablierung der Handlung und Atmosphäre dienen und gleichzeitig charakterisierend eingesetzt sind.

Dennoch war in den Shows der 30er Jahre größtenteils das frühere dramaturgische Konzept vorherrschend, wobei hauptsächlich Musical Comedies im Stile des Jazz Age, d.h. Originalstories oder Komödien- und Farceadaptionen mit nur wenig integrierten Songs, in welchen der tänzerische Schwerpunkt jedoch etwas reduziert war, oder romantische operettenähnliche Werke produziert wurden.<sup>445</sup> Hier handelte es sich bei den zugrunde liegenden Theaterstücken um teilweise erfolgreiche, teilweise auch sehr obskure Vorlagen,<sup>446</sup> wobei man narrative Texte nur sehr selten heranzog.<sup>447</sup> Während das West End diese Struktur, wie bereits ausgeführt, sehr viel länger beibehielt, entwickelte sich die Gattung am Broadway weiter, und die mit *Show Boat* gleichgesetzte Veränderung, die sich durch den ernsthaften

---

<sup>442</sup> Vgl. ebd. S.394-95.

<sup>443</sup> Gänzl: *Musicals*. S. 123.

<sup>444</sup> Das Problem des Operettengenres mit realistischen Plots zeigt sich bei Traubner sehr deutlich in seinem Kommentar zu *Pal Joey*: [it] *had an even greater score, but was the type of realistic show that would kill off operetta*. Traubner, S. 401.

<sup>445</sup> Unzählige Revivals von Operetten, besonders Gilbert & Sullivan (auch wenn ihre Werke in der Literatur häufig als Light oder Comic Operas bezeichnet werden), belegen die große Beliebtheit der Gattung in dieser Zeit. Auch musikalische Revuen, die jährlich oder öfter ein neues Programm konzipierten, stellten einen großen Teil des Spielplanes in Broadway-Theatern, z.B. die legendären *Ziegfeld Follies*, *Earl Carroll's Sketch Book* oder *Vanities*, *George White's Scandals* oder die *New Faces of ...*-Reihe.

<sup>446</sup> Beispiele hierfür sind: *Tell Her the Truth* (Musik: Jack Walter und Joseph Turnbridge, Lyrics und Libretto: R.P. Weston und Bert Lee; 1932) nach der erfolgreichen Komödie *Nothing But the Truth* (1916) von James Montgomery oder *Sea Legs* (Musik: Michael H. Cleary, Lyrics und Libretto: Arthur Swanstrom; 1937) über dessen angegebene Vorlage, das Stück *The Cat Came Back* von Lawrence E. Johnson, Beula King und Avery Hopwood, keine weiteren Informationen auffindbar sind.

<sup>447</sup> Z.B. *Roberta* (Musik: Jerome Kern, Lyrics und Libretto: Otto Harbach; 1933) welches auf dem im selben Jahr erschienen Roman *Gowns by Roberta* von Alice Duer Miller beruht.

Umgang mit Stoffen (und damit auch literarischen Vorlagen) und der dramaturgischen Integration der Songs auszeichnete, stellte ab den frühen 40er Jahren (in diesem Fall wird *Pal Joey* aus dem Jahr 1940 gerne als Beispiel angeführt) den größeren Teil des Musicaloeuvres. Diese Eingrenzung auf Werke, die sich nicht ausschließlich über den belustigenden oder romantisierenden Effekt definieren, liegt dieser Arbeit zugrunde, da sie für das Musical charakteristisch ist und es von anderen Ausprägungen des musikalischen Theaters unterscheidet. Deswegen werden in den meisten Fällen, die adaptierten Werke aus den 20er und 30er Jahren nicht in dieser Aufstellung angeführt und auch als Operetten zu klassifizierende Stücke zum größten Teil ausgelassen. Da Friml, Romberg oder Vernon Duke jedoch relativ lange diesem Stil anhafteten, werden auch spätere Adaptionen dieser Komponisten nur in Ausnahmefällen besprochen.<sup>448</sup> Die Operette *The Three Musketeers* und die Musical Comedies *A Connecticut Yankee* oder *The Boys from Syracuse*<sup>449</sup> wurden dennoch zitiert, da sie den seltenen Versuch des literarischen Umgangs mit den populären musikalischen Theaterformen, außerhalb der hier gesteckten Grenzen, illustrieren. Die von Traubner dargelegte Klassifizierung, die einige Shows, die generell dem Musical zugerechnet werden, als operettenhaft einordnet, wird hier nicht übernommen, da die textliche und musikalische Schwerpunktsetzung der Werke eindeutig anders gelagert ist. Eine Tatsache, die nicht zuletzt auch im Umgang mit literarischen Vorlagen und den inhärenten transformatorischen Prozessen ersichtlich ist.

### **3.10.2.1. Kontinentaleuropäische Vorlagen**

Als Rückschritt zur Operette wird von Traubner beispielsweise das Musical *Carousel* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics und Libretto: Oscar Hammerstein II.; 1945) bezeichnet, wobei es aber gleichzeitig für Ethan Mordden oder Geoffrey Block ein Musterbeispiel des Musical Play darstellt, das dramaturgisch und musikalisch in seiner Komplexität *Oklahoma!*, welches häufig als ein Wendepunkt im amerikanischen Musical betrachtet wird, übertrifft.<sup>450</sup> Es basiert auf

---

<sup>448</sup> Ein Beispiel hierfür wäre *My Romance* (Musik: Sigmund Romberg, Lyrics und Libretto: Rowland Leigh; 1948), eine operettenhafte Adaption des sehr populären Stücks *Romance* (1913) von Edward Sheldon, in dessen Mittelpunkt, wie der Titel impliziert, eine Liebesgeschichte steht.

<sup>449</sup> Da der ernsthaftere Umgang mit dem Musical stark von Rodgers und Hart beeinflusst war (was sich zum Teil auch in den von ihnen adaptierten Stoffen spiegelt), sind einige ihrer Shows hier dennoch besprochen.

<sup>450</sup> Vgl. Traubner, S. 403; Block, S. 163; Ethan Mordden: *Rodgers & Hammerstein*. New York: Harry N. Abrams, 1992. S. 70.

Mordden beschreibt es eher als anspruchsvolle Kreuzung: [...] *all the musical's elements blended harmoniously into something with the passion of operetta and the delight of musical comedy – but a sensible operetta, a penetrating musical comedy*. (ebd.) Gleichzeitig ist er sich der problematischen Kategorisierung bewusst: *What*



Benjamin F. Glazers englischer Übersetzung (1921) des ungarischen Theaterstücks *Liliom, egy csirkefogó élete és halála* (dt.: *Liliom, das Leben und Sterben eines Vagabunden*; 1909) von Ferenc Molnár, welche in knapp zwanzig Jahren insgesamt drei Aufführungsserien am Broadway erlebte. Angeblich war der in die USA emigrierte Molnár mit den für die Musicaladaption vorgenommenen Veränderungen einverstanden, obwohl diese teilweise grundlegend vom Original abwichen.<sup>451</sup> Beispielsweise wurde die Handlung aufgrund der Konnotation zu den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs amerikanisiert und damit von Budapest nach New England verlegt, womit eine Modifikation der Majorität der Figurennamen einherging (z.B. *Liliom* heißt in *Carousel* Billy Bigelow). Eine weitere substantielle Abweichung ist im finalen Schicksal des Protagonisten ersichtlich, der im Gegensatz zur Vorlage im Musical seine vom Jenseits gewährte Chance sich zu rehabilitieren nutzen kann, wodurch Hammerstein, trotz des Todes der Hauptfigur ein – wenn auch atypisches – Happy End konstruierte. Trotz vieler ähnlicher Anpassungen ist dennoch das Original in der Adaption deutlich, manchmal wörtlich, zu erkennen. Molnárs Stück eröffnet mit einem auktorialen Prolog, der Atmosphäre und Figuren des Budapester Stadtwaldchens etablieren soll. Korrespondierend hierzu steht der pantomimisch choreographierte „Carousel Waltz“ am Beginn des Musicals, der funktional adäquat, wenn auch auf mehreren Kommunikationsebenen, die Stimmung des Werkes konstituiert. Die in der einschlägigen Literatur häufig auch als „Bench Scene“ bezeichnete Szene, die hauptsächlich den Song „If I Loved You“ beinhaltet und sich durch den fließenden Übergang zwischen gesprochenen und gesungenen Passagen auszeichnet, gilt oft als Hauptargument für die endgültige Manifestation des Musical Plays in diesem Werk. Gleichzeitig zeigt sie auch deutlich wie der Originaltext teilweise in das Musicallibretto übernommen wurde. Rezitative und deklamierte Abschnitte der langen Musical Scene,<sup>452</sup> deren Thema leitmotivisch eingesetzt wird, sind stellenweise wörtlich dem Theaterstück entlehnt,<sup>453</sup> während nur der Songtitel direkt aus der Vorlage stammt. „If I Loved You“ bezieht sich auf Lilioms Replik: *Zu so einem Galgenstrick kämst du? das heißt ... wenn du mich lieb-*

---

*was new was R & H's use of it [dramaturgische Formen von Operette und Musical Comedy; Anm.] for their hybrid form of ... what? Musical-comedy opera? (S. 73)*

<sup>451</sup> Vgl. Block, S. 161.

<sup>452</sup> In den meisten früheren Shows, vor allem aus dem Bereich der Musical Comedy, waren Songs als abgegrenzte Einschübe in die durch gesprochenen Dialog vermittelte Handlung konzipiert. Mit der Entwicklung des Genres änderte sich auch diese Praxis. Passagen, die Song und Dialog verschmelzen, wobei der fließende Übergang charakteristisch ist, werden als Musical Scene bezeichnet, da sie nicht nur den Song selbst beinhalten. Die Gesamtlänge des Tracks im 1993 London Cast Recording beträgt 11' 14". Vgl. *Carousel*. Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Oscar Hammerstein II. Fassung: CD. 1993 London Cast Recording. First Night, 1993. Track 3.

<sup>453</sup> Vor allem: Franz Molnár: *Liliom*. Stuttgart: Reclam, 1979. S. 26-30.

*hättest...*,<sup>454</sup> wobei Hammerstein selbst die restlichen Lyrics dieses Songs kreierte.<sup>455</sup> Obwohl die Adaption die Handlung amerikanisierte und stellenweise den herrschenden Moralvorstellungen anpasste, orientiert sich der Plot relativ nahe am Original. Doch auch die Wahl des Stoffes, der für die frühere Definition der Gattung ausgesprochen düster – z.B. der Protagonist ist als Antiheld charakterisiert, schlägt seine Frau und Tochter und stirbt in der Hälfte des zweiten Aktes – und nur wenig komödiantisch ist, beweist das veränderte Verständnis für die Möglichkeiten des Musicals, welches sich in diesem Werk manifestiert und das die Zukunft des Genres nachhaltig prägte.

Molnárs Stücke gehören zu den am häufigsten in den USA aufgeführten eines ungarischen Dramatikers, dennoch waren sie nur selten Vorlage für ein Broadway Musical.<sup>456</sup> Auch die Adaption von *A jó tündér* (dt. Titel: *Die Fee*; 1930), nach der Übersetzung *The Good Fairy* von Jane Hinton, zu *Make a Wish* (Musik und Lyrics: Hugh Martin, Libretto: Preston Sturges, mit umfangreichen Revisionen durch Abe Burrows; 1951) konnte den Erwartungen nicht entsprechen, allerdings waren in diesem Fall bereits die Rezensionen des Originalstücks von ungarischen Kritikern bei dessen Uraufführung sehr negativ.<sup>457</sup> Die Handlung verlegte man nicht in die USA, sondern von Budapest nach Paris, und anders als bei *Carousel* lässt sich hier auch nur bedingt von einer Adaption sprechen, da das endgültige Libretto mit dessen Vorlage nicht viel gemein hat.

Der Score von *I Married an Angel* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Lorenz Hart, Libretto: Richard Rodgers und Lorenz Hart; 1938) wurde 1933 von Rodgers und Hart ursprünglich für eine geplante Verfilmung von János Vaszarys (Johann von Vaszary) *Angyalt vettem feleségül* (1932) (dt. Titel: *Ich habe einen Engel geheiratet*) verfasst, deren Realisation zu diesem Zeitpunkt allerdings scheiterte.<sup>458</sup> In weiterer Folge verarbeiteten Komponist und Texter das Phantasiespiel – ein Banker erträumt sich einen Engel zur Frau, der kurz darauf durch das Fenster schwebt, um zu beweisen, dass auch Himmelswesen nicht perfekt sind, da ihnen die

---

<sup>454</sup> Ebd. S. 29.

<sup>455</sup> Der Inhalt der Lyrics, i.e. nur die Möglichkeit einer liebevollen Zuneigung zu adressieren ohne sie tatsächlich auszusprechen, ist typisch für Oscar Hammerstein und auch in anderen Werken zu finden. Z.B. „Make Believe“ in *Show Boat*, „People Will Say We’re in Love“ in *Oklahoma!* oder „Shall We Dance“ in *The King and I*.

<sup>456</sup> Das Donmar Warehouse in London (obwohl es geographisch passend wäre, wird es aufgrund seiner geringen Kapazität meist nicht zu den West End-Theatern gerechnet) produzierte 1997 das Musical *Enter the Guardsman* (Musik: Craig Bohmler, Lyrics: Marion Adler, Libretto: Scott Wentworth) welches von Ferenc Molnárs *A Testőr* (dt. Titel: *Der Leibgardist*; 1910) adaptiert wurde. Die Vertonung der ursprünglich sehr erfolgreichen Komödie konnte allerdings nicht reüssieren.

<sup>457</sup> Vgl. Georg Kövary: *Der Dramatiker Franz Molnár*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1987. S. 100.

<sup>458</sup> Eine wenig originalgetreue Verfilmung der Bühnenfassung mit drei hinzugefügten Songs eines anderen Komponisten und teilweise neuen Lyrics, kam 1942 in die Kinos.

Menschlichkeit fehlt – zu einem Libretto, das größtenteils den Konventionen der typischen Musical Comedy ihrer Zeit entsprach.<sup>459</sup>

Die Story des Stückes *Illatszertár* (dt. Titel: *Parfumerie*; 1937) von Miklós László bildete die Vorlage für *She Loves Me* (Musik: Jerry Bock, Lyrics: Sheldon Harnick, Libretto: Joe Masteroff; 1963), welches allerdings weniger erfolgreich war als die drei Hollywood-Verfilmungen der Komödie, die den Plot in manchen Fällen sehr abänderten.<sup>460</sup> Die Musicaladaption behielt dargestellte Zeit und Handlungsort, Budapest, bei und etabliert beispielsweise in den charakteristisch ungarischen Violinklängen und Rhythmen der Ouverture die Atmosphäre des Ursprungslandes, obwohl der restliche Score hauptsächlich aus der kennzeichnenden Mischung aus Balladen und Uptempo Songs zusammengesetzt ist. Trotz der Komödienhandlung wird bei dieser Show die Weiterentwicklung der Musical Comedy im Vergleich zu jener in den 30er Jahren produzierten sehr deutlich, da die meisten Songs direkt aus dem gesprochenen Dialog emanieren und ihn gesungen fortführen (z.B. „Where’s My Shoe“).<sup>461</sup>

Trotz des Erfolges von *Man of La Mancha*, dienten spanische Werke nur selten als literarische Vorlage von Musicals. Die Inspiration für das 1936 fertiggestellte, jedoch erst 1945 im Teatro Avenida in Buenos Aires uraufgeführte Frauendrama *La casa de Bernarda Alba* von Federico García Lorca, war eine Familie aus dem Bekanntenkreis des Autors, weswegen das Stück von ihm selbst auch als photographischer dokumentarischer Bericht bezeichnet wurde.<sup>462</sup> Die in der Figur der Bernarda Alba manifestierte immanente Sozialkritik sowie die abgebildete Gesellschaft ist direkt auf die spanischen Verhältnisse seiner Zeit bezogen, wodurch das Verständnis für ein amerikanisches Publikum eingeschränkt ist. Die Musicaladaption *Bernarda Alba* (Musik, Lyrics, Libretto: Michael John LaChiusa; Lincoln Center 2006) verweist musikalisch-stilistisch auf den Handlungsort, der in der Transformation beibehalten wurde, veränderte aber vor allem die Charakterisierung der

---

<sup>459</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 982.

<sup>460</sup> Die erste recht originalgetreue Verfilmung lief unter dem Titel *The Shop Around the Corner* (Regie: Ernst Lubitsch. Drehbuch: Samson Raphaelson. USA: MGM, 1940). *In the Good Old Summertime* (Regie: Robert Z. Leonard. Drehbuch: Albert Hackett, Frances Goodrich, Ivan Tors. USA: MGM, 1949) beinhaltete einige, teilweise allerdings nicht eigens geschriebene, Songs und verlegte deshalb die Handlung aus einer Parfumerie in eine Musikalienhandlung. *You’ve Got Mail* (Regie: Nora Ephron. Drehbuch: Nora und Delia Ephron. USA: Warner Brothers, 1998) modernisierte die Story und transferierte sie in die Gegenwart, weswegen die Protagonisten keinen Brief-, sondern E-Mail Kontakt pflegen.

<sup>461</sup> *She Loves Me*. Musik: Jerry Bock, Lyrics: Sheldon Harnick. Fassung: CD. 1994 London Cast Recording. First Night, 1994. Track 20.

<sup>462</sup> Vgl. Carlos Rincón: *Das Theater García Lorcás*. Berlin: Rütten & Loening, 1975. S. 305-07.

Hauptfigur. Das Verhalten Bernarda Albas, der Tyrannin und Unterdrückerin, die ihre Töchter im Haus einsperrt, um sie von der Außenwelt fernzuhalten, erscheint hier erklärbarer, da sie vielmehr als Opfer ihres verstorbenen Mannes porträtiert ist, wodurch die bedrückende Atmosphäre, die für das Originalstück charakteristisch ist, abgeschwächt wird.<sup>463</sup> Die ungewöhnliche Vertonung ist von spanischen Rhythmen geprägt, z.B. Flamenco, der in der Originalinszenierung auch choreographisch umgesetzt wurde, und beinhaltet gesanglich teilweise veristisch anmutende Passagen z.B. punktierte kurze jaulende Aufschreie.

Von den wenigen kontinentaleuropäischen dramatischen Quellen dieses Jahrhunderts stellen französische die Majorität. *Fanny* (Musik und Lyrics: Harold Rome, Libretto: S.N. Behrman und Joshua Logan; 1954) ist eine Komprimierung der drei Stücke *Marius* (1929), *Fanny* (1931) und *César* (1936) von Marcel Pagnol, wobei letzteres ursprünglich als Filmdrehbuch verfasst und erst kurze Zeit danach für die Bühne adaptiert wurde.<sup>464</sup> Wie in den genauen Beschreibungen im auktorialen Nebentext deutlich, ist die Trilogie ein Porträt von Marseille und dessen Bevölkerung, welches durch eine verhältnismäßig unwichtige Handlung Kohärenz erhält.<sup>465</sup> Das Personal, die Menschen Marseilles, stehen im Zentrum der Dramen, wodurch ihre Charakterisierungen – oft übertrieben in ihren emotionalen Reaktionen, aber auch fröhlich und gutmütig – zum essentiellen Kern der Werke zählen. Die Musicalvertonung im Stile Rodgers und Hammersteins komprimierte allerdings vorwiegend die Handlung um die Beziehungen zwischen Fanny, Panisse, Marius und César, und entfernte sich durch die Verlagerung der Prioritäten von der originalen Intention des Autors.<sup>466</sup> Die dramaturgische Reduktion eliminierte die spezifischen Besonderheiten der Vorlage, die auch in Pagnols Verfilmungen seiner Stücke immanent sind, und kreierte damit ein am Zielmedium orientiertes Musical Play, welches aber als literarische Adaption unbefriedigend blieb.

Im Gegensatz zu den realistischen bukolischen Darstellungen in den eben angesprochenen

---

<sup>463</sup> Vgl. Ben Brantley: "Sex and a Monster Mother Seething in Sunny Spain." In: *The New York Times*. 7. März 2006.

<http://theater.nytimes.com/2006/03/07/theater/reviews/07alba.html?scp=1&sq=Sex%20and%20a%20Monster%20Mother%20Seething%20in%20Sunny%20Spain&st=cse> Zugriff: 3. November 2009.

<sup>464</sup> Der Film *La Femme de boulanger* (Regie und Drehbuch: Marcel Pagnol. Frankreich: Les Films Marcel Pagnol, 1938), der auf einer Episode aus dem Roman *Jean le Bleu* von Jean Giono basiert, diente als Vorlage für das Musical *The Baker's Wife* (Musik und Lyrics: Stephen Schwartz, Libretto: Joseph Stein; Los Angeles 1976, West End 1989), welches bereits während der Tryouts geschlossen, nie am Broadway gezeigt wurde und auch in London nur kurze Zeit wenig erfolgreich lief.

<sup>465</sup> Vgl. Hanres Jacobi: „Vorwort.“ In: Marcel Pagnol: *Dramen 1: Das große ABC, Marius, Fanny, César*. München: 1961. S. 7-20. Hier S. 13.

<sup>466</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 609-10.

Bühnenwerken, verschrieb sich Roman- und Theaterautor Jean Giraudoux dem phantastischen poetischen Drama, welches die Repräsentation einer symbolisch mythischen Wirklichkeit anstrebte.<sup>467</sup> In seinem als modernes Märchen konzipiertem, Gut und Böse als Extreme genau definierendem *La Folle de Chaillot* (1943, UA 1945) erwirken vor allem die verzerrten Wahrnehmungsperspektiven der weiblichen Hauptfigur diesen verfremdenden Effekt. Das Musical *Dear World* (Musik und Lyrics: Jerry Herman, Libretto: Jerome Lawrence und Robert E Lee; 1969) orientierte sich an der englischen Übersetzung des Stückes, *The Madwoman of Chaillot*, von Maurice Valency, welche 1948 sehr erfolgreich am Broadway gezeigt wurde. Wie die Vorlage ist dessen Vertonung in Paris angesiedelt, musikalisch in klischeehaften Akkordeonklängen umgesetzt, und behält den Plot, abgesehen von einer Erweiterung der Handlungsorte und der Zusammenlegung einiger Figuren, grundsätzlich bei. Dennoch konnte die Show nicht reüssieren, wofür laut Mandelbaum die Transformierung zu einem großen Broadway-Musical ausschlaggebend war, da die Struktur und Aussage von Giraudoux Stück nicht mit den Charakteristika des Zielmediums, vor allem in der Ausformung Jerry Hermans, kompatibel ist.<sup>468</sup> Obwohl dies größtenteils zutreffend ist, spiegeln dennoch manche Passagen, besonders die musikalische Sequenz „The Tea Party“, zumindest teilweise die Atmosphäre und Konzeption des Originals wieder, auch wenn die intendierte Magie des Sprechstückes nicht nachvollzogen werden konnte.<sup>469</sup>

Ein weiterer Misserfolg, nur 92 Vorstellungen, war *Kean* (Musik und Lyrics: Robert Wright und George Forrest, Libretto: Peter Stone; 1961), basierend auf dem gleichnamigen Stück von Jean-Paul Sartre (1954), das wiederum auf ein Drama von Alexandre Dumas père zurückgriff. Es ist ein Porträt des berühmten britischen Theaterschauspielers, dessen unausgeglichene Persönlichkeit, changierend zwischen Größenwahn, Hochmut und Einsamkeit, das Zentrum des Werkes bilden. Die Handlungszeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, welche generell selten im Musical abgebildet wird,<sup>470</sup> korrespondiert mit dem operettenhaften Score, doch fehlt dem Libretto die Komplexität in der Charakterisierung der Hauptfigur, die für die psychologische Hinterfragung, die dem Stück zugrundeliegt, essentiell ist.

*La Cage aux Folles* (Musik und Lyrics: Jerry Herman, Libretto: Harvey Fierstein; 1983), das erste Musical, das Homosexualität offen thematisierte und abbildete, basiert auf der franzö-

---

<sup>467</sup> Vgl. Gertrud Mander: *Jean Giraudoux*. Hannover: Friedrich, 1969. S. 13.

<sup>468</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 153.

<sup>469</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 662.

<sup>470</sup> Vgl. ebd. S. 624.

sischen Bühnenkomödie von Jean Poiret (1973) und dem daraus entstandenen gleichnamigen Film (1978).<sup>471</sup> Der erste Entwurf der Adaption mit dem Komponisten Maury Yeston, unter dem Titel *The Queen of Basin Street*, sah den Transfer des Handlungsortes nach New Orleans vor, der jedoch zugunsten einer originalgetreuen Vertonung mit Jerry Herman wieder aufgegeben wurde. Die endgültige Fassung orientiert sich mehr an dessen Vorlage und ist wie diese in St. Tropez angesiedelt, in einem Nachtclub, der von einem homosexuellen Paar geführt wird. Der Stoff eignet sich besonders zur Vertonung, da die diegetischen Songs die Möglichkeit inszenierter Chorus- und Tanzsequenzen bieten, während er gleichzeitig Raum für die ernsthafte musikalische Charakterisierung der Figuren aufweist. Die dargestellten Personen erscheinen nicht karikiert oder ins Lächerliche überzeichnet, sondern repräsentieren eine universelle Problematik, wodurch eine politische Aussage für die gesellschaftliche Positionierung von Homosexuellen manifestiert (vor allem Librettist Harvey Fierstein war und ist Aktivist in dieser Bewegung) und an ein breites Publikum herangetragen wird.<sup>472</sup> Das Musical fügt damit eine – explizit im Song „I Am What I Am“ dargelegte – Ebene hinzu, die in dieser Form in der vorwiegend als Farce zu bezeichnenden Vorlage nicht vorhanden ist.

Auch *I Love My Wife* (Musik: Cy Coleman, Lyrics und Libretto: Michael Stewart; 1977) ist die Vertonung einer französischen Farce, *Viens chez-moi, j'habite chez une copine* (1975) von Luis Rego und Didier Kaminka, die jedoch den Handlungsort von Frankreich nach New Jersey verlegte. Das Treffen zweier Paare beinhaltet, wie der Originaltitel impliziert, einen angestrebten Partnertausch, der jedoch von der im Musicaltitel deutlichen Erkenntnis vereitelt wird. Stewarts Adaption fügte episierende Elemente ein, wie zum Beispiel die Inkorporation der vierköpfigen Band in das Bühnengeschehen, deren Mitglieder dabei die Haupthandlung einem griechischen Chor ähnlich kommentieren, und transformierte den Stoff somit zu einer Satire auf die sexuelle Revolution der 70er Jahre.<sup>473</sup>

Obwohl auch in den späteren Jahrzehnten vereinzelt Farces als Vorlage für Musicals dienen, ist eine Veränderung in den transformatorischen Prozessen deutlich zu erkennen. Während in früheren Adaptionen der 20er und 30er Jahre vor allem der komische Aspekt empha­siert und durch Musik nur begleitet wurde, greifen modernere Vertonungen nur mehr bedingt auf

---

<sup>471</sup> Auf welche Fassung das Musical hauptsächlich Bezug nimmt, ist in der Literatur nur schwer nachvollziehbar.

<sup>472</sup> Vgl. Bloom, Vlastnick, S. 177-178.

<sup>473</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol 2. S. 981-2.

diesen primären Effekt zurück und fügen stattdessen eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzu.

### **3.10.2.2. Zeitgenössische englischsprachige Vorlagen**

Obwohl ein Großteil der musikalisch bearbeiteten Theaterstücke in den USA entstanden ist, gibt es dennoch einige britisch/irische Dramen, die manchmal sehr erfolgreich als Vorlage dienten.

Zu den bekanntesten und meist gespielten Werken in dieser Kategorie zählt *My Fair Lady* (Musik: Frederick Loewe, Lyrics und Libretto: Alan Jay Lerner; 1956), adaptiert vom Stück *Pygmalion* (UA 1913, in deutscher Übersetzung am Wiener Burgtheater) des irischen Dramatikers George Bernard Shaw, das seinerseits von einer Geschichte in Ovids *Metamorphosen* inspiriert wurde. Das Musical weicht an einigen Stellen eklatant von Shaws Original ab und widerspricht in manchen Fällen dezidiert der ursprünglichen Intention, beruft sich damit allerdings auf die Änderungen die bereits für die britische Verfilmung des Stückes vorgenommen worden waren (*Pygmalion*. Regie: Anthony Asquith, Leslie Howard. Drehbuch: George Bernard Shaw [u.a.]. Großbritannien: Gabriel Pascal Productions, 1938).<sup>474</sup> Obwohl viele Textpassagen der als Musterbeispiel für musikalische und textliche Integration geltenden Show wörtlich dem Drama entnommen sind, ist es besonders das Finale, welches eine mögliche Romanze zwischen Higgins und Eliza nahelegt, das mit den Absichten des Autors kollidiert. Aufgrund der Bekanntheit des Musicals wurden die Transformation und deren Veränderungen bereits detailliert beschrieben, weswegen sie hier nicht weiter ausgeführt werden sollen.<sup>475</sup>

Ebenso explizit auf eine der Vorlage widersprechende Romanze zwischen den Protagonisten, nur mit kaum vom Original übernommenen Textpassagen, verwies *Her First Roman* (Musik, Lyrics, Libretto: Ervin Drake; 1968) nach Shaws Stück *Cesar and Cleopatra* (UA 1901). Die Vertonung behielt zwar das Handlungsgerüst, nicht aber den immanenten satirischen Kom-

---

<sup>474</sup> Vgl. Zitat von Alan Jay Lerner bei Block, S. 229. Fälschlicherweise gibt Block allerdings in einer Anmerkung innerhalb des Zitats Gabriel Pascal als Regisseur der Filmfassung an. Tatsächlich war Pascal Initiator der von Shaw autorisierten Verfilmung und letztendlich auch die treibende Kraft hinter der Vertonung, die der Originalautor jedoch nie bewilligt hatte.

<sup>475</sup> Z.B. McMillin zieht *My Fair Lady* in seinem gesamten Buch *The Musical as Drama* häufig zur Untermauerung seiner Thesen heran. Weitere Ausführungen sind bei Block (S. 228-44) zu finden, während Swain (S. 179-204) zusätzlich aus musikwissenschaftlicher Perspektive die Veränderungen aufgrund der Hinzufügung dieser Kommunikationsebene diskutiert.

mentar des Autors auf die Moralvorstellungen seiner Zeit bei,<sup>476</sup> der überdies im Titel der publizierten Version, *Three Plays for Puritans* (gemeinsam mit *The Devil's Disciple* und *Captain Brassbound's Conversion*), deutlich zum Ausdruck kommt. Auch umfangreiche Revisionen, unter anderem die Beifügung dreier Songs von Jerry Bock und Sheldon Harnick aufgrund schlechter Kritiken während der Tryouts konnten den Erfolg von *My Fair Lady* nicht wiederholen und die Show wurde nach nur wenigen Broadway-Vorstellungen geschlossen.

Anfang des 20. Jahrhunderts gehörten James Matthew Barrie und W. Somerset Maugham zu den wichtigsten Komödienautoren des West Ends, wobei besonders Barries Stücke immer wieder als Musicalvorlagen dienten. Der distinktive Stil des Dramatikers, die sympathisierende Abbildung von Menschlichkeit in seinen Charakteren, unterschied ihn grundlegend von Maugham, auch wenn dieser der erfolgreichere von beiden war.<sup>477</sup> Barries berühmtestes Theaterstück *Peter Pan; or, The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904) hob sich durch den Einsatz phantastischer märchenhafter Elemente und der kindlichen Erzählperspektive grundlegend von der damaligen Konzeption des realistischen Theaters ab und diente lange Zeit als typisches „Weihnachtsstück“. Bereits die Originalfassung enthielt umfangreiche Incidental Music<sup>478</sup> und einige Songs von John Crook, deren Lyrics der Autor selbst verfasste. Auf dieser Basis kam es zu unzähligen Neuvertonungen. So schrieb z.B. Leonard Bernstein für ein Broadwayrevival des Originals 1950 einige neue Lieder. Um eine tatsächliche Musicaladaptation handelte es sich erst bei *Peter Pan* (Musik: Mark Charlap, Lyrics: Carolyn Leigh. Zusätzliche Songs von: Musik: Jule Styne, Lyrics: Betty Comden und Adolphe Green. Libretto: *uncredited*),<sup>479</sup> die nur manche Szenen des Stückes modifiziert verarbeitete und vor allem die Figur der Tiger Lilly neu charakterisierte (*from the heroic huntress of the original into a tiny figure of low-comic fun*).<sup>480</sup> Ein Broadway Revival der Show adaptierte und modernisierte Libretto und Lyrics, wobei man vor allem den rassistisch geprägten Begriff *redskins* eliminierte.<sup>481</sup> Eine weitere Fassung unter dem Titel *Peter Pan – The British Musical* (Musik, Lyrics, Libretto: Piers Chater-Robinson) entstand Mitte der 80er Jahre, wurde 1994 am Londoner West End

---

<sup>476</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 209.

<sup>477</sup> Vgl. Michael R. Booth: "Comedy and farce." In: Kerry Powell (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 129-144. Hier S. 138.

<sup>478</sup> Atmosphäre, Spannung oder Emotion generierende Begleitmusik in einem Sprechstück, die jedoch ähnlich einem Filmsoundtrack nicht handlungsimmanent ist. Opern- wie auch Musikkomponisten verfassten bereits Beispiele für diese schon im griechischen Drama begründete Technik.

<sup>479</sup> Stewart, S. 464.

<sup>480</sup> Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1596.

<sup>481</sup> Vgl. Stewart, S. 466.



gezeigt und ist seitdem vor allem bei Regional- und Amateurtheatern sehr beliebt.<sup>482</sup>

Das Musical ist in vielen Fällen primär in der Kultur des Entstehungslandes verwurzelt, weswegen die meisten Shows, die Stücke von James Matthew Barrie adaptierten, aus Großbritannien stammen. *Dear Miss Phoebe* (Musik: Harry Parr Davies, Lyrics und Libretto: Christopher Hassall; London 1950) alternierte den Originaltext von *Quality Street* (1901) nur insofern, dass Raum für sechzehn Songs im Stile der dargestellten Zeit (die Napoleonischen Kriege im frühen 19. Jahrhundert) geschaffen wurde.<sup>483</sup> Im Gegensatz hierzu übernahm *Wild Grows the Heather* (Musik: Robert Lindon, Lyrics: William Henry, Libretto: Hugh Ross Williamson; London 1956) nur das elementare Handlungsgerüst des Stückes *The Little Minister*, welches Barrie 1891 als Roman verfasst und 1897 sehr erfolgreich zu einem Drama adaptiert hatte.<sup>484</sup>

Wenn in diesem Drama auch der typische Stil des Autors bereits zu erkennen war, sind es vor allem *Quality Street* und *The Admirable Crichton* (1902), in welchen er erstmalig vollständig zum Ausdruck kommt.<sup>485</sup> Auch die Musicaladaption des letzteren, *Our Man Crichton* (Musik: David Lee, Lyrics und Libretto: Herbert Kretzmer; London 1964), veränderte dessen Vorlage grundlegend um für eine damals populäre Schauspielerin, Millicent Martin, eine attraktive Rolle zu kreieren. Im frühen 20. Jahrhundert bewegte sich auch die britische Komödie innerhalb der gesellschaftlich vorgegebenen sozialen Grenzen, weswegen die Handlung von *The Admirable Crichton* fast als subversiv eingestuft werden kann.<sup>486</sup> Statt Lady Mary, der Tochter des Hauses, ist in der Musicalfassung das Hausmädchen Tweeney die überpräsen- te weibliche Hauptrolle, wodurch ein Großteil der Londoner Szenen im Dienstbotenbereich angesiedelt sind und damit der für die Handlung nötige Kontrast zwischen den Klassen nur angedeutet bleibt. Die Änderungen, die auch ein modifiziertes Ende beinhalten, eliminierten den typischen Stil des Autors sowie die Mehrheit des Originalstückes und dessen Aussage.<sup>487</sup> Von Barries Komödie *What Every Woman Knows* (1908) existieren zwei Vertonungen unter

---

<sup>482</sup> In diesem Bereich gibt es zahlreiche Adaptionen, die allerdings nicht in die Abgrenzungen dieser Arbeit fallen. Dennoch ist zu bemerken, dass *Peter Pan* einer der am häufigsten musikalisch verarbeiteten Stoffe ist.

<sup>483</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 615-617.

<sup>484</sup> Vgl. ebd. S. 689-691.

<sup>485</sup> Vgl. A. E. Wilson: „Introduction.“ In: Ders. (Hrsg.): *The Plays of J.M. Barrie in One Volume*. London: Hodder and Stoughton, 1948. S. vii-x. Hier S. viii/ix.

<sup>486</sup> Eine reiche, adelige Familie erleidet mit ihrem Personal Schiffbruch und kann sich auf eine einsame Insel retten. In dieser Situation jedoch ist die in der Zivilisation führende Klasse hilflos und der Butler Crichton schiebt sich mit seinen Fähigkeiten an die Spitze, wodurch sich sogar eine Romanze mit der Tochter des Hauses entwickelt. Als die Gruppe jedoch nach zwei Jahren gerettet wird, „normalisiert“ sich die Situation wieder und jeder kehrt an seine angestammte Position zurück.

<sup>487</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 838-9.

dem gleichen Titel: *Maggie* (Musik und Lyrics: William Roy, Libretto: Hugh Thomas; Broadway 1953) und *Maggie* (Musik, Lyrics, Libretto: Michael Wild; London 1977). Beide Musicals waren Misserfolge, wodurch die Schlussfolgerung nahegelegt wird, dass die Stücke des Autors, vergleichbar mit Oscar Wilde, generell kaum adäquat zu vertonen sind. Wie bereits ausgeführt, war der Rückgriff auf das alte britische Musical Comedy Format für Londoner Musicals noch teilweise bis in die 80er Jahre üblich und *Maggie* ist, wie das kurz zuvor erst-aufgeführte *Liza of Lambeth* (vgl. Kapitel 3.6.2.2.), dieser Kategorie zuzurechnen. In ihrer Konstruktion als altmodisch klassifiziert, wurde vor allem der Umgang mit der jeweiligen literarischen Vorlage kritisiert, die als qualitativ überlegen galt und durch die ineffektive Vertonung ihre Kohärenz verlor.<sup>488</sup>

*Juno* (Musik und Lyrics: Marc Blitzstein, Libretto: Joseph Stein; 1959) basiert auf Sean O’Caseys Drama *Juno and the Paycock* (1924) und kann als Gegenbeispiel zu *Liza of Lambeth* gesehen werden. Während Somerset Maugham in seinem Roman das Leben der Londoner sozialen Unterschicht abbildet, beschreibt O’Casey in seinem Stück eine individualisierte auf konturiert charakterisierte Figuren der armen Dubliner Arbeiterklasse bezogene Haupthandlung, die in Relation zu den Auswirkungen der politisch und historischen Hintergrundbeschreibungen gesetzt wird. *Liza of Lambeth* adaptierte den Roman zu einer heiteren Musical Comedy des alten Stils und widerspricht somit der ursprünglichen Intention des Werkes. Das Broadway-Musical *Juno* andererseits verarbeitete in erster Linie die tragischen Aspekte der Vorlage – die bedauernswerten Lebensumstände, den Tod des Sohnes, die uneheliche Schwangerschaft der Tochter – und eliminierte größtenteils die humoristischen Passagen des Originals.<sup>489</sup> Trotz der Reduktion des irischen Dialektes und vieler der politischen Bezüge hielt sich das Libretto relativ genau an O’Caseys Stück und entsprach aus diesem Grund mit seinem tragischen Plot (trotz des hoffnungsvollen Endes) möglicherweise nicht der Erwartungshaltung des damaligen Publikums, weswegen es nach 16 Vorstellungen wieder abgesetzt wurde.<sup>490</sup>

Den Handlungsort nicht beibehalten hat *Courtin’ Time* (Musik und Lyrics: Jack Lawrence und Don Walker, Libretto: William Roos; 1951), eine Adaption der britischen Komödie *The Farmer’s Wife* (UA 1916) von Eden Phillpotts, deren Humor, Aphorismen und Metaphern dem

---

<sup>488</sup> Vgl. ebd. S. 1022-23.

<sup>489</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S: 610.

<sup>490</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 312.

typischen Landleben Devonshires entsprechen.<sup>491</sup> Das Musical jedoch transferierte den Plot nach Maine und bildete dementsprechend das charakteristische dörfliche Amerika ab, wodurch die Intention im Wesentlichen gewahrt und nur in einen anderen Staat übertragen wurde.

Obwohl die Songs von *Popkiss* (Musik: David Heneker und John Addison, Lyrics und Libretto: Michael Ashton; London 1972) dramaturgisch mehr in die Handlung integriert waren, als es in früheren britischen Musical Comedies der Fall war, ist es dennoch eine im alten Stil verfasste, auf der Farce *Rookery Nook* (1926) von Ben Travers basierende, Show.<sup>492</sup> Das als nostalgisch bezeichnete Werk ist eine größtenteils originalgetreue Adaption der Komödie, konnte aber in dieser Zeit – *Jesus Christ Superstar* wurde nur wenige Wochen vorher erstmals in London gezeigt – nicht mehr reüssieren.<sup>493</sup>

Als heir to the British light opera tradition stellt auch *Robert and Elizabeth* (Musik: Ron Grainger, Lyrics und Libretto: Ronald Millar; London 1964) einen Rückgriff auf ein älteres Musiktheaterformat dar, zählt allerdings dennoch zu den erfolgreichsten Beispielen des britischen Musicals.<sup>494</sup> Wie dessen Vorlage *The Barretts of Wimpole Street* (1930) von Richard Besier, handelt es von der in ihrem Heimatland legendären Liebesgeschichte und letztendlichen Heirat der bekannten victorianischen Poeten Elizabeth Barrett und Robert Browning. Die Show fokussiert auf drei Hauptfiguren, das Titelpaar sowie den Vater der Protagonistin, wobei das Porträt von Edward Moulton-Barrett – der seine invalide Tochter Elizabeth im Haus wie gefangen hält und dessen Beziehung zu ihr fast inzestuös anmutet – bei der Premiere des Theaterstücks Proteste durch die Nachkommen der Familie erregte.<sup>495</sup> Das Musical selbst wurde ursprünglich von einer misslungenen und nie aufgeführten Vertonung von Besiers Original durch Fred Morritt unter dem Titel *The Third Kiss* inspiriert, aus deren anfänglicher Überarbeitung letztendlich eine völlig neue und eigenständige Adaption entstand, die mit Morritts Fassung keine Gemeinsamkeit mehr hatte. Durch die Straffung des Ausgangs-

---

<sup>491</sup> Vgl. Robert Tanitch: *London Stage in the 20<sup>th</sup> Century*. London: Haus, 2007. S. 70/1.

<sup>492</sup> Der Autor Ben Travers, dessen berufliche Tätigkeit meist mit dem Aldwych Theatre in Verbindung gebracht wird, war besonders in der Zwischenkriegszeit sehr bekannt. Seine Farces, zum großen Teil im gewöhnlichen Straßenslang geschrieben, bildeten vor allem überzeichnete Typen der Arbeiterklasse zur Belustigung der sozialen Mittelschicht ab. Vgl. Clive Barker: „Theatre an society: the Edwardian legacy, the First World War and the inter-war years.“ In: Clive Barker, Maggie B. Cole (Hrsg.): *British Theatre Between the Wars 1918-1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. S. 4-37. Hier S. 30-1.

<sup>493</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 949.

<sup>494</sup> Ebd. S. 837. Die Besetzung der weiblichen Hauptrolle in der Uraufführung durch die australische Opern- und Operettensängerin June Bronhill verdeutlicht die gesanglichen Erfordernisse der Rolle und damit die Tendenz zur Light Opera.

<sup>495</sup> Vgl. Tanitch, S. 91.

texts entstand eine eindringliche Studie über die victorianische Gedankenwelt sowie ihre Sitten und Gebräuche, in deren Zentrum die für diese Form der musikalischen Bearbeitung charakteristische Liebesgeschichte steht.<sup>496</sup>

Noël Coward, der selbst auch Musicals (z.B. *After the Ball*) und Operetten (z.B. *Bitter Sweet*) verfasste, betätigte sich ebenso als Autor von Sprechtheaterwerken, die in zwei Fällen anderen Komponisten als literarische Vorlage ihrer Adaptionen dienten. Der Zyklus *Tonight at 8:30* (UA 1935/6) besteht aus insgesamt zehn Einaktern (*We Were Dancing*, *The Astonished Heart*, *The Red Peppers*, *Hands Across the Sea*, *Fumed Oak*, *Shadow Play*, *Family Album*, *Ways and Means*, *Still Life* und *Star Chamber*), wovon jeweils drei zusammengefasst zu einer Vorstellung (in der angegebenen Reihenfolge) an verschiedenen Abenden alternierend präsentiert werden sollen. Die ersten sechs bildeten die Ursprungskonstellation, während Coward die restlichen vier, von denen *Star Chamber* nur ein einziges Mal, ehe der Autor es zurückzog, gespielt wurde, in den darauffolgenden Monaten verfasste. *Mr. and Mrs.* (Musik, Lyrics, Libretto: John Taylor; London 1968) ist eine Adaption von *Fumed Oak* und *Still Life*, wobei das Musical die einaktige Struktur übernahm und die Plots nicht kombinierte. *Mr.* (*Fumed Oak*, das Coward als *unpleasant comedy* bezeichnete) handelt von einem Mann, der sich gegen die Herrschaft dreier Frauen in seinem Leben (Ehefrau, Schwiegermutter und Tochter) zur Wehr setzt, und *Mrs.* (*Still Life*) zeichnet in wenigen Szenen die kurze, zwangsläufig nur platonische Bekanntschaft eines Mannes und einer Frau nach, die beide anderweitig verheiratet sind und sich letztendlich für die Ehe entscheiden.<sup>497</sup> Die Musicaladaption allerdings war problematisch, da die Vergrößerung des Personals bzw. derer Rollen, der charakteristischen Intimität der Vorlagen abträglich war und gleichzeitig der musikalische Aspekt den Plot mehr störte als erweiterte. Dementsprechend kurz war auch die Spielzeit von nur 44 Vorstellungen.<sup>498</sup> Während Gänzl bei *High Spirits* (Musik, Lyrics, Libretto: Hugh Martin, Timothy Gray; 1964), einer Adaption von Cowards *Blithe Spirit* (1941), die ähnliche Problematik, vor allem bezüglich der Hinzufügung der musikalischen Ebene, statuiert, sieht Bordman in diesem Musical eine effektive und getreue Umlegung des Originals.<sup>499</sup> Die Rolle des Mediums Madame Arcati, zur Bewerkstelligung einer Geisterbeschwörung, wurde hier aufgrund der besetzten Darstellerin vergrößert, wodurch sich der Fokus des Musicals im

<sup>496</sup> Für genauere Beschreibungen dieses Musicals: vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 835-38.

<sup>497</sup> Das Stück *Still Life* ist im englischsprachigen Raum besonders durch dessen Verfilmung von David Lean (1945) unter dem Titel *Brief Encounter* bekannt.

<sup>498</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 892-93.

<sup>499</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 923.; Bordman: *American Musical Theatre*. S. 635.

Vergleich zur Vorlage etwas veränderte. Obwohl diese Show bei Publikum und Kritik erfolgreicher war, ist festzustellen, dass Cowards Sprechtheaterwerke, ähnlich wie jene Oscar Wildes, aufgrund der straffen Plotkonstruktion und des besonderen Sprachduktus kaum zu vertonen sind, ohne die Charakteristika der Originale dabei zu eliminieren.

Der letzte von Noël Coward selbst verfasste Musicalscore war für die Adaption von Terrence Rattigans anlässlich der Krönung von Elizabeth II. verfasstem Stück, *The Sleeping Prince* (1953), unter dem Titel *The Girl Who Came to Supper* (Musik, Lyrics: Noël Coward, Libretto: Harry Kurnitz; 1963).<sup>500</sup> Neben einigen Veränderungen in der Handlung, ist auch hier eine Erweiterung der Schauplätze, die den Plot von der Königssuite der Botschaft auch in die Straßen Londons und ein Theater verlagern, zu bemerken.<sup>501</sup> Es fehlt, wie häufig bei Coward, die musikalische Charakterisierung der Figuren, wobei seine Vertonung stilistisch operettenhaft anmutet und konzeptionell an *My Fair Lady* erinnert.<sup>502</sup>

Außergewöhnlich an der Musicaladaption von *Seagulls Over Sorrento* (1950), einem in London sehr erfolgreich produzierten Stück, ist neben der Tatsache, dass Autor Hugh Hastings sie selbst verfasste und vertonte auch, dass beide Versionen ausschließlich aus männlichem Personal bestehen. *Scapa* (Musik, Lyrics, Libretto: Hugh Hastings; London 1962) enthält zwanzig Musicalnummern, die jedoch nicht mit dem Plot verschmolzen und somit auch keine weitere handlungsimmanente Kommunikationsebene eröffneten, weswegen es trotz der großen Bekanntheit der Vorlage nach nur 44 Vorstellungen abgesetzt wurde.<sup>503</sup>

Weniger Zuspruch (14 Vorstellungen) fand die Show *Johnny the Priest* (Musik: Antony Hopkins, Lyrics und Libretto: Peter Powell; London 1960), eine Vertonung von *The Telescope* (1957) von Robert Cedric Sherriff (bekannt vor allem durch sein Kriegsstück *Journey's End*), das wie einige englische Musicals in der gesellschaftlichen Unterschicht Londons im East End angesiedelt ist.

Adaptionen britischer Theaterstücke waren, mit wenigen Ausnahmen, nur selten erfolgreich, weswegen Beispiele für Vertonungen von nach 1960 verfassten Vorlagen nur sehr rar

---

<sup>500</sup> Das Stück wurde 1957 unter dem Titel *The Prince and the Showgirl* von und mit Laurence Olivier (er spielte gemeinsam mit Viven Leigh auch in dessen Uraufführung) verfilmt. Stewart, S. 227 führt als einziger auch diesen Film als Vorlage der Musicaladaption an.

<sup>501</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 120-21.

<sup>502</sup> Vgl. „Theater: Disaster Area.“ In: *Time Magazine*. 20. Dezember 1963.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,938996,00.html> Zugriff: 12. November 2009.

<sup>503</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 795.

sind.<sup>504</sup> Richard Harris' Komödie *Stepping Out*, die 1984 mit dem *Evening Standard Award for Best Comedy* ausgezeichnet wurde, bietet sich aufgrund des Inhaltes – acht Personen treffen sich bei einem wöchentlichen Steppkurs in Nord-London und entwickeln sich dabei tänzerisch und menschlich – natürlich zur Hinzufügung einer musikalischen Ebene an. Dennoch war das gleichnamige Musical (Musik: Denis King, Lyrics: Mary Stewart-David, Libretto: Richard Harris; London 1997) im West End nicht erfolgreich, wobei aufgrund der Handlung der Fehler wahrscheinlich mehr in dessen Ausführung zu suchen ist.<sup>505</sup>

Die Darlegung zeigt, dass hauptsächlich britische Musicals ihre dramatischen Vorlagen aus dem nationalen Oeuvre bezogen, die literarische Quelle von *Peg* (Musik, Lyrics: David Heneker, Libretto: Robin Miller und Ronald Millar; London 1984) jedoch ist das amerikanische Theaterstück *Peg O' My Heart* (1912) von J. Hartley Manners, das allerdings in Scarborough, North Yorkshire, angesiedelt ist. (Der Titel ist einem zu dieser Zeit sehr populären irisch-amerikanischen Song von Alfred Bryan und Fred Fisher entliehen.) Obwohl der große Erfolg, einer der längsten Broadway-Runs der Dekade hauptsächlich mit der Darbietung der Hauptdarstellerin, Manners' Ehefrau Laurette Taylor, in Verbindung gebracht wurde,<sup>506</sup> folgten einige musikalische Bearbeitungen des im englischsprachigen Raum sehr populären Werks, wobei nur die oben genannte in den hier gesteckten Rahmen fällt.<sup>507</sup> Die Wahl, 1984 ein Stück aus dieser frühen Periode ohne Handlungsmodernisierung zu vertonen, wobei sich die Musik passend zur dargestellten Zeit präsentiert, während sie gleichzeitig dem typischen Musical Comedy Stil entspricht, ist im Vergleich ungewöhnlich, dennoch belegt es wieder die unterschiedliche Entwicklung des Genres in Großbritannien.

---

<sup>504</sup> Einen Ausnahmefall bildet *70, Girls, 70* (Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Libretto: Fred Ebb, Norman L. Martin und Joe Masteroff; 1971), das in den Credits das Stück *Breath of Spring* von Peter Coke als Vorlage anführte. Tatsächlich war es aber dessen Verfilmung *Make Mine Mink* (Regie: Robert Asher. Drehbuch: Michael Pertwee und Peter Blackmore. Großbritannien: Rank Organisation, 1960), die adaptiert, aber aufgrund von vertraglichen Schwierigkeiten nicht als Quelle genannt werden durfte. Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 270.

<sup>505</sup> Die Komödie wurde 1991 nur wenig erfolgreich verfilmt (Regie: Lewis Gilbert. Drehbuch: Richard Harris. USA: Paramount Pictures, 1991). Die Besetzung von Liza Minnelli als Tanzlehrerin Mavis resultierte in einer Vergrößerung der Rolle und zusätzlicher Musikalisierung, wobei besonders der neue Titelsong von John Kander und Fred Ebb zu erwähnen ist, den jedoch das Bühnenmusical nicht übernahm. Da das Stück charakteristische britische Typen abbildet, veränderte der Film die Figuren und verlegte den Handlungsort nach Buffalo, New York, während Denis Kings Adaption näher am Original orientiert ist.

<sup>506</sup> Vgl. Gerald Bordman: *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1869-1914*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1994. S. 718.

<sup>507</sup> Weitere musikalische Adaptionen sind u.a.: *Peg-O'-My-Dreams* (Musik: Hugo Felix, Lyrics: Anne Caldwell, Libretto: J. Hartley Manners; Broadway 1924) oder *Peg O' Mine* (Musik: Vivian Ellis u.a., Lyrics: Desmond Carter, Libretto: Fred Jackson; London 1927).

Das von einem britischen Autor der Manchester School,<sup>508</sup> Harold Brighouse, verfasste, jedoch in New York 1915 uraufgeführte *Hobson's Choice*, diente als Vorlage für das amerikanische Musical *Walking Happy* (Musik: James Van Heusen, Lyrics: Sammy Cahn, Libretto: Roger O. Hirson und Ketti Frings; 1966). Die Adaption orientierte sich recht genau am Originalstück, behielt letztendlich auch den Handlungsort in Lancashire bei, nachdem die Absicht, es nach Pennsylvania zu verlegen wieder fallen gelassen worden war, fügte allerdings einige Szenen in einem Pub hinzu, um somit Raum für Songs und Musik zu schaffen. Aufgrund der Story war das Schauspiel in England populärer als in den USA, wodurch vermutlich auch die amerikanische Musicalversion nur wenig Erfolg hatte.<sup>509</sup>

Die Adaption *Seventh Heaven* (Musik: Victor Young, Lyrics: Stella Unger, Libretto: Stella Unger und Victor Wolfson; 1955) nach dem gleichnamigen Stück von Austin Strong (1922) konnte ebenso wenig den Erwartungen entsprechen, obwohl die Vorlage in diesem Fall einen sehr langen Original Run vorzuweisen hat. Anhand einer zentralen Romanze mit einer melodramatischen Wendung wird die soziale Unterschicht Paris' während des Ersten Weltkriegs abgebildet, wobei die weibliche Hauptfigur ursprünglich als Straßendiebin, im Musical dezidiert als Prostituierte bezeichnet ist.<sup>510</sup> Offenbar bot die eigentliche Folie der Handlung, die verkommenen Teile der Stadt und ihre Bewohner, dargestellt mit den typischen sentimentalischen Klischees, mehr Möglichkeiten für die Vertonung, da zu ihren Gunsten die rührselige Liebesgeschichte etwas in den Hintergrund rückte.<sup>511</sup> Trotz zweier erfolgreicher Verfilmungen (1927 und 1937) erschien die Story in den 50er Jahren bereits veraltet und fand in Kombination mit der Adaption durch unerfahrene Autoren kein Publikum.

Der Handlungsort des meist allerdings als Operette bezeichneten Werkes *The Firebrand of Florence* (Musik: Kurt Weill, Lyrics: Ira Gershwin, Libretto: Edwin Justus Mayer und Ira Gershwin; 1945) ist das pittoreske Italien des 16. Jahrhunderts. Basierend auf der Komödienfarce *The Firebrand* (1924) von Edwin Justus Mayer, fokussiert die Story, die originalgetreu in Musik gesetzt wurde, auf einigen semi-historischen Ereignissen aus dem Leben des Bildhauers Benvenuto Cellini.

---

<sup>508</sup> Der Begriff bezeichnet Autoren, die hauptsächlich mit Annie Hornimans Gaiety Theatre in Manchester im frühen 20. Jahrhundert in Zusammenhang gebracht werden und vorwiegend Probleme und Lebensumstände in Lancashire abbildeten. Vgl. Simon Trussler: *Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2000. S. 270/1.

<sup>509</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 286-88.

<sup>510</sup> Ebd. S. 166.

<sup>511</sup> Vgl. „The Theatre: A New Musical in Manhattan, Jun. 6, 1955.“ In: *Time Magazine*. 6. Juni 1955. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,807180,00.html> Zugriff: 12. November 2009.

Auch *By Jupiter* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Lorenz Hart, Libretto: Lorenz Hart und Richard Rodgers; 1942) nach Julian F. Thompsons *The Warrior's Husband* (1924 bzw. 1932)<sup>512</sup> verwendete, wie die beiden eben genannten, einen exotischen Spielort, das antike Griechenland. Der Krieg zwischen den Amazonen und den legendären Helden Herkules und Theseus dient als Vorlage für eine burleske Farce mit sehr expliziten sexuellen Anspielungen, deren komische Wirkung auch vom Kontrast zwischen der dargestellten vergangenen Welt und den verwendeten modernen Idiomen herrührt.<sup>513</sup> Nach *Pal Joey* ist *By Jupiter* die letzte Zusammenarbeit von Richard Rodgers und Lorenz Hart, ein Rückschritt zu den charakteristischen Handlungsmustern der 30er Jahre Musical Comedy, der allerdings von Kritik und Publikum recht positiv angenommen wurde.

Demselben Schema folgt *Let's Face It* (Musik, Lyrics: Cole Porter, Libretto: Herbert und Dorothy Fields; 1941), eine Adaption der Farce *Cradle Snatchers* von Russell Medcraft und Norma Mitchell, dem Komödienterfolg der Saison 1925/26. Wie im eben genannten sind die handlungsimmanenten sexuellen Bezüge kennzeichnend für den Stil des Sprechstücks, wurden jedoch in Lyrics und Libretto dieses Werkes, wie oftmals charakteristisch für Cole Porters Musicals, noch expliziter hervorgehoben.<sup>514</sup>

Ein Bordell in New Orleans Mitte des 19. Jahrhunderts ist einer der Handlungsorte von *Louisiana Lady* (Musik: Monte Carlo, Alma M. Sanders und Hilding Anderson, Lyrics: Monte Carlo und Alma M. Sanders, Libretto: Isaac Green jr. und Eugene Berton; 1947), das nach nur vier Vorstellungen abgesetzt und damit noch weniger erfolgreich war als dessen obskure Vorlage *Creoles* (1927) von Samuel Shipman und Kenneth Perkins.

Wie bereits ausgeführt, wandelte sich die amerikanische Dramatik in den 20er Jahren, die Sprache wurde natürlicher und freimütiger, und die Plots zeigten mehr Realitätsbezug, womit gleichzeitig auch eine Tendenz zur verstärkten Abbildung sexueller Inhalte einherging. Die ersten Worte von *Chicago* (Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Libretto: Fred Ebb und Bob Fosse; 1975), einer Adaption des gleichnamigen Stückes von Maurine Dallas Watkins

---

<sup>512</sup> Das Stück war ursprünglich ein Einakter (1924), den Thompson in weitere Folge auf abendfüllende Länge brachte und 1932 am Broadway erstaufgeführt wurde.

Vgl. Gerald Bordman: *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930-1969*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1996. S. 51.

<sup>513</sup> Homer wird beispielsweise vorgestellt als *war-correspondent and a writer of very snappy travel-books*. Zitiert nach Bordman: *American Theatre: 1930-1969*. S. 51.

<sup>514</sup> Im Mittelpunkt der Handlung stehen drei von ihren Ehegatten betrogene Frauen, die sich aus Vergeltung mit anderen Männern treffen. Der Höhepunkt der chaotischen Figurenkonstellation wird erreicht als alle Paare mit ihren jeweiligen Geliebten unverhofft am selben Ort zusammenkommen. Vgl. Gerald Bordman: *American Theatre. A Chronicle of Comedy and Drama, 1914-1930*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995. S. 265.



(1926), illustrieren diese Neigung:

*Ladies and Gentlemen! You are about to see a story of murder, greed, corruption, violence, exploitation, adultery, and treachery - all those things we hold near and dear to our hearts. Thank you.*<sup>515</sup>

Inspiziert hat die Autorin die wahre Geschichte der verheirateten Mörderin Beulah Annan, die ihren Geliebten zwar erschoss, doch in der Gerichtsverhandlung aufgrund der Beeinflussung durch die Presse freigesprochen wurde. Dem folgend ist einer der zentralen Figuren des Sprechstücks ein Zeitungsreporter, der in der Musicaladaption in dieser Form jedoch nicht vorkommt, während Ebb und Fosse Velma Kellys Charakter neben Roxie Hart zur gleichberechtigten Hauptrolle stilisierten.<sup>516</sup> Obgleich Watkins' Plot die Story geradlinig präsentiert, ist sie im Musical, wie auch dessen Untertitel *A Musical Vaudeville* impliziert, aufgrund des verfremdenden nummernartigen Aufbaus unterbrochen, der bereits zu Beginn in der oben zitierten Passage, die das Publikum direkt adressiert, etabliert wird. Auch in der Parallelanordnung der Spielszene, in der Roxie Hart ihren Geliebten erschießt, und dem von Velma Kelly vorgetragenen Song „All That Jazz“ wird deutlich, dass Kelly trotz Involvierung in die Geschichte gleichzeitig eine zynisch kommentierende Vermittlerrolle für die Haupthandlung Harts einnimmt. *Chicago* versteht sich als Stellungnahme zur Korruptierbarkeit der Justiz und der Allmacht der Medien, während es gleichzeitig, z.B. auch mit der ständigen Präsenz der Band auf der Bühne, die bis in die 60er Jahre vorherrschende klassische Musicaldramaturgie dekonstruiert. Watkins' Vorlage wird zwar fast nicht mehr produziert, doch bekam das Thema und dessen Präsentation in der Adaption – die meisten Inszenierungen spielen auf einer stilisierten Bühne und verzichten beinahe ganz auf Kulissen oder Versatzstücke – in Kombination mit der zugefügten musikalischen Ebene einen universellen Anspruch, wie der anhaltende Erfolg des Werkes beweist.<sup>517</sup>

Die bekannte Komödie *The Front Page* (1928) von Ben Hecht und Charles MacArthur behandelt eine ähnliche Thematik, die Verbindung von Justiz und Presse, und hatte nur ungefähr eineinhalb Jahre nach *Chicago* am Broadway Premiere. Trotz des „amerikanischen“ Inhaltes,

---

<sup>515</sup> *Chicago – The Musical*. Musik: John Kander. Lyrics: Fred Ebb. Fassung: CD. London Cast Recording. RCA Victor, 1998. Track 1.

<sup>516</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 361.

<sup>517</sup> Der Original Run am Broadway betrug über 900 Vorstellungen, ein Revival, das 1996 Premiere hatte ist bis heute (Nov. 2009) zu sehen. Dieselbe Inszenierung wurde 1997 auch im Londoner West End präsentiert wo es ebenfalls noch immer auf dem Spielplan ist.

wurde eine Musicaladaption unter dem Titel *Windy City*<sup>518</sup> (Musik: Tony Macauley, Lyrics und Libretto: Dick Vosburgh; London 1982) in Großbritannien produziert. Die Vertonung konnte trotz der Popularität der Vorlage, deren Originaltext die Autoren oftmals übernahmen, nicht reüssieren, da der Score, anders als bei *Chicago*, die Story nur ungenügend mit plakativen Songs illustrierte.<sup>519</sup>

*On the Twentieth Century* (Musik: Cy Coleman, Lyrics und Libretto: Betty Comden und Adolph Green; 1978), das auf der Farce *Twentieth Century* (1932) von Ben Hecht und Charles MacArthur basiert, wird von einigen als letztes traditionelles Broadway Musical bezeichnet,<sup>520</sup> während es Gänzl vielmehr als *burlesque comic opera* kategorisiert.<sup>521</sup> Abgesehen von der gesanglich anspruchsvollen weiblichen Hauptfigur Lily Garland/ Mildred Plotka, die eine Sängerin mit Opernausbildung erfordert, ist diese Klassifizierung jedoch nicht nachvollziehbar. Der Titel bezieht sich auf einen legendären Zug, den Twentieth Century Ltd., der zwischen Chicago und New York verkehrte, Handlungsort des Stückes ist und vor allem im Musical imposant auf die Bühne gebracht wurde.<sup>522</sup> Abgesehen von einigen Veränderungen, wie zum Beispiel der Hinzufügung der Figur Bruce Granit als Lilys jungem Liebhaber und der Umwandlung der Rolle des männlichen Matthew Clark in die weibliche Letitia Primrose (zugunsten der Besetzungsmöglichkeiten), folgt der Plot dessen Vorlage relativ genau. *On the Twentieth Century* verbindet die Komödie effektiv mit operettenhaft anmutender Musik, wobei Songs und Dialog, der ähnlich dem Geräusch eines fahrenden Zuges durch stetes Underscoring begleitet wird, nahtlos ineinander übergehen und sich ergänzen.<sup>523</sup> Obwohl das Ausgangsstück eine Farce ist, unterscheidet sich diese Adaption von den Transformationsprozessen der früheren Jahrzehnte und verdeutlicht einmal mehr die Entwicklung des Genres anhand dessen Umgangs mit der literarischen Quelle.

In vielen Darlegungen wird *Oklahoma!* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics und Libretto: Oscar Hammerstein II.; 1943) eine entscheidende Rolle in der Geschichte zugeordnet, indem es als erstes Integrated Musical bezeichnet wird. Trotz des Eindrucks, den das Werk damals hinter-

---

<sup>518</sup> Der Titel bezieht sich auf den weit verbreiteten Spitznamen des Handlungsorts Chicago, dessen Ursprung allerdings nicht eindeutig nachvollziehbar ist.

<sup>519</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 1093-4.

<sup>520</sup> Vgl. Bloom, Vlastnik, S. 243.

<sup>521</sup> Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1541.

<sup>522</sup> Photographien der Bühnenbauten bei Bloom, Vlastnik, S. 243-45.

<sup>523</sup> Vgl. Alvin Klein: „Theater; Thank Goodness For Song and Dance.“ In: *The New York Times*. 27. Juni 1999.

<http://www.nytimes.com/1999/06/27/nyregion/theater-thank-goodness-for-song-and-dance.html?scp=1&sq=Theater;%20Thank%20Goodness%20For%20Song%20and%20Dance&st=cse&gwh=8847B6570643FC5FD14BB049712AF861> Zugriff: 18. November 2009.

ließ, verschleiert diese Behauptung die stete Entwicklung, der dieses Genre unterworfen ist, und liefert somit eine falsche Darstellung der Prozesse, deren Ambivalenz hier angedeutet sein soll. *Oklahoma!* adaptierte das als Folk Play with Music bezeichnete und nur wenig erfolgreiche *Green Grow the Lilacs* (1931) von Lynn Riggs,<sup>524</sup> das insgesamt elf bekannte Countrysongs (z.B. „Sam Hall“), direkt gesungen oder aus einem Radio zu hören, inkorporierte.<sup>525</sup> Das Musical unterscheidet sich aufgrund seines dramaturgischen Aufbaus vom Großteil anderer Shows dieser Zeit, die in den meisten Fällen mit einer großen Ensemblenummer begannen, um die Atmosphäre zu etablieren. Im Gegensatz hierzu sitzt in *Oklahoma!* eine einzelne Frau mit einem Butterfass auf der Bühne, während aus dem Off ein Mann a capella die ersten Takte des damit diegetisch erscheinenden Eröffnungssongs „Oh, What a Beautiful Mornin‘“ anstimmt.<sup>526</sup> Das Musical transformierte den Plot des Stücks größtenteils originalgetreu und behielt dabei Teile des Texts, den regionalen Dialekt, nicht jedoch die Countrysongs bei und wird im Allgemeinen als exemplarisch akkurate Umsetzung einer dramatischen Vorlage gesehen.<sup>527</sup>

Samuel und Bella Spewack, die einige Jahre später auch das Libretto zu *Kiss Me, Kate* verfassen sollten, schrieben mit *Clear All Wires* (1932) eine Komödie, die sie gemeinsam mit Cole Porter zu einer für die 30er Jahre typischen Farce-Vertonung, *Leave It to Me!* (1938), adaptierten, die ähnlich Gershwins *Of Thee I Sing* (1933) satirisch das politische Geschehen dieser Zeit zu kommentieren suchte. Da die Autoren ihr Werk selbst transformierten, ist eine adäquate Umformung anzunehmen, doch sind beide Versionen nicht als große Erfolge zu betrachten und aufgrund der Thematik, wie häufig in dieser Dekade, in der Rezeption an ihre Zeitperiode gebunden.<sup>528</sup>

Auch *Arms and the Girl* (Musik: Morton Gould, Lyrics: Dorothy Fields, Libretto: Herbert und

---

<sup>524</sup> Harvey Schmidt (Musik) und Tom Jones (Lyrics und Libretto) vertonten Lynn Riggs' Stück *Roadside* (1930), das 2001 für kurze Zeit in einem Off-Broadway Theater gespielt wurde.

<sup>525</sup> Für eine Liste der verwendeten Songs vgl. Norton, Vol.2. S. 636. Es ist zu bemerken, dass diese Nennung in *A Chronology of American Musical Theatre* zu finden ist.

<sup>526</sup> Vgl. Oscar Hammerstein II.: „Oklahoma!“ In: Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II.: *Six Plays by Rodgers and Hammerstein*. New York: Random House, o.J. S. 7-84. Hier S. 7.

<sup>527</sup> McMillin bezieht sich in *The Musical as Drama* durchgehend auf *Oklahoma!* und in einzelnen Passagen auch auf dessen Adaption. Kommentare zur Transformation, einschließlich eines direkten Vergleichs der szenischen Anordnung in Stück und Musical finden sich bei Lehman Engel: *The American Musical Theatre: A Consideration* S. 92-94.

<sup>528</sup> Sam Spewacks Stück *Once There Was a Russian* (1961) wurde aufgrund extrem schlechter Kritiken bereits nach einer Vorstellung abgesetzt, dennoch war es Vorlage für das Musical *Pleasures and Palaces* (Musik, Lyrics: Frank Loesser, Libretto: Frank Loesser und Sam Spewack; Detroit 1965). Der Grund für die Wahl dieser Vorlage ist nicht nachvollziehbar und auch die Vertonung musste frühzeitig, noch während der Tryouts, geschlossen werden und annullierte das bereits angekündigte Broadway Opening.

Dorothy Fields und Rouben Mamoulian; 1950), eine Adaption der Komödie *The Pursuit of Happiness* (1933) von Lawrence Langner und Armina Marshall (ursprünglich unter den Namen Alan Child und Isabelle Loudon angeführt), konnte aus ähnlichen Gründen nicht mehr reüssieren. Die Farce mit teilweise vulgärer Komik und sexuellen Anspielungen, die während des Amerikanischen Revolutionskrieges angesiedelt ist, wurde der Vorlage entsprechend im klassischen Stil der 30er Jahre vertont und ging mit den Ansprüchen und dem Stil seiner Zeit somit nicht mehr konform.<sup>529</sup>

Das Libretto zu *Of Thee I Sing*, einer für die Dekade sehr charakteristischen Musical Comedy, verfasste unter anderem der Dramatiker George S. Kaufman, der auch als Regisseur und Produzent tätig war und im Laufe seiner Karriere mit verschiedenen Autoren kollaborierte, wobei die Zusammenarbeit mit Moss Hart sich als besonders fruchtbar erwies (für das Stück *You Can't Take It With You* erhielten sie 1937 den Pulitzer Prize). Ihre raffiniert konzipierten, oftmals satirischen Komödien unterscheiden sich vom Großteil der damals üblichen Werke dieser Gattung, da sie mit ihrem Aufbau nicht nur die offensichtliche Wirkung des komischen Effektes bezwecken. Der Plot von *Merrily We Roll Along* (1934) beispielsweise porträtiert dessen Figuren in chronologisch gegenläufiger Abfolge von 1934-1916 und deckt somit Motivationen und Auslöser für charakterliche Entwicklungen aus einer anderen Perspektive auf. Die Musicalversion gleichen Titels (Musik, Lyrics: Stephen Sondheim, Libretto: George Furth; 1981) transponierte die Handlung in die Gegenwart (1980-1955) und schuf unter anderem durch Veränderung der Profession der Protagonisten – der Dramatiker des Stücks wurde zum Komponisten, der Maler zum Lyricist – Raum für deren Vertonung. Die essentiell alterierte Story manifestierte sich in einem neu formulierten Libretto, das mit dem Originaltext, abgesehen von der ungewöhnlichen Plotkonstruktion, aufgrund derer die Figuren die Reprisen vor den eigentlichen Songs präsentieren, nichts gemein hat.<sup>530</sup> Transformation und Umsetzung waren in diesem Fall jedoch sehr problematisch, wie die Zahl von 52 (!) Previews gegenüber nur 16 regulären Vorstellungen impliziert.

Ein ähnlicher Misserfolg war *Sherry!* (Musik: Laurence Rosenthal, Lyrics und Libretto: James Lipton; 1967), eine Adaption von Kaufman und Harts *The Man Who Came to Dinner* (1939), dessen Hauptfigur Sheridan Whiteside vom *The New Yorker*-Kolumnisten und Kritiker Ale-

---

<sup>529</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 75.

<sup>530</sup> Vgl. ebd. S. 131.

xander Woolcott inspiriert wurde.<sup>531</sup> Dessen überheblich-arrogante Charakterisierung erinnert teilweise an Henry Higgins und ist stilistisch auch in der Musik, z.B. im Song „Why Does the Whole Damn World Adore Me“, deutlich zu erkennen. Ähnlich der Transformation von *Pygmalion* zu *My Fair Lady*, übernahm die Adaption hier Episoden, die im Original nur durch Exposition oder verdeckte Handlung vermittelt werden, in die szenisch umgesetzte Darstellung und erweiterte damit die Anzahl der Handlungsorte, blieb dessen Vorlage aber dennoch größtenteils treu. Das Stück beginnt beispielsweise, als Whiteside aufgrund einer angeblich gebrochenen Hüfte im Hause der Stanleys festsetzt, während das Musical auch die Umstände, die zu dieser Situation führten, auf der Bühne präsentiert. Aufgrund von Aufbau und charakteristischem Stil ist es nicht möglich, eine Vorlage von Kaufman und Hart adäquat zu vertonen, ohne dabei die Besonderheiten ihrer Werke zu eliminieren.<sup>532</sup>

Der ursprüngliche Run von *Three Men on a Horse* (1935) von George Abbott und John Cecil Holm – eine derb-komische Farce über einen Mann, der, solange er selbst keine Wette abschließt, die Gewinner von Pferderennen prophezeien kann – betrug fast zwei Jahre, dennoch war keine der beiden Musicalversionen des Stoffes erfolgreich. Obwohl die Hauptrolle für einen bestimmten Darsteller (Eddie Cantor) konzipiert wurde, bezieht sich der Titel *Banjo Eyes* (Musik: Vernon Duke, Lyrics: John Latouche und Harold Adamson, Libretto: Izzy Ellinson und Joseph Quillan; 1941) auf den Namen eines – von einem Komikerduo verkörperten – sprechenden Pferdes, das nur in dieser Bearbeitung beinhaltet ist.<sup>533</sup> Zwar erweiterte *Banjo Eyes* wie auch *Let It Ride* (Musik, Lyrics: Ray Livingston und Jay Evans, Libretto: Abram S. Ginnes; 1961) das Personal um einen umfangreichen Gesangs- und Tanzchorus, doch orientierte sich letzteres mehr am Original als die ältere, sehr freie Adaption. Komik und Stil der für ihre Dekade charakteristischen Farce war bald nicht mehr zeitgemäß, weswegen beide Musikalisierungen nicht reüssieren konnten.

Eine ähnlicher Sachverhalt lag auch bei *Wish You Were Here* (Musik, Lyrics: Harold Rome, Libretto: Arthur Kober und Joshua Logan; 1952) vor, einer Vertonung der Komödie *Having Wonderful Time* (1937) von Arthur Kober, dessen Konstruktion sich hauptsächlich an der Musical Comedy der 30er Jahre orientierte und aus diesem Grund den Innovationen des Mu-

---

<sup>531</sup> Die eindeutige Widmung des Stückes lautet: *To Alexander Woolcott, For reasons that are nobody's business. The Authors. George S. Kaufman, Moss Hart: "The Man Who Came to Dinner."* In: dies.: *Six Plays by Kaufman and Hart*. New York: Random House, 1942. S. 405-505.

<sup>532</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 194.

<sup>533</sup> Vgl. Ethan Mordden: *Beautiful Mornin': The Broadway Musical in the 1940s*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 1999. S. 26.

sical Play nicht entsprach. Trotz einiger Probleme und schlechter Kritiken während der Frühphase des Runs wurde das Musical nach extensiven Überarbeitungen dennoch ein großer Erfolg. Der Autor adaptierte selbst sein Stück zum Libretto und modifizierte vor allem die Charakterisierungen der Figuren, indem er beispielsweise die mit dem akkulturierten amerikanischen Judentum konnotierten Eigenschaften (die auch in einer Verfilmung des Stoffes eliminiert wurde) größtenteils entfernte und deren Alter reduzierte.<sup>534</sup> Außergewöhnlich für damalige Verhältnisse war jedoch die Inszenierung, die, passend zur Handlung in einem typisch amerikanischen Sommerlager für Erwachsene, einen Swimming Pool im Bühnenboden installierte.

Trotz der Popularität von Farces und Komödien im amerikanischen Theater der 30er Jahre, gab es gleichzeitig eine große Anzahl an Dramen, die soziale Aspekte aus verschiedenen Lebensbereichen thematisierten und damit das Bewusstsein der Zuschauer für gesellschaftliche Probleme zu stärken suchten. Clifford Odets beispielsweise ist eigentlich den politisch links orientierten Autoren mit sozialem Sendungsbewusstsein zuzurechnen (eines seiner bekanntesten Werke ist *Waiting For Lefty*), auch wenn sein letztes Theaterstück, *The Flowering Peach* (1954), welches als Vorlage eines Musicals diente, sich bereits sehr von seinem ursprünglichen Stil entfernt hatte. Die Handlung erzählt die Geschichte der Sintflut nach, in deren Zentrum Noah und dessen Familie stehen, die allerdings in ihrer Charakterisierung wie eine moderne jüdische Familie aus New York erscheinen, obwohl die biblische Zeit als Hintergrund dient.<sup>535</sup> Im Musical *Two By Two* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Martin Charnin, Libretto: Peter Stone; 1970) waren die Autoren bemüht, Atmosphäre und Stimmung des Originals beizubehalten, doch wurde es aufgrund der Ansprüche des Hauptdarstellers – Danny Kaye, der während der Vorstellungen oftmals improvisatorisch den Text abänderte – zu einer dem ursprünglichen Stück nicht mehr entsprechenden profanen Komödie mit Slapstick-Einlagen.<sup>536</sup> Eine Autorin aus diesem Bereich war die politisch links orientierte Lillian Hellman (für wenige Jahre Ehefrau von Arthur Kober), deren erstem Theatererfolg *The Children's Hour* (1934), 1939 das Stück *The Little Foxes* folgte,<sup>537</sup> das von Marc Blitzstein 1949 (der 1959 mit *Juno* auch ein sozialkritisches irisches Drama in Musik setzte) unter dem Titel

---

<sup>534</sup> Vgl. Laufe, S. 165-66.

<sup>535</sup> Vgl. „The Theater: New Plays in Manhattan, Jan. 10, 1955.“ In: *Time Magazine*. 10. Jänner 1955. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,861076,00.html> Zugriff: 22. November 2009.

<sup>536</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2084.

<sup>537</sup> *The Little Foxes* war nach *The Children's Hour* und *Days to Come* (1936) eigentlich ihr drittes Broadway-Stück, doch konnte das zweite weder Kritik noch Publikum überzeugen, weswegen es bereits nach einer Woche abgesetzt wurde. Vgl. Bordman: *American Theatre: 1930-1969*. S. 146.

*Regina* vertont wurde.<sup>538</sup> Die Kategorisierung des Werkes ist allerdings schwierig, da es in manchen Fällen als Musical, meist jedoch als Oper angesehen wird, während es Blitzstein selbst als *musical drama* bezeichnete.<sup>539</sup> Konstruktion und Erfordernisse an die Stimmenreihen *Regina* primär in das Opernggenre, wofür auch die Tatsache spricht, dass es vorwiegend in Opernhäusern zur Aufführung gebracht wird (beispielsweise in der New York City Opera, 1992).<sup>540</sup> Für dessen Entstehungszeit stellt *The Little Foxes* aufgrund der Thematik<sup>541</sup> eine ungewöhnliche Wahl für eine Vertonung dar, die sich in der nicht konventionellen und damit auch kaum zu kategorisierenden Adaption manifestiert (zu vergleichen mit *Porgy & Bess* oder *Street Scene*).

Eine weniger inhaltlich als dramaturgisch atypische Vorlage ist die Komödie *The Fourposter* (1951) des holländischen Autors Jan de Hartog, die als *I Do! I Do!* (Musik: Harvey Schmidt, Lyrics und Libretto: Tom Jones; 1966) zu einem Musical adaptiert wurde, das den originalen Aufbau als Zwei-Personen Stück beibehält. Der einzige Handlungsort ist das Schlafzimmer, das von einem großen Doppelbett dominiert wird, aus dessen Perspektive das Familienleben eines Ehepaares für die Dauer von ca. 50 Jahren (in *The Fourposter* sind es 35), beginnend gegen Ende des 19. Jahrhunderts, abgebildet wird. Einzelne Szenen stellen ähnlich Momentaufnahmen wichtige Ereignisse in der Beziehung von Michael und Agnes, wie Heirat und Einzug, das erste Kind, Streitgespräche oder Krisen, dar, wodurch die szenische Umsetzung in einigen Fällen die visuelle Transformation der Darsteller (Kostümwechsel, Alterung der Cha-

---

<sup>538</sup> Hellman und Blitzstein teilten die politische Gesinnung, die sich auch in seinen anderen Werken, z.B. das „Arbeitermusical“ *The Cradle Will Rock* (1937), manifestierte (für die außergewöhnlichen Umstände bezüglich dessen Premieren-Runs, vgl. Block, S. 117). Blitzsteins eigene Kompositionen erinnern oft an Kurt Weills Musiksprache, doch war ihnen nur wenig Erfolg beschieden. Als seine bekannteste Leistung wird meist die englische Übersetzung der *Dreigroschenoper* betrachtet, die jedoch von europäischen Brecht-Experten häufig als dem Original zuwiderlaufend bezeichnet wird. (Bezüglich Blitzsteins künstlerischer und politischer Ansichten, seinem Musical *The Cradle Will Rock*, sowie seiner Beziehung zu Brecht: vgl. Block, S. 115-132.)

<sup>539</sup> Zitiert nach Stewart, S. 502

<sup>540</sup> Eine Kritik dieser Produktion bezeichnet das Werk als *Opera*, wobei sie gleichzeitig die politisch-künstlerische Verbindung zu Brecht und Weill herausstellt. Vgl. Edward Rothstein: „Review/Opera; Those Greedy Little Foxes, Set to Music.“ In: *The New York Times*. 12. Oktober 1992 <http://www.nytimes.com/1992/10/12/arts/review-opera-those-greedy-little-foxes-set-to-music.html> Zugriff: 22. November 2009.

<sup>541</sup> Es ist ein Porträt der Südstaatenfamilie Hubbard/ Giddens (deren Figuren auf Personen aus Hellmans eigenem Umfeld basieren), die zerfressen von Geldgier und Machtansprüchen ihre Menschlichkeit verloren haben. Die Charaktere sind Diebe und Erpresser, wobei die Hauptfigur Regina Giddens (geborene Hubbard) letztendlich sogar zur Mörderin wird, als sie ihrem Ehemann die dringend benötigte Herzmedizin verweigert. Das Stück ist eine Abrechnung mit einem kapitalistischen Gesellschaftssystem, in dem Menschen zu verkommenen, verabscheuungswürdigen Subjekten mutieren.

raktere) auf der Bühne beinhaltete.<sup>542</sup> Anders als *I Do! I Do!*, erweiterte die Musicaladaption von *Two For the Seesaw* (1958), ein Erfolgsstück von William Gibson, das Personal von ursprünglich zwei Personen durch einige Nebenfiguren und einen großen Chorus. In *Seesaw* (Musik: Cy Coleman, Lyrics: Dorothy Fields, Libretto: Michael Bennett; 1973) entwickelt sich der Protagonist Jerry Ryan charakterlich nicht nur durch die Begegnung mit Gittel Mosca, einer Jüdin aus der Bronx, die überzeugt ein Bohemian-Dasein führt, sondern auch durch die Konfrontation mit der Stadt New York und ihren Bewohnern.<sup>543</sup> Wo Harvey Schmidts Adaption originalgetreu auf die Liebesgeschichte fokussierte und dementsprechend nur Solosongs und Duette zur Darstellung der Story verwendete, bezog *Seesaw* einen Teil der musikalischen Umlegung aus den Möglichkeiten, die die hinzugefügte klischeehafte Abbildung von New Yorker Typen bot und eliminierte damit die für die Vorlage ausschlaggebende Intimität. Bis heute ist *I Do! I Do!* das einzige am Broadway aufgeführte Book Musical, dessen Personal aus nur zwei Figuren besteht.<sup>544</sup>

Wie im Falle von *Seesaw*, ging auch mit der Transformation von *The Time of the Cuckoo* (1952) von Arthur Laurents eine Erweiterung der Anzahl der dargestellten Schauplätze einher. Das Stück, das von Kritikern als *uncomfortable mixture of high comedy and tearjerker drama*<sup>545</sup> angesehen wurde, ist nur im Garten der venezianischen Pensione Fioria angesiedelt, während das Musical *Do I Hear a Waltz?* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Stephen Sondheim, Libretto: Arthur Laurents; 1965) die Handlung auf den Markusplatz und das Geschäft der männlichen Hauptfigur expandierte. Dennoch liegt der Fokus des Plots auf der Charakterisierung und der emotionalen Entwicklung der Protagonistin Leona Samish, einer Frau Ende 30 ohne Ehemann oder Kinder, die sich trotz der rigiden amerikanischen Moralvorstellungen in ihren Ferien in Venedig in einen italienischen Schürzenjäger verliebt, um letztendlich jedoch von ihm enttäuscht zu werden. Aufgrund der Adaption durch den Autor selbst folgte die Vertonung dem Original relativ genau, wenn er auch manche Passagen, beispielsweise die Eheprobleme des sekundären Paares, leicht modernisierte.<sup>546</sup>

---

<sup>542</sup> Vgl. Laufe, S. 353.

<sup>543</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1827.

<sup>544</sup> Auch das 2001 in Chicago uraufgeführte und 2002 Off-Broadway produzierte *The Last 5 Years* (Musik, Lyrics, Libretto: Jason Robert Brown) ist ein Zwei-Personen Musical und behandelt die Liebesbeziehung zwischen den beiden Protagonisten, deren Dauer den Titel stiftete. Ihre Geschichte wird allerdings aus zwei Perspektiven geschildert, die dramaturgisch im Kontrapunkt präsentiert werden, wobei Cathy in ihrer Rekapitulation beim Ende der Verbindung beginnt und an dessen Anfang endet, während Jamie parallel in chronologischer Reihenfolge erzählt.

<sup>545</sup> Bordman: *American Theatre: 1930-1969*. S. 308.

<sup>546</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 254.



Eine ähnliche Konstellation weist *110 in the Shade* (Musik: Harvey Schmidt, Lyrics: Tom Jones, Libretto: N. Richard Nash; 1963) auf, das auf einem Stück des Librettisten, *The Rainmaker* (1954), basiert, dessen Protagonistin ebenso eine unverheiratete Frau mittleren Alters (in diesem Fall Lizzie Curry) ist, deren menschliche Entwicklung das Zentrum der Story bildet.<sup>547</sup> Die Handlung des weltweit erfolgreichen Schauspiels,<sup>548</sup> das sich größtenteils an den aristotelischen Einheiten orientiert, ist jedoch in den Wüstenebenen der USA angesiedelt, wodurch es eines der wenigen Musicals ist, die, ähnlich *Oklahoma!*, vom Folk Play/ Westerngenre beeinflusst sind. Dennoch stellt die Musik, die vornehmlich aus Charaktersongs besteht, häufig aber auch direkt aus dem Dialog erwächst, in diesem Fall stilistisch keine Konnotation zum Handlungsort her. Nash reduzierte seine Vorlage, behielt größtenteils nur das Gerüst der Story bei und verlagerte die Emphase von Starbuck, dem Regenschauer, auf Lizzie Curry.<sup>549</sup>

Ähnlich verfuhr Thornton Wilder, als er sein nicht sehr erfolgreiches Theaterstück *The Merchant of Yonkers* (1938)<sup>550</sup> überarbeitete und den Fokus vom titelgebenden Horace Vandergelder für *The Matchmaker* (1955) auf die Heiratsvermittlerin Dolly Levi verschob. Dessen Musicalversion, *Hello Dolly!* (Musik, Lyrics: Jerry Herman, Libretto: Michael Stewart; 1964), kürzte die Farce, indem sie einige Szenen und Charaktere eliminierte, um damit Raum für Songs zu schaffen, wodurch gleichzeitig der Status von Dolly als Hauptfigur betont wurde.<sup>551</sup> Trotzdem orientierte sich die vermittelte Atmosphäre an Wilders Original, dessen für dieses Komödiengenre charakteristisches Tempo in Plot und Darstellung, nach nur mittelmäßigen Kritiken in der Tryout-Phase, durch Kürzung des musikalischen Anteils (besonders der Reprisen) erreicht wurde.<sup>552</sup> Die verbliebenen Songs generieren zwar keine Verbindung zur dargestellten Zeit (in den 1880er Jahren), illustrieren die Vorgänge in den Szenen aber dennoch effektiv, wodurch das oft als exemplarische Musical Comedy bezeichnete Werk zu den bekanntesten Klassikern des Genres zählt (Original Run: 2.844 Vorstellungen).

---

<sup>547</sup> Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Tatsache, dass beide Theaterstücke mit Katherine Hepburn in der jeweiligen Hauptrolle verfilmt wurden.

<sup>548</sup> Insgesamt wurde es in 40 Sprachen übersetzt. Vgl. Jesse McKinley: "N. Richard Nash Dies at 87; Author of 'The Rainmaker'." In: *The New York Times*. 19. Dezember 2000. <http://www.nytimes.com/2000/12/19/arts/n-richard-nash-dies-at-87-author-of-the-rainmaker.html> Zugriff: 23. November 2009.

<sup>549</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 632.

<sup>550</sup> Wilder adaptierte mit *The Merchant of Yonkers* (Max Reinhardt inszenierte die Uraufführung) Johann Nestroys *Einen Jux will er sich machen* (1842), dessen Basis das britische Stück *A Day Well Spent* (1835) von John Oxenford ist.

<sup>551</sup> Vgl. Laufe, S. 843.

<sup>552</sup> Vgl. Bloom, Vlastnik, S. 153.

*Hogan's Goat* (1965) von William Alfred ist in derselben Periode angesiedelt (1890) und bildete die Vorlage für *Cry For Us All* (Musik: Mitch Leigh, Lyrics: Phyllis Robinson und William Alfred, Libretto: William Alfred und Albert Marre; 1970), wobei sich der Titel des Musicals auf den melodramatischen Ausruf eines Priesters gegen Ende des Stückes bezieht.<sup>553</sup> Trotz der Involvierung des Autors in den Adaptionprozess wurde das in Blankvers verfasste, ähnlich einer griechischen Tragödie aufgebaute Drama für dessen Musikalisierung radikal verändert, indem man beispielsweise die im Original handlungsweisende Figur der Josie Finn eliminierte.<sup>554</sup> Obwohl die Vorlage sehr erfolgreich war, konnte die vereinzelt sehr opernhafte Vertonung (mit Robert Weede spielte ein Sänger mit Operausbildung die Hauptrolle), nicht reüssieren und schloss nach nur 9 Vorstellungen.

In der Aufstellung der dramatischen Quellen des 20. Jahrhunderts wird deutlich, dass größtenteils Komödien und Farces als Vorlagen dienten, während ernste Schauspiele nur selten herangezogen wurden und in den meisten Fällen auch wenig erfolgreich waren (z.B. *Juno*). Bestand hatten vor allem Werke, die sich aufgrund struktureller Eigenheiten, wie beispielsweise die integrative Verbindung der textlichen und musikalischen Vermittlung der Handlung in den exemplarischen Musical Plays (z.B. *Oklahoma!*, *Carousel* oder *My Fair Lady*) oder die offene Dramenkonstruktion in *Chicago*, von der Majorität unterschieden. Stilistisch verdeutlichen die Adaptionen ab ca. 1940, dass trotz der häufig inhaltlichen Nähe der Shows zur Jazz Age und 30er Jahre Musical Comedy, dieses Subgenre nur Erfolg hatte, sofern es auch die musikalische Kommunikationsebene homogen in die Darlegung des Plots eingliederte (z.B. *Hello Dolly!* oder *On the Twentieth Century*). Aufgrund dieser Verschiebung wurde hier auch die Unterscheidung zwischen drei verschiedenen Arten der Musical Comedy getroffen,<sup>555</sup> wobei nur letztere für die zugrundeliegende Fragestellung tatsächlich von Bedeutung ist.

---

<sup>553</sup> Vgl. Bordman: *American Theatre: 1930-1969*. S. 405.

<sup>554</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 239-40.

<sup>555</sup> Die Jazz Age Musical Comedy zeichnet sich durch von Ragtime und Jazz beeinflusste Musik aus und legte einen Schwerpunkt auf populäre Gesellschaftstänze, wobei man meist Originalstories verwendete, z.B. *No, No, Nanette*. Die 30er Jahre Musical Comedy verarbeitete ähnliche Stories, berief sich jedoch mehr auf den Steppentanz oder Soft Shoe, während sie gleichzeitig das tänzerische Element reduzierte, wodurch eine charakteristische Eigenschaft der früheren Form verändert wurde. Bei beiden Untergattungen waren die Songs wenig ausschlaggebend für die Darlegung des Plots. Die hier nur als Musical Comedy angeführte Weiterentwicklung, bezeichnet eine parallel zum Musical Play entstandene Book Show mit Komödienhandlung. Aufgrund der Komplexität des Genres ist dies jedoch nur als grobe Unterteilung bezugnehmend auf die Grundfragestellung zu sehen.

### **3.10.2.3. Adaptionen von Musik oder Musiktheatervorlagen**

Da die meisten der in dieses Unterkapitel fallenden Werke zum Genre der Operette zu rechnen sind, sollen hier in weiterer Folge nur wenige Beispiele kurz Erwähnung finden um eine Tendenz aufzuzeigen, die bis heute in abgewandelter Form praktiziert wird. Bis Mitte des Jahrhunderts war diese Gattung am Broadway sehr beliebt, wobei vor allem in den 20er und 30er Jahren neben den national verfassten Werken viele Operetten aus Mitteleuropa importiert und nicht nur in übersetzter, sondern oft in adaptierter und mehr oder weniger amerikanisierter Form auf die Bühne gebracht wurden. Sehr deutlich zeigt sich dieses Vorgehen beispielsweise im Fall von *Die Fledermaus* von Johann Strauß Sohn, die 1885 in der Originalversion am Broadway lief, um während der nächsten Jahrzehnte in überarbeiteten Fassungen als *The Merry Countess* (1912), *A Wonderful Night* (1929), *Champagne Sec* (1933) und *Rosalinda* (1942) wieder produziert zu werden.

Semibiographische Darstellungen von klassischen Komponisten auf der Musiktheaterbühne, die meist jedoch einen weit größeren fiktiven Handlungsanteil hatten, wurden oftmals mit deren eigener Musik, jedoch durch Dritte neu arrangiert, präsentiert. Ein Beispiel hierfür ist *Blossom Time* (Musik: Franz Schubert adapt. von Sigmund Romberg, Lyrics und Libretto: Dorothy Donnelly; 1921), welches eine Neuadaption von *Das Dreimäderlhaus* (Musik: Franz Schubert adapt. von Heinrich Berté, Libretto: A.M. Willner und Heinz Reichert; Wien 1916) ist, das ursprünglich auf dem Roman *Schwammerl* von Rudolf H. Bartsch beruht, der eine fiktionale Periode in Franz Schuberts Leben beschreibt.<sup>556</sup> Obwohl sich der Plot der amerikanischen größtenteils an der Wiener Fassung orientierte, arrangierte Romberg Schuberts Musik neu und Donnelly überarbeitete auch Teile des Librettos und verfasste eigenständige Lyrics, statt die deutschen nur zu übersetzen.<sup>557</sup> Kurz darauf folgte eine britische Version unter dem Titel *Lilac Time* (1922), die zwar näher am Wiener Original blieb, dennoch die verwendeten Schubert Werke durch den Komponisten George Howard Clutsam ein weiteres Mal modifizieren ließ.<sup>558</sup> Weitere Beispiele für dieses Verfahren, die jedoch die Musik der Komponisten direkt adaptierten, ohne dabei von einem europäischen Bühnenwerk beeinflusst worden zu sein sind: *Song of Norway* (Musik, Lyrics: Robert Wright und George Forrest, Lib-

---

<sup>556</sup> *The Great Waltz* (Musik: Johann Strauß Junior und Senior adapt. von Julius Bittner, Erich Wolfgang Korngold u.a., Lyrics: Desmond Carter, engl. Libretto: Moss Hart; 1934) hat eine sehr ähnliche Entstehungsgeschichte und bezieht sich auf die Operette *Walzer aus Wien* von denselben Librettisten wie *Das Dreimäderlhaus*. Für umfangreichere Ausführungen über die diversen Varianten dieses Werks vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2158-60.

<sup>557</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 198.

<sup>558</sup> Für Aufstellung und Erklärung der verschiedenen Fassungen von *Das Dreimäderlhaus* vgl. Ebd. S. 538-40.

retto: Milton Lazarus; 1944) nach Edvard Grieg oder *Music in My Heart* (Musik: Peter Ilyich Tchaikovsky adapt. von Franz Steininger, Lyrics: Forman Brown, Libretto: Patsy Ruth Miller; 1947).<sup>559</sup> Wright und Forrests Umgang mit den musikalischen Vorlagen wird besonders im sehr erfolgreichen *Song of Norway* deutlich. Während sie viele Passagen des berühmten Klavierkonzerts in a-Moll unverändert übernahmen, formten sie einige andere Werke (z.B. Teile aus der *Peer Gynt-Suite* oder den *Lyrischen Stücken* für Klavier) zu diesem Musiktheatergenre entsprechenden Songs um und modifizierten somit die Originalmusik zugunsten des Zielmediums.<sup>560</sup>

*Helen Goes to Troy* (Musik: Jacques Offenbach adapt. von Erich Wolfgang Korngold, Lyrics: Herbert Baker, Libretto: Gottfried Reinhardt und John Meehan jr.; 1944) basiert auf einer Max Reinhardt Inszenierung von Jacques Offenbachs *La Belle Hélène* (1864), die Teile der Homerischen Sage sehr frei adaptierte.<sup>561</sup> Die für verschiedene Produktionen oftmals radikal veränderte Opéra bouffe<sup>562</sup> lieferte hier nur die Grundlage für eine Show mit neuem Libretto, deren Score Korngold nicht nur neu arrangierte und orchestrierte, sondern auch variierte, indem er Teile davon entfernte und 14 Arien aus anderen Werken Offenbachs inkorporierte (u.a. die bekannte „Barcarole“).<sup>563</sup> Eine Kombination zweier Operetten, *The Fortune Teller* (1898) und *The Serenade* (1897) von Victor Herbert und Harry B. Smith, ist *Gypsy Lady* (Musik: Victor Herbert adapt. von George Forrest und Robert Wright, Lyrics: George Forrest und Robert Wright, Libretto: Henry Myers; 1946), das allerdings ähnlich wie *Helen Goes to Troy* nur wenig erfolgreich war.

Die Popularität von Werken von Gilbert und Sullivan, deren bekannteste Vertreter (wie *The Pirates of Penzance*, *The Mikado*, *HMS Pinafore* u.a.) zwischen 1924-55 fast jährlich am Broadway wiederaufgeführt wurden, zog auch einige Adaptionen ihrer Comic bzw. Light Operas nach sich.<sup>564</sup> *Hollywood Pinafore* (Music: Sir Arthur Sullivan, Revised Lyrics und Libretto: George S. Kaufman; 1945) verlegte die Handlung von *HMS Pinafore; or, The Lass That*

---

<sup>559</sup> Die Handlung der Operette *Polonaise* (Musik: Frederic Chopin adapt. von Bronislav Kaper, Lyrics: John La Touche, Libretto: Gottfried Reinhardt und Anthony Veiller; 1946) bezieht sich zwar nicht auf das Leben von Chopin, ist aber dennoch in Polen angesiedelt und vermittelt ein romantisierendes Bild einer Epoche der nationalen Geschichte.

<sup>560</sup> Vgl. Laufe, S. 51.

<sup>561</sup> Wie in *The Happiest Girl in the World* (siehe Kapitel 3.2.1.) wurde hier Offenbachs Musik in einer einem Musical ähnlichen Bearbeitung mit einem antiken griechischen Stoff verbunden.

<sup>562</sup> Auch in diesem Fall bietet Gänzls *Encyclopedia* einen umfangreichen Eintrag zu den verschiedenen Fassungen (Vol 1. S. 140-144.).

<sup>563</sup> Vgl. Stewart, S. 266.

<sup>564</sup> Der Großteil wird jedoch erst in einem späteren Kapitel besprochen, da es sich um Adaptionen mit direktem Bezug zu afroamerikanischen Musikrichtungen oder Themen handelt.

*Loved a Sailor* (Musik: Arthur Sullivan, Libretto: W.S. Gilbert; 1878) in das fiktive Pinafore Pictures Studio in Hollywood und veränderte den Untertitel zu *The Lad Who Loved a Salary*. Die Figurennamen wurden nur leicht variiert und Kaufmans neuer Text (in den Credits ließ er seinem Verfasserrang ironisch *with deepest apologies to William S. Gilbert* hinzufügen) verweist, trotz der radikalen Modernisierung, stetig auf das Original.<sup>565</sup>

Weniger eine Operette als eine musikalische Farce ist *Bei Kerzenlicht* von Siegfried Geyer und Karl Farkas (Musik: Robert Katscher),<sup>566</sup> das als Vorlage für zwei Musicals herangezogen wurde. Die amerikanische Adaption *You Never Know* (Musik und Lyrics: Cole Porter, Libretto: Rowland Leigh; 1938) verwarf Katschers Musik und erweiterte das Personal, die Spielorte und die Handlung, wodurch sie sich grundlegend von der Konzeption der Vorlage entfernte, wobei es in diesem Fall hauptsächlich die Produzenten, die Brüder Shubert, waren, die auf den Änderungen bestanden. Die Londoner Fassung *Romance by Candlelight* (Musik und Lyrics: Sam Coslow, Libretto: Eric Maschwitz; London 1955) kehrte wieder zu den ursprünglichen Dimensionen zurück, acht Hauptdarsteller (mit einem zusätzlichen vierköpfigen Chor) im Gegensatz zu fast fünfzig Darstellern und Tänzern der Broadway Produktion, ersetzte aber ebenso die Originalmusik durch neu verfasste.<sup>567</sup>

Wie für *Song of Norway* bedienten sich Robert Wright und George Forrest für die Vertonung des sehr erfolgreichen Dramas *Kismet* (1911) von Edward Knoblock der Musik eines anderen Komponisten, in diesem Fall des Russen Alexander Borodin, und adaptierten sie zu einem sehr operettenhaften Score. Das gleichnamige Musiktheaterwerk (Musik: Alexander Borodin adapt. und Lyrics von Wright und Forrest, Libretto: Charles Lederer und Luther Davis; 1953) verarbeitete verschiedene Stücke Borodins, wobei die „Polowetzer Tänze“ aus der Oper *Fürst Igor* (1890) die Melodie zum bekanntesten Song, „Stranger in Paradise“, stellten.<sup>568</sup> Besonders offensichtlich sind die Veränderungen in den für tänzerische Darbietung konzipierten Teilen, da hier die Rhythmen dem Bedarf angepasst wurden, während in den Balladen Borodins Kompositionen unverfälschter erscheinen. Passend zur Konzeption einer

---

<sup>565</sup> Stewart, S. 277-8.

<sup>566</sup> Die Uraufführungsdaten sind in diesem Fall fast unmöglich zu verifizieren. Laut Gänzl (*Encyclopedia*. Vol. 1. S. 134-5) war es eine Farce, die sich stilistisch an der französischen Plotkonstruktion orientierte, die in den 20er Jahren erstmals gespielt und in weiterer Folge von den Autoren zu einer musikalischen Komödie adaptiert wurde, wobei die Angaben zu deren Uraufführung widersprüchlich sind. Zweitere, mit Songs von Robert Katscher, gilt als Quelle der Musicals.

<sup>567</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 679.

<sup>568</sup> Eine Aufzählung der verwendeten Musikstücke findet sich bei Laufe, S. 178.

*costume operetta*<sup>569</sup> romantisierten die Autoren die Handlung, die dennoch relativ originalgetreu blieb, indem sie Hajj vom „normalen“ Bettler zum brotlosen Poeten stilisierten. Nach den romantischen Komponisten Grieg und Borodin bezogen Wright und Forrest die Musik für *Anya* (Musik: Sergej Rachmaninoff adapt. und Lyrics von Wright und Forrest, Libretto: George Abbott und Guy Bolton; 1965) bei dem meist als Spätromantiker bezeichneten Rachmaninoff. Die Vorlage für das von Rezensenten als *dated operetta*<sup>570</sup> kritisierte Werk ist Guy Boltons englische Bearbeitung, *Anastasia* (1954), des französischen Dramas *La Tsarina* (1948) von Marcelle Maurette. Das Zentrum der Story ist eine junge Frau, die vorgibt, die einzige Überlebende, nämlich die Tochter Anastasia, des Massakers an der Zarenfamilie 1918 in Yekaterinenburg zu sein. Dadurch ist die Wahl eines russischen Komponisten, trotz des Handlungsortes Berlin, nachvollziehbar. In der Adaptierung, die dem Text romantische Verwicklungen hinzufügte und das Personal erweiterte, zeigt sich die Anpassung des Stückes an die Operettentradition, wodurch das Original grundlegend verändert wurde und die Unvereinbarkeit der Vorlage mit dieser Form des Musiktheaters belegt.

Mit Ausnahme von *You Never Know* sind alle bisher in diesem Unterkapitel angeführten Werke, trotz ihrer manchmal späteren Entstehungszeit, bezüglich der Handlung, vor allem aber aufgrund der musikalischen Umsetzung<sup>571</sup> als Operetten zu bezeichnen und haben dementsprechend im Hinblick auf die Kommunikationsebenen eine andere Gewichtung.

*Happy New Year* (Musik und Lyrics: Cole Porter, Libretto: Burt Shevelove; 1980) allerdings, nach dem Theaterstück *Holiday* (1928) von Philip Barry,<sup>572</sup> ist eher im Bereich der 30er Jahre Musical Comedy anzusiedeln. Das Musical setzt sich aus verschiedenen teilweise sehr bekannten Cole Porter Songs (wie „Night and Day“) zusammen, die jedoch, da sie nicht direkt für dieses Werk verfasst wurden, weder Handlung noch Charaktere adäquat illustrieren konnten. Die Adaption eliminierte Teile der Story, um Raum für die Musik zu schaffen, wodurch jedoch gleichzeitig der Plot Inkonsistenzen aufwies, die die Einführung einer Narrator-

---

<sup>569</sup> Stewart, S. 324,

<sup>570</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 236.

<sup>571</sup> Dies verweist besonders auf Laufe (S. 45), der schreibt, dass Operetten generell in den meisten Fällen die Musik über den Plot stellen, während Mandelbaum (S. 246), das bestätigend, in Bezug auf *Anya* von *operetta level lyrics* spricht, die mit der Wichtigkeit des Textes im Musical nicht konform gehen.

<sup>572</sup> Mit dem Musicalfilm *High Society* vertonte Cole Porter Philip Barrys Stück *The Philadelphia Story* (1939), der für die Bühne adaptiert 1998 unter gleichem Titel am Broadway präsentiert wurde (Musik und Lyrics: Cole Porter, zusätzliche Lyrics: Susan Birkenhead, Libretto: Arthur Kopit). Diese Version beinhaltete alle Songs aus dem Film und fügte mehrere weitere aus unbekannteren Porter Shows (z.B. aus *The New Yorkers*, *Red, Hot and Blue* u.a.) hinzu.

Figur ausgleichen sollte.<sup>573</sup> Dem Resultat fehlte dennoch die Homogenität, und in Verbindung mit der für 1980 nicht mehr zeitgemäßen Form der Bearbeitung war *Happy New Year* dementsprechend nicht erfolgreich.

Anders als *My One and Only* (Musik: George Gershwin, Lyrics: Ira Gershwin, Libretto: Peter Stone und Timothy S. Mayer; 1983) und *Crazy for You* (Musik: George Gershwin, Lyrics: Ira Gershwin, Libretto: Ken Ludwig; 1992), beides Überarbeitungen von Gershwin Shows, die deren Vorlagen, *Funny Face* (Libretto: Fred Thompson, Paul Gerard Smith; 1927) und *Girl Crazy* (Libretto: Guy Bolton, John McGowan; 1930), bezüglich Handlung und Musik teilweise recht rigoros veränderten und dabei sehr profitable Runs vorweisen konnten. Da sich die Ansprüche an eine Musical Comedy verändert hatten, wurde aus dem geplanten Revival von *Funny Face*, nach mehreren Revisionen zur Verbesserung des Theatertextes, die Produktion *My One and Only*, die eine neue Handlung aufwies und nur fünf der dreizehn Songs der Vorlage übernahm.<sup>574</sup> Dazu zählen unter anderem die beiden titelpendenden Songs „Funny Face“ und „My One and Only“, aber auch das bekannte „S’Wonderful“, während das übrige musikalische Material anderen Musicals (z.B. *Tip Toes* oder *Tell Me More*) oder Filmen (z.B. *A Damsel in Distress*) desselben Komponisten entstammt.<sup>575</sup> Bei *Crazy for You* erinnert der Plot nur mehr sehr entfernt an dessen Vorlage, wobei auch hier nur einige Songs aus *Girl Crazy* (z.B. „Embraceable You“ oder „I Got Rhythm“) und die meisten aus anderen Gershwin Werken, teilweise ident mit den für *My One and Only* ausgewählten, entnommen wurden.<sup>576</sup> Beide Adaptionen führten den ähnlichen Untertitel *The New Gershwin Musical* bzw. *Musical Comedy* und verweisen hiermit trotz der umfangreichen Revisionen, die die Werke strukturell veränderten, auf deren Ursprung, dessen prägender Einfluss selbst in den Bearbeitungen immanent ist.

Im Gegensatz zu den eben genannten nutzen *Aida* (Musik: Elton John, Lyrics: Tim Rice, Libretto: Linda Woolverton, Robert Falls und David Henry Hwang; 2000), *Rent* (Musik, Lyrics, Libretto: Jonathan Larson; 1996) und *Miss Saigon* (Musik: Claude-Michel Schönberg, Lyrics: Richard Maltby jr und Alain Boublil, Libretto: Alain Boublil und Claude-Michel Schönberg; London 1989) zwar die Story einer Oper als Vorlage, nicht jedoch deren Musik. Die Quelle

<sup>573</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 220.

<sup>574</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 710.

<sup>575</sup> Für eine vollständige Liste der Songs und ihrer Herkunft vgl. Stewart, S. 412-3.

<sup>576</sup> Auch hier findet sich eine komplette Listung bei Stewart, S. 150-1. Die Songs „I Can’t Be Bothered Now“ und „Nice Work If You Can Get It“ ursprünglich aus dem Film *A Damsel in Distress* sind in beiden Adaptionen zu finden.

ersterer ist die gleichnamige Oper von Giuseppe Verdi (Libretto: Antonio Ghislanzoni) aus dem Jahr 1871, obwohl der Plot sich hauptsächlich auf deren Nacherzählung des Stoffes in dem von Leontyne Price verfassten Kinderbuch (1990) bezieht.<sup>577</sup> Eine Statue von Amneris, die in einem ägyptischen Museum der Gegenwart lebendig wird, etabliert in einer kurzen Rahmenhandlung einen erzählenden Gestus. Sie beginnt die in der Vergangenheit angesiedelte Legende darzulegen („Every Story is a Love Story“), als sich Reinkarnationen von Radames und Aida über einem ausgestellten alten Grab begegnen. Abgesehen hiervon orientiert sich der Plot sehr am Original, auch wenn durch das erneute Zusammentreffen in der jetzigen Zeit ein „Happy End“ für die Figuren angedeutet wird. Während *Aida* größtenteils Handlungsort und –zeit der Vorlage beibehält, wurde der Plot von *La Bohème* (Musik: Giacomo Puccini, Libretto: Luigi Illica und Giuseppe Giacosa; Turin 1896), welches auf den zu einem Roman zusammen gefassten literarischen Skizzen *Scènes de la vie de bohème* (1851) von Henri Murger basiert, für *Rent* modernisiert und ins New York der 90er Jahre transferiert.<sup>578</sup> Trotzdem ist die direkte Beziehung zwischen Oper und Musical deutlich zu erkennen, beispielsweise in einigen nur leicht abgewandelten Figurennamen: Rodolfo/ Roger, Marcello/ Mark, Colline/ Tom Collins (aufgrund der Inkorporation von Homosexualität ist die Figur in dieser Version männlich) usw. Nur die weibliche Hauptrolle Mimi trägt in beiden Fassungen denselben Namen, obwohl ihr Ende im Musical eine ungewöhnliche Wendung erfährt, da sie nicht stirbt (um das Mantra der Show *No day but today* zu zelebrieren). Die dargestellten Probleme und Themen sowie die Lebensweise sind charakteristisch für die „Bohème“ der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts, wodurch sich auch die illustrierende Musik vorwiegend am Pop- und Rockidiom dieser Zeit orientiert.<sup>579</sup>

Auch *Miss Saigon* beruft sich, trotz der verschiedenen anderen Vorlagen (eine Short Story von John Luther Long und ein Theaterstück von David Belasco), auf die Oper *Madama Butterfly* (Musik: Giacomo Puccini, Libretto: Luigi Illica und Giuseppe Giacosa; Mailand 1904),<sup>580</sup> deren Handlungsort und –zeit ebenfalls modernisiert und nach Vietnam, Bangkok und in die Vereinigten Staaten verlegt wurde. Der erste Akt ist im April 1975, kurz vor Ende des Krieges gegen die USA, der zweite drei Jahre später, 1978, angesiedelt. *Butterfly* ist hier eine junge

---

<sup>577</sup> Vgl. Stewart, S. 13.

<sup>578</sup> Der Handlungsaufbau bezieht sich trotz der literarischen Vorlage primär auf die Oper, da das Bestreben ein *musical update* der Oper zu schreiben den kreativen Prozess in Gang setzte. Stewart S. 502.

<sup>579</sup> Aufgrund dieser Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Themen mithilfe populärer Musik, wird *Rent* oft mit *Hair* (Musik: Galt MacDermot, Lyrics und Libretto: Gerome Ragni und James Rado; 1968) verglichen.

<sup>580</sup> Vgl. Ken Mandelbaum: „Liner Notes.“ In: Claude-Michel Schönberg, Alain Boublil: *Miss Saigon*. Booklet. First Night, 1995. o.S.



Vietnamesin, Kim, die beginnt, als Prostituierte zu arbeiten, sich in den GI Chris verliebt, der jedoch kurz darauf mit der amerikanischen Armee aus Saigon flüchten muss, da gegnerische Truppen die Stadt einnehmen. Die vorgenommenen Änderungen treten hier deutlicher zutage als in *Rent* und manifestieren sich nicht nur im Plot, auch in Charakterisierung und Motivation der Figuren. Beispielsweise begeht Kim nicht wie ihr Opernvorbild aus verschmähter Liebe Selbstmord, sondern aus Verzweiflung, um Chris dazu zu zwingen ihrer beider Sohn in die USA mitzunehmen. Zwei der kleineren Nebenfiguren der Oper, der Heiratsvermittler Goro und die amerikanische Ehefrau des Protagonisten, sind in dieser Version präsenter, wobei ersterer das Rollenvorbild für den Antagonisten, den ruchlosen Engineer, darstellt. Obwohl die verwendeten Klangbilder dem Personalstil des Komponisten (häufig als *pop opera* bezeichnet) entsprechen, erinnert die musikalische Struktur des fast durchkomponierten Scores an die Opern des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.<sup>581</sup>

Wenngleich sich die verwendete Musikrichtung im Gegensatz zu den früher adaptierten Operetten, beispielsweise von Wright und Forrest, verändert hat, werden bis heute Shows mit Kompositionen ausgestattet, die nicht direkt dafür geschrieben wurden. Jukebox Musicals inkorporieren ursprünglich nicht für den dramatischen Gebrauch verfasste Musik, meistens aus dem Pop-Bereich (in einzelnen Fällen auch Jazz oder Rock) und zeigen entweder einen revueartigen Aufbau mit einem höchstens rudimentären Handlungskonzept oder besitzen einen zwar durchgängig konstruierten Plot, der jedoch von geringer Relevanz ist und nur als Folie für die Präsentation der Songs genutzt wird. Manchmal, wie im Falle von *Lennon* (Musik und Lyrics: John Lennon, Libretto: Don Scardino; 2005) oder *Jersey Boys* (Musik: Bob Gaudio, Lyrics: Bob Crewe, Libretto: Marshall Brickman und Rick Elice; 2005) steht dies in Verbindung mit einer biographischen Darstellung des jeweiligen Musikers, in den beiden genannten Beispielen John Lennon bzw. die Band The Four Seasons. Zu den erfolgreichsten Shows mit Story zählen *Mamma Mia!* (Musik und Lyrics: Björn Ulvaeus und Benny Andersson, Libretto: Catherine Johnson; London 1999) und *We Will Rock You* (Musik und Lyrics: Queen, Libretto: Ben Elton; London 2002), wobei in beiden Fällen die Geschichte nach der verwendeten Musik erstellt und somit der Entstehungsprozess umgekehrt wurde. Ein bekanntes aus den USA stammendes Beispiel wäre *Movin' Out* (Musik und Lyrics: Billy Joel, Konzeption: Twyla Tharp; 2002), dessen dürftig ausgearbeiteter Inhalt fast ausschließlich

---

<sup>581</sup> Ebd.

tänzerisch vermittelt wird. Aufgrund einer im Entstehungsprozess begründeten Inkohärenz von Musik und Plot, sind die meisten dieser Musicals auch nur wenig erfolgreich.<sup>582</sup>

### **3.10.2.4. Von narrativen Texten adaptierte dramatische Vorlagen**

Wie im Falle von *Angel* und *Lovely Ladies, Kind Gentlemen* gibt es einige Musicals, deren Plot strukturell auf den bereits zuvor dramatisierten Versionen narrativer Literatur basiert, wodurch der Transformationsprozess für die Vertonung verkürzt wird.

Das gleichnamige Theaterstück zu Jane Austens zweitem Roman *Pride and Prejudice* (1813), von Helen Jerome verfasst (1935), bildete beispielsweise die Vorlage für *First Impressions* (Musik und Lyrics: Robert Goldman, Glenn Paxton und George Weiss, Libretto: Abe Burrows; 1959), dessen Titel auf jenen von Austens erstem Entwurf Bezug nimmt. Während das Drama zwei der fünf Bennett-Töchter aus dem Plot eliminierte, inkludierte sie *First Impressions* wieder in das Geschehen, stellte jedoch die Beziehung zwischen Elizabeth und Darcy in den Mittelpunkt der Handlung.<sup>583</sup> Trotz der Reduktion und Komprimierung der Geschichte, ist das Schauspiel eine dem Medium entsprechende getreue Abbildung des Romans, da der gesprochene Text, den für Austen typischen Sprachduktus mit den trocken-zynischen Kommentaren weitestgehend beibehielt.<sup>584</sup> Dieser ging in der Vertonung, die für Kritiker wie auch Publikum unzufriedenstellend war, jedoch verloren, wodurch besonders charakteristische Spezifika der ursprünglichen literarischen Vorlage eliminiert wurden.<sup>585</sup>

Die Problematik einen bestimmten sprachlichen Stil in eine musikalische Form zu übersetzen, ist allerdings häufiger zu beobachten, beispielsweise bei Vertonungen von Oscar Wilde, Noël Coward, George Kaufman & Moss Hart oder Edmond Rostands *Cyrano de Bergerac*.

Auch wenn häufig als Play with Music kategorisiert, sieht Stewart *Sadie Thompson* (Musik: Vernon Duke, Lyrics: Howard Dietz, Libretto: Howard Dietz und Rouben Mamoulian; 1944), das auf der Dramatisierung *Rain* (1922) von John Colton und Clemence Randolph der Short

---

<sup>582</sup> Weitere Beispiele für in den letzten zehn Jahren produzierte erfolglose Shows wären *Good Vibrations* (Musik und Lyrics: Brian Wilson und The Beach Boys, Libretto: Richard Dresser; 2004/05) oder *All Shook Up* (Musik und Lyrics: diverse, Libretto: Joe DiPietro; 2005), das von Elvis Presley bekannt gemachte Songs zu einer sehr vagen Shakespeares *Twelfth Night* erinnernden Story arrangierte.

<sup>583</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 610.

<sup>584</sup> Vgl. „The Theatre: New Plays in Manhattan: Nov. 18, 1935.“ In: *Time Magazine*. 18. November 1935.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,755342,00.html> Zugriff: 10. Dezember 2009.

<sup>585</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 264.

Story *Miss Thompson* (1921)<sup>586</sup> von W. Somerset Maugham basiert, als Musical.<sup>587</sup> Der Titel des Schauspiels bezieht sich auf die tropische Atmosphäre der Südseeinsel Pago-Pago, die Handlungsort der Story um Sadie Thompson, einem Straßenmädchen, ist, deren körperliche Attribute und aufreizendes Verhalten einen bigotten, moralisierenden Reverend in den Selbstmord treiben. Bühnenbauten und –effekte vermittelten in Theaterstück und Musical eindringlich Dschungel und Regen, wobei das Drama vor allem aufgrund der sexuellen Komponente und der Darstellung der Hauptrolle durch Jeanne Eagels Aufsehen erregte.<sup>588</sup> Obwohl die Adaption sehr an Colton und Randolphs Vorlage orientiert war, konnte diese Publikumsreaktion in den 40er Jahren nicht mehr wiederholt werden, da auch durch die Hinzufügung einer musikalischen Ebene die Darlegung des Plots eher unterbrochen denn gefördert wurde.

Auffallend ist in diesem Bereich besonders die verhältnismäßig häufige Dramatisierung und Vertonung einiger semiautobiographischer Werke. Zwischen 1936-46 veröffentlichte die Schriftstellerin Ruth McKenney einige Short Stories im Magazin *The New Yorker*, welche teilweise auf eigenen Erlebnissen beruhen, die sie nach dem Umzug nach New York City mit ihrer Schwester Eileen teilte. Einige dieser Geschichten verarbeiteten Joseph A. Fields und Jerome Chodorov zu der erfolgreichen Komödie *My Sister Eileen* (1940), die die Autoren zum Libretto von *Wonderful Town* (Musik: Leonard Bernstein, Lyrics: Betty Comden und Adolph Green; 1953) adaptierten.<sup>589</sup> Die Handlung versucht das typische New York (in diesem Fall Greenwich Village), wenn auch sehr idealistisch, abzubilden, wobei die prägende Atmosphäre und die Charaktere in einem exemplarischen Opening Song (vergleichbar mit „Comedy Tonight“ oder „Tradition“) etabliert werden: „Christopher Street“ lässt einen Fremdenführer einer Gruppe von Touristen diesen Teil der Stadt zeigen, während er nicht nur die Gegend, sondern auch die Figuren kommentiert.<sup>590</sup> Der Plot blieb trotz gewisser Reduktion größtenteils intakt und wurde durch die Songs, die sich nahtlos in die gesprochenen Passagen einfügen, zu einer gelungenen Adaption erweitert und ergänzt.

---

<sup>586</sup> Dies ist der Originaltitel, den Maugham später selbst ebenfalls zu *Rain* umänderte, weswegen die Geschichte in den meisten Druckwerken unter dieser Bezeichnung aufscheint.

<sup>587</sup> Vgl. Stewart, S. 516.

<sup>588</sup> Vgl. Bordman: *American Theater: 1914-1930*. S. 192.

<sup>589</sup> Das Musical gilt nach *On the Town* (Musik: Leonard Bernstein, Lyrics und Libretto: Betty Comden und Adolph Green; 1944) als zweites der New York-Trilogie von Bernstein, deren letztes Werk *West Side Story* ist. Diese Bezeichnung leitet sich ab von der Tatsache ab, dass die Stadt dem Plot nicht nur als Folie dient, sondern zum Protagonisten erhoben ist.

<sup>590</sup> Vgl. *Wonderful Town*. Musik: Leonard Bernstein. Lyrics: Betty Comden, Adolph Green. Fassung: CD. New Broadway Cast Recording. DRG, 2004. Track 2.

*I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking*<sup>591</sup> ist der definierende Satz am Beginn von *Goodbye to Berlin* (1939), einer semiautobiographischen Novella von Christopher Isherwood, die die Vorlage von John van Drutens Schauspiel *I am a Camera* (1951) bildete, das als *Cabaret* (Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Libretto: Joe Masteroff; 1966)<sup>592</sup> vertont wurde. Zusätzlich zum Theaterstück werden allerdings manchmal auch *The Berlin Stories*, der häufigste Publikationstitel der zu einem Band zusammengefassten Werke *Mr. Norris Changes Trains* (amerik. Titel: *The Last of Mr. Norris*; 1935) und *Goodbye to Berlin*, als literarischer Ursprung der Musicalhandlung benannt.<sup>593</sup> Aufgrund der Bekanntheit der Hauptfigur (vor allem durch Theaterstück und Musical) – *Sally became the larger-than-fiction public character that she is today* –<sup>594</sup> benutzte eine spätere Veröffentlichung den Titel *The Berlin of Sally Bowles*. Der narrative Text ist aus der Perspektive jenes Ich-Erzählers geschildert, dessen Rollename in van Drutens Drama Christopher Isherwood und im Musical Clifford Bradshaw ist.<sup>595</sup> Der von Regisseur Harold Prince, der einer der Initiatoren der Vertonung war, und Joe Masteroff angestrebte Score, sollte die dargestellte Atmosphäre von Deutschland in den 30er Jahren wiedergeben und *a darker, more Germanic, perhaps Kurt Weill/ Lotte Lenya feel to it* vorweisen.<sup>596</sup> Korrespondierend mit dem von der Musik vermittelten Effekt, kreierte Masteroff nach einer Idee von Prince den Master of Ceremonies (MC), der als spielinterner Charakter zynisch verfremdend das Geschehen kommentiert. Die meisten Figuren dieser Art treten aus der Handlung, um das Publikum zu adressieren, während der Zuschauer in diesem Fall dadurch in das Geschehen im Kit Kat Klub mit einbezogen wird, was bereits zu Anfang im Begrüßungssong „Willkommen, Bienvenue, Welcome“ deutlich

---

<sup>591</sup> Christopher Isherwood: „Goodbye to Berlin.“ In: Ders. *The Berlin of Sally Bowles*. London: The Hogarth Press, 1978. S. 281-583. Hier S. 289.

<sup>592</sup> Der Score hat sich im Laufe der Jahre auch durch die bekannte Verfilmung verändert. Songs wie „Meeskite“ oder „The Telephone Song“ wurden gestrichen, während „Mein Herr“ oder „Maybe This Time“ (ursprünglich für den Film geschrieben) hinzu kamen und „The Money Song“ durch „Money, Money, Money“ ersetzt wurde.

<sup>593</sup> Obwohl die Angaben bezüglich des Musicals variieren (manchmal werden *The Berlin Stories*, meist jedoch nur „Stories“ des Autors angeführt) behauptet Isherwood selbst, dass nur *Goodbye to Berlin* als Vorlage von *I am a Camera* diene und damit auch die Quelle der Vertonung ist. Tatsächlich überschneiden und widersprechen sich die Handlungen von *Mr. Norris Changes Trains* und *Goodbye to Berlin* in einigen Fällen, wodurch eine genaue Festlegung für die Musicaladaption erschwert wird. Vgl. Christopher Isherwood: „Introduction.“ In: Ders. *The Berlin of Sally Bowles*. London: The Hogarth Press, 1978. S. 1-6. Hier. S. 3.

<sup>594</sup> Christopher Isherwood: „Introduction.“ S. 2.

<sup>595</sup> Auch dieser Name stellt eine Verbindung zum Originalautor dar, dessen Geburtsname Christopher William Bradshaw-Isherwood war. Gleichzeitig verweist er allerdings auch auf *Mr. Norris Changes Trains*, dessen Ich-Erzähler William Bradshaw heißt.

<sup>596</sup> Stewart, S. 87. Dieser Eindruck wurde in der Uraufführung komplettiert durch die Besetzung von Lotte Lenya als Fräulein Schneider.

ist.<sup>597</sup> Am Ende des Musicals verlässt Cliff Berlin und der Eindruck entsteht, er würde nun zurückblicken um mit den *Berlin Stories* zu beginnen:

*There was a Cabaret/ and there was a Master of Ceremonies/ and there was a city called Berlin/ in a country called Germany/ It was the end of the world.../ and I was dancing with Sally Bowles/ and we were both fast asleep...*<sup>598</sup>

Die Wahl der Vorlage wie auch die Konstruktion des Plots, i.e. die kontrapunktische Anordnung von überzeichneten Klub- und realistischen „Außenwelt“-Szenen, ist für die Entstehungszeit, Mitte der 60er Jahre, sehr ungewöhnlich, weswegen *Cabaret*, besonders in dramaturgischer Hinsicht oft als ein Wendepunkt des Genres gesehen wird.

Dem entgegengesetzt ist *I Remember Mama* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Martin Charnin und Raymond Jessel, Libretto: Thomas Meehan; 1979), das letzte Werk von Richard Rodgers, trotz sehr ähnlicher äußerer Umstände im Musicalstil der 50er Jahre verfasst. Es basiert auf dem gleichnamigen, sehr erfolgreichen Stück von John van Druten (1944), welches dieser von entfernt autobiographischen Stories – über eine aus Norwegen in die USA eingewanderte Familie, ca. 1910 – von Kathryn Forbes adaptiert hatte. Diese wurden 1943 zusammengefasst unter dem Titel *Mama's Bank Account* veröffentlicht. Der Bezug zur Originalautorin war im Theaterstück durch eine Rahmenhandlung gegeben, in der die Figur Katrine aus den von ihr verfassten Memoiren liest, während im Rückblick die erzählten Geschichten szenisch präsentiert werden.<sup>599</sup> Die musikalische Adaption behielt die dramaturgische Gliederung der direkten Vorlage ursprünglich bei. Bereits während der Tryouts wurde jedoch der episodenhafte Aufbau der Story auf den Handlungsstrang über die Unfähigkeit des Vaters Arbeit zu finden konzentriert, womit gleichzeitig eine Veränderung in den Charakteren einherging.<sup>600</sup>

Obwohl die Story als Buch, Theaterstück, Film (*I Remember Mama*; 1948) und Fernsehserie (*Mama*; 1949-57) sehr populär war, konnte das Musical diesen Erfolg nicht wiederholen.

Auch Samuel Taylors gleichnamige Dramatisierung (1950) von Robert Fontaines teilweise autobiographischem Episodenroman *The Happy Time* (1945) wurde unter demselben Titel (Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Libretto: N. Richard Nash; 1967) zu einem Musical

---

<sup>597</sup> Die neue Inszenierung von Sam Mendes, die 1993 im Londoner Donmar Warehouse produziert und 1998 in überarbeiteter Fassung (Co-Regisseur: Rob Marshall) am Broadway gezeigt wurde, hebt diesen Effekt besonders hervor. Für die Dauer des Runs benannte man sogar das New Yorker Henry Miller's Theatre in Kit Kat Klub um (aufgrund des großen Erfolges transferierte man die Show dann jedoch in das Studio 54).

<sup>598</sup> John Kander, Fred Ebb: *Cabaret*. Booklet [mit Lyrics]. RCA Victor, 1998. o.S.

<sup>599</sup> Vgl. Bordman: *American Theatre: 1930-1969*. S. 240.

<sup>600</sup> Diese Maßnahme resultierte auch in der Streichung einiger Rollen, z.B. jene der älteren Katrin, die als Narrator fungierte, während eine jüngere Darstellerin die Flashback-Szenen spielte. Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 103-4.

vertont. Die Story ist ähnlich aufgebaut wie *I Remember Mama* und schildert die etwas idealisierten Jugenderinnerungen eines frankokanadischen Jungen in Beziehung zu seiner mit eigenwilligen Charakteren besetzten Familie. Das Musical, das ebenso nur mäßig erfolgreich war, veränderte allerdings die Perspektive indem es den prahlerischen Onkel Jacques Bonnard in den Mittelpunkt stellte.<sup>601</sup>

Wenn auch nicht tatsächlich autobiographisch, so war zumindest dessen exzentrische Tante Marion Tanner das reale Vorbild für die Hauptfigur des Romans *Auntie Mame: An Irreverent Escapade* (1955) von Patrick Dennis.<sup>602</sup> Das von Autor Edward Everett Tanner hier benutzte Pseudonym ist gleichzeitig der Name des Charakters, des Neffen von Mame, aus dessen Perspektive die Story geschildert und dessen Heranwachsen zwischen 1928-46 im Verlauf der Handlung porträtiert wird. Jerome Lawrence und Robert E. Lee dramatisierten den Roman zu einem ebenso erfolgreichen Theaterstück (*Auntie Mame*; 1956), welches sie selbst als Vorlage für das Libretto des Musicals *Mame* (Musik, Lyrics: Jerry Herman; 1966) nutzten. Strukturell manifestiert sich eine Ähnlichkeit von *Mame* und *Hello, Dolly!*, verfasst von demselben Komponisten, vor allem in der titelgebenden Hauptfigur und dem gleichnamigen Song, der in beiden Fällen eine hauptsächlich durch einen Männerchorus dargebrachte Hymne auf die Protagonistin ist. Anders als bei *I Remember Mama*, konnte sich die Popularität der Stories, die Gänzl als *part of American and international folklore* bezeichnet,<sup>603</sup> auch in deren Musicaladaption fortsetzen.

Joseph Stein, der als Dramatiker Carl Reiners fiktionalisierten autobiographischen Roman *Enter Laughing* (1958) zu einer Bühnenkomödie (1963) adaptierte, verarbeitete diese in weiterer Folge auch zum Libretto für *So Long, 174<sup>th</sup> Street* (Musik und Lyrics: Stan Daniels; 1976). Durch die Hinzufügung einer Rahmenhandlung ist die dargestellte Story als Rückblick konzipiert, in welchem durch Reduktion des Plots Raum für die szenisch präsentierten Phantasien Davids, der Hauptfigur, geschaffen wurde, in deren Kontext die meisten Songs eingebettet und die kontrastierend zu den realistischen Dialogszenen angeordnet sind.<sup>604</sup> Das Konzept mit jenen vulgär ausgeführten Traumsequenzen verursachte jedoch eine dramaturgische Inkohärenz, wodurch das Musical auch wenig erfolgreich nach nur 15 regulären Vor-

---

<sup>601</sup> Vgl. Stewart, S. 261-2.

<sup>602</sup> Vgl. „Milestones: Nov. 11, 1985.“ In: *Time Magazine*. 11. November 1985.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,960349,00.html> Zugriff: 12. Dezember 2009.

<sup>603</sup> Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 1304.

<sup>604</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 195.96.

stellungen abgesetzt wurde.<sup>605</sup>

Während bei Musicals wie *Wonderful Town*, *Mame* oder *So Long 174<sup>th</sup> Street* die jeweiligen Librettisten ihre eigenen Theaterstücke nach literarischen Vorlagen für die Vertonung bearbeiteten, adaptierte Kenward Elmslie mit *The Grass Harp* (Musik: Claibe Richardson, Lyrics: Kenward Elmslie; 1971), das gleichnamige Schauspiel (1952), Truman Capotes Dramatisierung seiner eigenen Novella (1951). Da der Stoff jedoch bereits im Zusammenhang mit dem Theaterstück als ungeeignet für die Bühne bezeichnet wurde,<sup>606</sup> konnte er auch in dessen Musicalversion nicht reüssieren. Der Fokus des Dramas liegt bei einem ältlichen unverheirateten Schwesternpaar, und Capote versuchte mit einer Erweiterung der Dialoge das Fehlen der narrativen Passagen auszugleichen. Dolly und Verena sind auch das Zentrum des Musicals, das durch die Verwendung einer großen Anzahl rein charakterisierender Songs (deren Lyrics größtenteils dem narrativen Text entstammen) im Vergleich zum Schauspiel jedoch weitere Aspekte des Plots verlor. Damit vermittelte die Vertonung nur einen Bruchteil der Originalhandlung und erschien in seiner fragmentarischen Konstruktion unvollständig, wodurch man sie, wie auch das Stück, nach nur wenigen Vorstellungen absetzte.<sup>607</sup>

Ebenso erfolglos war *Charlie and Algernon* (Musik: Charles Strouse, Lyrics und Libretto: David Rogers; 1980), das bereits 1979 unter dem Titel der Vorlage *Flowers for Algernon* für kurze Zeit im Londoner West End gezeigt wurde. Die thematisch ungewöhnliche Handlung entstammt ursprünglich einer Short Story von David Keyes, 1959 im *Magazine of Fantasy and Science Fiction* veröffentlicht, die dieser kurz darauf zu einem Roman erweiterte und die David Rogers in weiterer Folge dramatisierte.<sup>608</sup> Obwohl die Quellen hier widersprüchlich sind, dürfte jenes Theaterstück als direkte Vorlage für die Musicaladaption gedient haben.<sup>609</sup> Der geistig zurück gebliebene Charlie, der durch eine experimentelle Operation kurzfristig zum Genie mutiert, und Algernon, eine weiße Labormaus, an dem dieselbe Prozedur durchge-

---

<sup>605</sup> In den meisten Fällen wird jedoch die Fehlbesetzung der Hauptrolle mit Robert Morse, der mit 44 zu alt für die Darstellung des jungen Protagonisten war, als einer der Hauptgründe für die frühzeitige Schließung angeführt.

<sup>606</sup> Vgl. Bordman: *American Theatre: 1930-1969*. S. 306.

<sup>607</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 306-07.

<sup>608</sup> Der Zeitpunkt der Uraufführung von David Rogers' Theaterstück ist nicht festzustellen, wodurch auch unklar ist, ob es bereits vor der Musicalpremiere gezeigt wurde.

<sup>609</sup> Mandelbaum (S. 138) erwähnt zwar das Stück, nennt aber den Roman als Vorlage, Stewart (S. 123) bezieht sich andererseits auf die Short Story. Der Rechteinhaber Dramatic Publishing gibt in der Beschreibung jedoch an: *David Rogers has adapted his play 'Flowers for Algernon' for the musical stage [...]*.

[http://www.dramaticpublishing.com/p236/Charlie-and-Algernon/product\\_info.html](http://www.dramaticpublishing.com/p236/Charlie-and-Algernon/product_info.html) Zugriff: 13. Dezember 2009.

führt wurde, sind das Zentrum der Handlung, die als Komödie konzipiert ist. Die unglaubliche Fantasy-Story konnte jedoch nicht adäquat in das Musicalgenre übertragen werden, das, abgesehen von Märchenstoffen, fast ausschließlich realistischere literarische Vorlagen verarbeitet.

Anders als *Flowers for Algernon* war das britische Musical *Billy* (Musik: John Barry, Lyrics: Don Black, Libretto: Ian La Frenais und Dick Clement; London 1974), dessen direkte Quelle das nach dem gleichnamigen Roman *Billy Liar* (1959) von Keith Waterhouse entstandene Stück (1960) von Waterhouse und Willis Hall, ein großer Erfolg. Der Protagonist Billy Fisher erschafft in seinen Lügen und Träumen eine eigene phantastische Welt, die im Kontrast zu seinem eintönigen, tristen realen Leben steht. Anders als die Sprechstück-Version präsentierte die Vertonung diese Differenz auch auf der Bühne und erweiterte so die Handlungsorte, während gleichzeitig Raum für große musikalische Szenen geschaffen wurde.<sup>610</sup> In diesem Fall nutzte die Musicaladaption die Möglichkeiten und fügte dem ursprünglich narrativen Text eine zusätzliche für das Genre spezifische musikalische Ebene hinzu, die zwar dem Zielmedium entsprach, gleichzeitig aber auch dem Original treu blieb.

### 3.10.3. Narrative Texte

#### 3.10.3.1. Adaption narrativer Vorlagen und ihrer Verfilmungen

Während dramatische Texte in den vergangenen 20 Jahren kaum mehr als Quellen herangezogen wurden – innerhalb der hier gesteckten Grenzen, sind bis auf eine Ausnahme auch keine nach 1970 verfassten Stücke zu finden –, stieg im Gegensatz dazu der Anteil der vertonten Filmvorlagen an.<sup>611</sup> In weiterer Folge sollen deswegen hier einige Beispiele für Musicals gegeben werden, deren direkter Bezug zwar ein Filmdrehbuch ist, in deren Credits und anderweitig<sup>612</sup> dezidiert auch der dem zugrundeliegende narrative Text genannt und somit

---

<sup>610</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 980.

<sup>611</sup> Der Broadway produzierte beispielsweise in der Saison 2008/09 insgesamt acht neue Musicals und vier Revivals. Nur eines davon, *A Tale of Two Cities* (siehe Kapitel 3.6.2.), basierte auf einer literarischen Vorlage, während drei – *Billy Elliot: The Musical*, *Shrek: The Musical* und *9 to 5* (Musik, Lyrics: Dolly Parton, Libretto: Patricia Resnick) – von Filmen adaptiert wurden und die restlichen vier, Originalstories verarbeiteten. Das auf die Weihnachtszeit beschränkte *Irving Berlin's White Christmas*, ebenfalls nach einer Filmvorlage, ist hier nicht mitgerechnet.

<sup>612</sup> Die Angaben in Büchern über das Musicaltheater variieren besonders bezüglich dieses Sachverhalts häufig, und verweisen meistens auf andere Quellen als die in den Playbills angeführten Credits, weswegen diese Kategorie nur ungenau einzugrenzen ist, keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und nur auf einige Beispiele verweisen soll. Stewarts Ausführungen (der die Angaben der Playbills manchmal interpretativ erweiterte) be-



ein Konglomerat beider indiziert wird. Die Relation der Musicals zu den Quellwerken ist in den meisten Fällen dieser Kategorie nur schwer nachvollziehbar, weswegen die Shows hier nur kurz beleuchtet werden, um eine Tendenz aufzuzeigen. Durch den Rückgriff auf eine bereits für die dramatische Präsentation bearbeitete Fassung, in diesem Fall ein Drehbuch, verkürzt sich ähnlich jener im vergangenen Kapitel besprochenen Werke der Transformationsprozess erheblich.

Gänzl wie auch Stewart<sup>613</sup> benennen beispielsweise auch den Roman *Fosca* (1869) von Iginio Ugo Tarchetti und nicht nur dessen Verfilmung *Passione d'amore* (Regie: Ettore Scola. Drehbuch: Ruggero Maccari, Ettore Scola. Italien: Massfilm [u.a.], 1981) als Vorlage des Musicals *Passion* (Musik, Lyrics: Stephen Sondheim, Libretto: James Lapine; 1994). Tarchetti, ein zur künstlerischen Epoche der Scapigliatura gezählter und manchmal als erster italienischer Gothic Autor bezeichneter Schriftsteller, verfasste eine tendenziell morbide Story, deren Inhalt und Figurenzeichnung gegen den vorherrschenden sozialen Realismus rebellierte.<sup>614</sup> Trotz der unheilswangeren Atmosphäre und der unheimlich anmutenden Liebe Foscas für Giorgio, die beide durch Sondheims Musik effektiv illustriert werden, versucht das Musical, eine dem, wie auch dem Film widersprechende, Aussage zu vermitteln. Laut einem Kritiker ist *Passione d'amore* trotz seiner grundsätzlich dunklen Stimmung *a comedy in which all values and expectations of ideal courage, ideal loyalty, ideal beauty and ideal love are ruthlessly turned inside out*.<sup>615</sup> Weniger hinterfragend, doch menschlich und emotional fundamentaler ist das Motiv, das Sondheim aus der Story extrahierte, und das damit den Kern seiner Vertonung bildet, deren Basis vor allem die Liebesbriefe der drei Protagonisten sind. Das opernhafte Werk in einem Akt stellt die teils beklemmende Intensität und Echtheit von Foscas Gefühlen in den Mittelpunkt und zeigt *how the force of somebody's feelings for you can crack you open, and how it is the life force in a deadened world*.<sup>616</sup> Die 1863 spielende, morbide Geschichte (die Konsumation der Zuneigung führt letztlich zum Tod der Protagonistin) um

---

ziehen sich häufiger auf Verfilmungen der Stoffe als jene der meisten anderen Autoren oder der Internet Broadway Database, weswegen der tatsächliche Adaptionsverlauf meist nicht verifizierbar ist.

<sup>613</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1575 bzw. Stewart, S. 462.

<sup>614</sup> Vgl. Lawrence Venuti: „The Awful Crime of I.U. Tarchetti: Plagiarism as Propaganda.“ In: *The New York Times*. 23. August 1992. <http://www.nytimes.com/1992/08/23/books/the-awful-crime-of-i-u-tarchetti-plagiarism-as-propaganda.html?scp=1&sq=Tarchetti.scapigliatura&st=cse&pagewanted=1> Zugriff: 18. Dezember 2009.

<sup>615</sup> „Screen: Scola's *Passione d'amore*.“ In: *The New York Times*. 19. Februar 1982.

<http://www.nytimes.com/1982/02/19/movies/screen-scola-s-passione-d-amore.html> Zugriff: 18. Dezember 2009.

<sup>616</sup> Stephen Sondheim, zitiert nach „Liner Notes.“ In: Stephen Sondheim: *Passion*. Booklet. Angel Records, 1994. S. 3.

eine hässliche, kränkliche Frau und ihre bedingungslose Liebe zu einem jungen Soldaten konnte, trotz einiger Tony Awards, das Publikum dennoch nicht restlos für sich einnehmen. Auch *Pousse-Café* (Musik: Duke Ellington, Lyrics: Marshall Barer und Fred Tobias, Libretto: Jerome Weidman; 1966) basiert auf zwei europäischen Vorlagen,<sup>617</sup> auch wenn es aus den Credits der Produktion größtenteils nicht ersichtlich war. Die Handlung des Musicals ist augenfällig Heinrich Manns *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* (1905) und dem daraus entstandenen Film *Der blaue Engel* (Regie: Joseph von Sternberg. Drehbuch: Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller, Robert Liebmann. Deutschland: Ufa, 1930) entnommen, obwohl beide im Playbill der Broadwayshow nicht erwähnt wurden<sup>618</sup> und der Verweis auf den Roman als Quelle während der Tryout-Phase noch präsent war. Die französische Sängerin Lilo sollte die Hauptrolle spielen, weswegen man Lola Lola in Solange umbenannte und den Plot von Berlin nach New Orleans verlegte, ansonsten blieb die Story jedoch größtenteils intakt.<sup>619</sup> Auch der Film verwendete Musik als essentiellen Teil der Handlung, indem er durch die Kontrastierung traditioneller, bürgerlicher Lieder und anrühlich anmutender Schlager, die beiden gegensätzlichen Welten der Protagonisten verdeutlichte.<sup>620</sup> Trotz dieser Voraussetzungen war *Pousse-Café* ein Misserfolg mit nur 3 regulären Vorstellungen nach dem der profilierte Jazzkomponist Ellington keinen weiteren Score für ein Musical schrieb, obwohl von ihm verfasste Songs häufig in Revuen, z.B. *Sophisticated Ladies* (1981), eingesetzt werden.

Trotz mancher ikonographischer Verweise auf das Western-Genre, beispielsweise in *Okla-homa!* oder *Girl Crazy*, gibt es nur ein Broadway-Musical, dem auch eine diesbezüglich charakteristische Handlung zugrunde liegt: *Destry Rides Again* (Musik, Lyrics: Harold Rome, Libretto: Leonard Gershe; 1959) *was a traditional Western with prostitutes in the local saloon, gunfights, jailbreaks, hangings, and hoosegows.*<sup>621</sup> Es basiert auf dem gleichnamigen Roman (1930) des Schriftstellers Max Brand (das häufigste der 19 verschiedenen Pseudonyme des

---

<sup>617</sup> Ob auch das Musical *Metropolis* (Musik: Joe Brooks, Lyrics: Joe Brooks und Dusty Hughes, Libretto: Dusty Hughes; London 1989) in diese Kategorie zu zählen ist, ist nur schwer verifizierbar. Es gibt als direkt Vorlage den gleichnamigen Film (Regie: Fritz Lang. Drehbuch: Thea von Harbou. Deutschland: Ufa, 1925/6) an, der allerdings angeblich eine Adaption des Romans von Thea von Harbou war. Manche Autoren behaupten, der narrative Text wäre nach dem Drehbuch entstanden, wobei er jedoch in den meisten literarischen Abhandlungen zum Thema in keiner Weise aufscheint (z.B. im Beitrag über den Film im *Metzler Film Lexikon*). Da sich das Musical auch ausschließlich auf den Film bezieht, sei deswegen hier nur kurz auf dessen Existenz verwiesen.

<sup>618</sup> Vgl. Stewart, S. 485.

<sup>619</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 177-8.

<sup>620</sup> Vgl. Michael Töteberg: „Der blaue Engel.“ In: Ders. (Hrsg.): *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart, Weimar. Metzler, 1995. S. 75-77. Hier S. 75/6.

<sup>621</sup> Bloom, Vlastnik, S. 82.

Autors Frederick Schiller Faust)<sup>622</sup> und auf einem der daraus entstandenen Filme (Regie: George Marshall. Drehbuch: Felix Jackson, Gertrude Purcell und Henry Myers. USA: Universal Pictures, 1939). Die zu sehr am Zielmedium orientierte Adaption, i.e. eine Umsetzung als klassische Musical Comedy der 50er Jahre, war mit der ursprünglichen Darlegung der Story im Original und dessen Verfilmung nicht kompatibel und eliminierte damit deren typische Charakteristika.<sup>623</sup> Wie die Historie belegt, ist eine Unvereinbarkeit der beiden Genres aufgrund der handlungsimmanenten Spezifika offensichtlich, obwohl einige Shows Country und Western Musik zur Vermittlung der Story (die jedoch nicht in diesem Bereich angesiedelt ist) einsetzen.

Die 1933 in der *Saturday Evening Post* veröffentlichte Short Story *The Quiet Man* von Maurice Walsh bildete die Vorlage zum gleichnamigen Film (Regie: John Ford. Drehbuch: Frank S. Nugent. USA: Argosy Pictures, 1952), deren Musicalbearbeitung *Donnybrook!* (Musik, Lyrics: Johnny Burke, Libretto: Robert E. McEnroe; 1961) nur für kurze Zeit am Broadway gezeigt wurde. Trotz einiger positiver Kritiken gelang dieser Adaption, dessen Musik besonders den Handlungsort Irland illustrierte, der Medientransfer nicht restlos, weswegen vor allem der vom sehr erfolgreichen Film hinterlassene Eindruck die Rezeption überschattete.<sup>624</sup>

Die gleiche Problematik ist auch in der gleichnamigen Vertonung (Musik: Marvin Hamlisch, Lyrics: Craig Carnelia, Libretto: John Guare; 2002) einer weiteren Short Story, *Sweet Smell of Success* (1950 im *Cosmopolitan* erschienen) von Ernest Lehman, zu erkennen, an deren Verfilmung (Regie: Alexander Mackendrick. Drehbuch: Clifford Odets, Ernest Lehman. USA: United Artists, 1957) sich das Musical hauptsächlich orientierte. Trotz des Bestrebens von Inszenierung und Musik, die Atmosphäre des Films nachzuahmen, konnte vor allem das Libretto dessen Charakteristika nicht adaptieren.<sup>625</sup>

Nur wenig erfolgreich in der Transformation mit nur neun regulären Vorstellungen war *Nick and Nora* (Musik: Charles Strouse, Lyrics: Richard Maltby jr., Libretto: Arthur Laurents;

---

<sup>622</sup> Faust war einer der bekanntesten Autoren des Genres und schrieb ca. 500 Romane, von denen ca. 300 als Western klassifiziert sind. *Destry Rides Again* wurde erstmals unter dem Titel *Twelve Peers* als sechsteilige Serie im *Western Story Magazine* veröffentlicht. Eine vollständige Bibliographie seiner Werke findet sich unter: <http://www.maxbrandonline.com/> Zugriff: 20. Dezember 2009.

<sup>623</sup> Ein Kritiker bezeichnete es als *expense-account entertainment* und beschrieb [...] *the mood is about as prairie-fied as a subway rush hour*. "The Theater: New Musical on Broadway may 4, 1959." In: *Time Magazine*. 4. Mai 1959. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,892533,00.html> Zugriff: 20. Dezember 2009.

<sup>624</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 621.

<sup>625</sup> Auch die Kritik der *New York Times* stellt durchwegs Vergleiche zwischen Film und Musical an: vgl. Ben Brantley: „Theater Review: A Faustian Pact in a City of Demons.“ In: *The New York Times*. 15. März 2002. <http://www.nytimes.com/2002/03/15/movies/theater-review-a-faustian-pact-in-a-city-of-demons.html?gwh=CE62C348C19E457C296C8EDDFB8D0DDF> Zugriff: 20. Dezember 2009.

1991),<sup>626</sup> das die von Dashiell Hammett für *The Thin Man* (1934) kreierte Charaktere Nick und Nora Charles, die in weiterer Folge in der Verfilmung des Romans (Regie: W.S. van Dyke. Drehbuch: Albert Hackett, Frances Goodrich. USA: MGM, 1934) und dessen fünf Filmfortsetzungen (die jedoch Originalstories benutzten) im Zentrum der Handlung standen, für die Musicalbühne adaptierte. Dementsprechend übernahm Arthur Laurents nur die Figuren (einschließlich des Hundes Asta) und konstruierte einen neuen Kriminalplot um die Ermordung eines Hollywood-Starlets. Doch auch in diesem Fall konnte das Musical nicht der ihm entgegen gebrachten Erwartungshaltung entsprechen, die vor allem durch die Bilder und Darstellungen der Filme geprägt war.<sup>627</sup>

Dass die Problematik jedoch meist in der ineffizienten Ausführung liegt und nicht zwangsläufig beim übermächtigen Eindruck eines populären Filmes, beweist der Erfolg eines anderen Musicals von Charles Strouse, *Applause* (Lyrics: Lee Adams, Libretto: Betty Comden und Adolph Green; 1970). Es ist eine Vertonung von *All About Eve* (Regie und Drehbuch: Joseph L. Mankiewicz. USA: 20<sup>th</sup> Century Fox, 1950), das auf der Short Story *The Wisdom of Eve* von Mary Orr,<sup>628</sup> im Mai 1946 im Magazin *Cosmopolitan* erschienen, basiert, auch wenn diese Verbindung nicht im Vorspann des Films aufscheint und erst die Credits des Musicals auch auf die Kurzgeschichte Bezug nehmen. Mankiewicz erweiterte das nur neun Seiten lange Original, z.B. durch die Darstellung der Vorgeschichte, und fügte auch eine weitere Hauptfigur, den zynischen Kritiker Addison De Witt, hinzu, den Comden und Green jedoch für *Applause* eliminierten.<sup>629</sup> Sie modernisierten die Handlung, verlegten sie in die damalige Gegenwart und schrieben, obwohl sie der Filmstory größtenteils folgten, neue Dialoge, die moderne Bezüge herstellten, während beispielsweise in den Lyrics und der Darstellung des Titelsongs aktuelle Broadway-Shows parodiert wurden.<sup>630</sup> Gleichzeitig trug allerdings in diesem Fall sicherlich auch die Besetzung der Margo Channing (Margola Cranston in Orrs Short

---

<sup>626</sup> Die tatsächliche Anzahl der Vorstellungen war in diesem Fall aber um einiges höher, da das Musical eine ungewöhnlich lange Preview-Phase von zwei Monaten (71 Aufführungen) hatte.

<sup>627</sup> Vgl. Frank Rich: „Review/Theater; Bostwick and Gleason in ‘Nick and Nora’.” In: *The New York Times*. 9. Dezember 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/09/theater/review-theater-bostwick-and-gleason-in-nick-and-nora.html?scp=1&sq=Nick%20and%20Nora&st=cse> Zugriff: 20. Dezember 2009.

<sup>628</sup> Die Geschichte wurde durch eine wahre Begebenheit inspiriert, die der österreichischen Schauspielerin Elisabeth Bergner und ihrem Mann Paul Czinner widerfuhr, als diese am Broadway in dem Stück *The Two Mrs. Carralls* auf der Bühne stand.

<sup>629</sup> Vgl. Margalit Fox: „Mary Orr, 95, an Author Who Inspired ‘All About Eve’.” In: *The New York Times*. 6. Oktober 2006. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9801E4DE1230F935A35753C1A9609C8B63> Zugriff: 20. Dezember 2009.

<sup>630</sup> Vgl. Laufe, S. 402-405.

Story) durch populäre Filmschauspielerinnen zum Erfolg der Show bei.<sup>631</sup>

Im Gegensatz dazu konnten zwei Musicals, denen ein ähnliches Adaptionismuster zugrunde lag und im selben Jahr produziert wurden, nicht reüssieren. Die Vorlage von *Look to the Lilies* (Musik: Jule Styne, Lyrics: Sammy Cahn, Libretto: Leonard Spigelgass; 1970) ist der kurze Roman *The Lilies of the Field* (1962) von William E. Barrett und das daraus entstandene Drehbuch für den gleichnamigen Film (Regie: Ralph Nelson. Drehbuch: James Poe. USA: United Artists, 1963), während *Georgy* (Musik: George Fischeff, Lyrics: Carole Bayer, Libretto: Tom Mankiewicz; 1970) auf den britischen Film *Georgy Girl* (Regie: Silvio Narizzano. Drehbuch: Margaret Forster, Peter Nichols. Großbritannien: Columbia, 1966) und dem vorausgegangenen Roman (1965) von Margaret Forster Bezug nimmt. Beide schlossen nach nur sehr kurzen Runs und waren in Handlung und dramaturgischem Konzept nicht mehr ihrer Zeit angemessen. Die unkritisch dargelegte Story über deutsche Nonnen in den USA, die in einem schwarzen Wanderarbeiter das Werkzeug Gottes zur Errichtung einer Kirche sehen, entsprach nicht mehr den Auffassungen seines Entstehungsjahres, wo besonders Religion und gesellschaftliche Konstellationen skeptisch hinterfragt wurden und führte (neben weiterer negativer Kommentare zu Score und Inszenierung) zu harscher Kritik gegen *Look to the Lilies*.<sup>632</sup> *Georgy* andererseits, das das Swinging London der 60er Jahre abbildet, versuchte den Plot, der in der Verfilmung auf vier Figuren fokussiert ist, durch Einschübe von großen Chorus-Songs zu erweitern<sup>633</sup> wie es vor allem in der Adaption von Theaterstücken zu Musical Comedies im Stil der 50er Jahre üblich war. Damit verwehrt diese Vertonung die Entwicklungen des Zielmediums, korrespondierte aber auch mit der dargestellten Zeit nicht.

Auch das Musical *Whistle Down the Wind* (Musik: Andrew Lloyd Webber, Lyrics: Jim Steinman, Libretto: Patricia Knop, Gale Edwards und Andrew Lloyd Webber; Washington DC 1997, London 1998),<sup>634</sup> über drei Geschwister, die einen flüchtigen Sträfling in ihrer Scheune finden und ihn für Jesus Christus halten, zitiert sowohl den gleichnamigen Film (Regie: Bryan

---

<sup>631</sup> Lauren Bacall war die erste Schauspielerin in dieser Rolle und wurde in weiterer Folge von Anne Baxter, die die Eve in *All About Eve* (!) verkörpert hatte, abgelöst. Die weniger bekannte Hollywood Aktrice Arlene Dahl beendete den Run.

<sup>632</sup> Vgl. „Theater: Coalculated Treacle.“ In: *Time Magazine*. 13. April 1970.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,904319,00.html> Zugriff: 21. Dezember 2009.

Dieser Artikel bezieht sich allerdings nur auf den Film als Vorlage. Mandelbaum (*Not Since Carrie*, S.116-7) bestätigt jene Kritikpunkte, nennt jedoch Roman und Filmdrehbuch als Quelle des Musicals.

<sup>633</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 169.

<sup>634</sup> Die Aufführungen in Washington DC waren als Tryout gedacht, wobei jedoch der anvisierte Broadway-Run aufgrund schlechter Kritiken annulliert wurde. Nach einigen Revisionen kam das Musical stattdessen 1998 in neuer Inszenierung in ein West End-Theater.

Forbes. Drehbuch: Keith Waterhouse, Willis Hall. Großbritannien: Beaver Films, 1961), als auch die dem zugrundeliegende Novella (1958) von Mary Hayley Bell als Vorlage. Da die Show erst am Broadway aufgeführt werden sollte und der ursprüngliche Handlungsort, Lancashire, sowie der Kontext *too English* war, verlegten die Autoren das Geschehen in eine Kleinstadt in Louisiana, während das Alter der ältesten Schwester Swallow von zwölf auf sechzehn angehoben wurde, um eine etwaige Romanze der beiden Hauptfiguren zu ermöglichen.<sup>635</sup> Brat, das mittlere Kind, aus deren Ich-Perspektive das als Kinderbuch konzipierte Original geschrieben ist, spielt in der Adaption nur eine untergeordnete Rolle. Die für diesen Bereich der USA oft charakteristische fundamentalistische Religiosität (Bible Belt), die zentral für die Handlung ist, wird in den Hymnen des Scores deutlich (z.B. „Vaults of Heaven“), die mit rhythmischer Rockmusik (z.B. „Tire Tracks and Broken Hearts“), die den Bruch mit diesem Lebensstil bezeichnet, kontrastiert wird.

*Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Regie: Bruno Barreto. Drehbuch: Bruno Barreto, Eduardo Continho, Leopoldo Serran. Brasilien: Carnaval Unifilm, 1976) ist einer der international erfolgreichsten Filme aus Brasilien und basiert auf dem gleichnamigen Roman von Jorge Amado (1966). Die sehr bekannte Komödie um eine verwitwete und wieder verheiratete Frau, die mit ihrem Ehemann und dem Geist ihres ersten Gatten gleichzeitig Tisch und Bett teilt, wurde unter dem Titel *Saravà* (Musik: Mitch Leigh, Lyrics und Libretto: N. Richard Nash; 1979) vertont, konnte aber nicht reüssieren. Die expliziten sexuellen Komponenten der Handlung wirkten im Gegensatz zu deren scherzend-ironischer Darstellung im Film im Musical überwiegend obszön.<sup>636</sup>

Die Verführung dreier Frauen durch den Teufel in *The Witches of Eastwick* (Musik: Dana P. Rowe, Lyrics und Libretto: John Dempsey; London 2000), dessen Credits gleichermaßen auf den Roman von John Updike (1984) und den Film (Regie: George Miller. Drehbuch: Michael Christofer. USA: Warner Bros., 1987) Bezug nehmen, ist trotz der dramaturgischen Auflösung im Stil einer klassischen Musical Comedy der 50er Jahre (aufgrund der Handlung vor allem mit *Damn Yankees* zu vergleichen), in ihrer Präsentation unmissverständlich (in Verbindung mit den Songs „Eye of the Beholder“, „Waiting for the Music“ und „Words, Words,

---

<sup>635</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2184.

<sup>636</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 179.

Words“).<sup>637</sup> Gewisse obszöne Andeutungen, die jedoch in Charakterisierungen (vor allem von Darryl van Horne) und Handlung essentiell sind, wurden hier mit klassisch-komödiantischen Elementen kombiniert und unterstreichen damit den satirischen Ton der Vorlagen. Auch musikalisch orientiert sich das Werk an der Musical Comedy und enthält beispielsweise mit „Words, Words, Words“ einen typischen Patter Song, aber auch einen klassischen expositorischen Opening Song, „Eastwick Knows“, der Figuren und gesellschaftliche Struktur der Kleinstadt etabliert.<sup>638</sup>

Zwei sehr erfolgreiche Filme, die in den vergangenen Jahren mit ihren jeweiligen literarischen Quellen als Vorlagen von Musicals dienten, sind *High Fidelity* (Regie: Stephen Frears. Drehbuch: D.V. DeVincentis, Steve Pink, John Cusack, Scott Rosenberg. USA: Dogstar Films, 2000), nach einem Roman von Nick Hornby (1995), und *Legally Blonde* (Regie: Robert Luketic. Drehbuch: Karen McCullah Lutz, Kirsten Smith. USA: MGM, 2001), Roman von Amanda Brown (2001). Die Musicaladaption von *High Fidelity* (Musik: Tom Kitt, Lyrics: Amanda Green, Libretto: David Lindsay-Abaire; 2006) übernahm weder die für den satirischen Effekt überzogenen, unsympathischen Charakterisierungen der Figuren, die für Buch und Film essentiell sind, noch konnte es die immanenten musikalischen Möglichkeiten der Handlung, die hier in Brooklyn (bei Hornby in London, in dessen Verfilmung Chicago) angesiedelt ist, ausschöpfen. Das Leben des Besitzers eines Plattengeschäftes und seiner Angestellten und Freunde – vor allem auch deren Probleme mit anderweitigen sozialen Kontakten – wird über deren Affinität zu Pop und Rockmusik thematisiert, wodurch zwar eine Kommunikations-ebene für Musik einfach zu etablieren war, jedoch nicht effektiv umgesetzt wurde.<sup>639</sup> Daraus resultierte eine Inkohärenz, die sich in dem nur kurzen Run von 13 regulären Vorstellungen niederschlug. Erfolgreicher war *Legally Blonde* (Musik, Lyrics: Laurence O’Keefe und Nell Benjamin, Libretto: Heather Hach; 2007), dessen beschwingte Musik passend die komödiantische Handlung illustriert, das sich jedoch vorwiegend über die Inszenierung, die die Darstellung des Films adäquat in ein anderes Medium übertragen hat, definiert.<sup>640</sup> Dennoch ist zu

---

<sup>637</sup> Diese Titel sind der London Produktion entnommen, für die US-Premiere wurde das musikalische Material durch Dempsey und Rowe verändert und einige Songs entfernt und durch andere ersetzt. Damit unterscheidet sich die letztgültige Version von der hier erwähnten.

<sup>638</sup> Vgl. *The Witches of Eastwick*. Musik: Dana P. Rowe. Lyrics: John Dempsey. Fassung: CD. OLC. First Night, 2000. Track 7 und 2.

<sup>639</sup> Vgl. Ben Brantley: „Lost at the Record Store.“ In: *The New York Times*. 8. Dezember 2006.

<http://theater.nytimes.com/2006/12/08/theater/reviews/08fide.html> Zugriff: 22. Dezember 2009.

<sup>640</sup> Vgl. Ben Brantley: „Candy Worship in the Temple of the Prom Queen.“ In: *The New York Times*. 30. April 2007.

bemerken, dass bei Adaptionen, die sich ebenso auf eine Verfilmung des Stoffes beziehen, die Erwartungshaltung oftmals in einem Vergleich zur visuellen Umsetzung des Films, aber auch dessen Darstellern, resultiert, der in vielen Fällen negativ für die Vertonung ausfällt.

Obwohl sie eigentlich prädestiniert für diese Form der Adaption wären, schlug der häufige Versuch Filmmusicals für die Bühne zu umzuarbeiten meist fehl.<sup>641</sup> Zwei effektiv transformierte Werke beruhen auf Filmen der von Rick Altman als Show Musical bezeichneten Kategorie, die hauptsächlich Darstellungen aus dem Bereich der künstlerischen Reproduktion und ihrer Teilbereiche beinhaltet und deren Liebesgeschichte in direktem Zusammenhang zum Gelingen der abgebildeten Show steht.<sup>642</sup> *42<sup>nd</sup> Street* (Musik: Harry Warren, Lyrics: Al Dubin, *Lead-Ins and Crossovers*:<sup>643</sup> Michael Stewart, Mark Bramble und Bradford Ropes; 1980) basiert auf dem Roman von Bradford Ropes (1932) und dem daraus entstandenen Film (Regie: Lloyd Bacon. Drehbuch: Rian James, James Seymour. USA: Warner Bros, 1933), der den Entstehungsprozess einer Musicalaufführung am Broadway (i.e. Casting, Proben, Tryout, Broadway-Opening) nachstellt. Von den fünf Songs der Verfilmung wurden vier auch für dessen Bühnenfassung verwendet, während die neun weiteren anderen Filmen desselben Komponisten entstammen, z.B. das bekannteste Lied des Scores „Lullaby of Broadway“ ist *Golddiggers of 1935* entnommen.<sup>644</sup> Der Handlungs- wie auch der Entstehungszeit des Originals entsprechend, folgt die dramaturgische Konstruktion der Musical Comedy der 30er Jahre und hat infolgedessen einen verhältnismäßig hohen tänzerischen Anteil. Wenn man auch den Plot im Vergleich zu den Vorlagen expandierte, diente er dennoch hauptsächlich der Präsentation der Songs und Tänze der nostalgischen Show (was eine mögliche Erklärung für die Bezeichnung *Lead-Ins and Crossovers* darstellt), die mit fast 3 500 Vorstellungen zu den erfolgreichsten des Jahrzehnts zählte.

Auch die erste von einem Filmmusical adaptierte Broadway Show, *Carnival!* (Musik, Lyrics:

---

<http://theater.nytimes.com/2007/04/30/theater/reviews/30blon.html?sq=Laurence%20'Keefe&st=cse&adxnlnl=1&scp=12&adxnlnl=1261490578-lqyhZ29ILtC7dWQbXc8NcQ> Zugriff: 22. Dezember 2009.

<sup>641</sup> In diesem Bereich gäbe es mehrere Beispiele, da diese Arbeit jedoch reine Filmadaptionen nicht mit einbezieht, seien hier nur Werke erwähnt, die sich ebenfalls dezidiert auf eine literarische Vorlage stützen.

<sup>642</sup> Für eine genauere Ausführung und Besprechung der Werke: vgl. Rick Altman: *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1999. S. 200-271.

Obwohl es als filmwissenschaftliches Standardwerk über das Filmmusical gilt, sind Altmans Interpretationen und Kategorisierungen in einigen Belangen diskutabel (beispielsweise wenn er *Pete's Dragon* zu den Show Musicals zählt).

<sup>643</sup> Aus einem nicht verifizierbaren Grund, bestand Produzent David Merrick auf dieser Bezeichnung für das eigentliche Libretto. Vgl. Stewart, S. 206.

<sup>644</sup> Für eine Liste der Songs und ihrer Herkunft: vgl. Stewart, S. 207.



Bob Merrill, Libretto: Michael Stewart; 1961), bildet ebenso ein künstlerisches Milieu, einen Jahrmarkt und Zirkus, ab, und basiert auf *Lili* (Regie: Charles Walters. Drehbuch: Helen Deutsch. USA: MGM, 1953), welches auf einer Short Story oder Novella von Paul Gallico beruht.<sup>645</sup> Die Dekonstruktion der theatralen Illusion steht im Zentrum der Handlung – versinnbildlicht durch die Handpuppen, hinter denen sich Paul Berthalet verbirgt – und wurde auch in der Inszenierung offenbar, die auf einer leeren Bühne mit gemalter Hintergrundkulisse begann und auf welcher ein Karneval aufgebaut und am Ende wieder demontiert wurde und weiterzog. Obwohl das Libretto sich sehr genau am Drehbuch orientierte, konnte der völlig neue Score den bekanntesten Song des Films („Hi-Lili, Hi-Lo“) aus rechtlichen Gründen nicht inkorporieren.<sup>646</sup>

Anders als *Carnival!* war die Bühnenadaption des einzigen von Rodgers und Hammerstein direkt für das Medium Film verfassten Werkes, das nach Rickman in die Kategorie des Folk Musicals fällt, nur wenig erfolgreich. Oscar Hammerstein orientierte sich für seine Version (Regie: Walter Lang. Drehbuch: Oscar Hammerstein II, Paul Green, Sonya Levien. USA: 20<sup>th</sup> Century Fox, 1945) am Drehbuch des bereits 1933 erstmals als Sprechfilm verarbeiteten Romans *State Fair* (1932) von Phil Stong über eine Farmer-Familie aus Iowa auf der jährlichen Landwirtschaftsausstellung.<sup>647</sup> Der Score der Fassung von 1945 enthielt nur sechs Songs, während dessen Remake (Regie: Jose Ferrer. Drehbuch: Richard L. Breen. USA: 20<sup>th</sup> Century Fox, 1962) fünf neue Songs hinzufügte, deren Lyrics ebenfalls von Rodgers (Hammerstein war 1960 verstorben) verfasst worden waren. Jene beiden Filme gelten als Vorlage der erst 1996 erstmals aufgeführten Bühnenfassung von *State Fair* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Oscar Hammerstein II und Richard Rodgers, Libretto: Tom Briggs und Louis Mattioli; 1996), die teilweise das bereits bestehende musikalische Material adaptierte, gleichzeitig aber auch Songs des Komponist/Lyricist Teams inkorporierte, die ursprünglich für andere Shows geschrieben, letztlich jedoch nicht verwendet wurden.<sup>648</sup>

Ein weiteres Folk Musical,<sup>649</sup> dessen Bühnenübersetzung nicht reüssieren konnte, ist, *Seven Brides for Seven Brothers* (Regie: Stanley Donen. Drehbuch: Frances Goodrich, Albert Ha-

---

<sup>645</sup> Die bei Stewart (S. 109) angeführten Credits beziehen sich auf die Short Story *The Man Who Hated People*, die 1950 in *The Saturday Evening Post* erschienen ist. Eine erweiterte Fassung dieser Geschichte hieß *The Love of the Seven Dolls*, die inhaltlich genauer mit *Lili* übereinstimmt, jedoch offiziell erst 1954, also ungefähr ein Jahr nach dem Film, veröffentlicht wurde. Die Internet Broadway Database andererseits zitiert Paul Gallicos Story *The Seven Souls of Clement O'Reilly*, deren Existenz jedoch nur schwer nachzuprüfen ist.

<sup>646</sup> Vgl. Laufe, S. 278-81.

<sup>647</sup> Vgl. Mordden: *Rodgers & Hammerstein*. S. 58.

<sup>648</sup> Vgl. Stewart, S. 572.

<sup>649</sup> Vgl. Rickman, S. 272-327.

ckett, Dorothy Kingsley. USA: MGM, 1954), das auf der Kurzgeschichte *The Sobbin' Women* (1928) von Stephen Vincent Benét basiert.<sup>650</sup> Die gleichnamige Show (Musik: Gene de Paul, Lyrics: Johnny Mercer, Libretto: Lawrence Kasha und David Landay, zusätzliche Songs: Al Kasha und Joel Hirschhorn; 1982) strich vier der Originalsongs und fügte sieben neue hinzu, wobei sich das Libretto sehr genau am Filmdrehbuch orientiert. Den Grund für den Misserfolg mit nur fünf Vorstellungen am Broadway sieht Mandelbaum jedoch in der Problematik des direkten Vergleichs zwischen Film- und Bühnenfassung. Er nennt in diesem Zusammenhang auch *Gigi* (Musik: Frederick Loewe, Lyrics und Libretto: Alan Jay Lerner; 1973) als Beispiel und stellt fest, dass der Transfer in ein anderes Medium unnötig ist, sofern er nicht eine zusätzliche Darstellungsebene eröffnet, wie es bei diesen Werken nicht der Fall war.<sup>651</sup>

*Gigi* ist eine Adaption des gleichnamigen Films (Regie: Vincente Minnelli. Drehbuch: Alan Jay Lerner. USA: MGM, 1958)<sup>652</sup> der auf Anita Loos' Dramatisierung (1951) von Sidonie-Gabrielle Colettes Novella (1944) basiert und dessen Erweiterungen (u.a. fünf neue Songs) von den Originalkomponisten dezidiert für jene Bühnenfassung geschrieben wurden. Auch Lerner übernahm hier das Drehbuch, abgesehen von kleinen Modifikationen, fast vollständig, doch konnte die Show nicht dem Vergleich mit den Darstellungen des Films, vor allem der Bilder von Paris um 1900, standhalten.<sup>653</sup>

Trotz einer verhältnismäßig getreuen Reproduktion der Filmausstattung, war auch der Bühnenadaption des erfolgreichsten MGM-Musicals der 40er Jahre, *Meet Me in St. Louis* (Regie: Vincente Minnelli. Drehbuch: Irving Brecher, Fred F. Finklehoffe. USA: MGM, 1944), dessen literarische Vorlage die unter dem Titel *5135 Kensington 1941/42* in *The New Yorker* veröffentlichten Short Stories von Sally Benson sind, kein großer Erfolg beschieden. In diesem Fall waren es jedoch vorrangig die gesanglichen und schauspielerischen Darstellungen des Films, insbesondere von Judy Garland als Esther und Margaret O'Brien als Tootie, die zu Vergleichen anregten und negativ für die Broadwayversion (Musik und Lyrics: Hugh Martin und

---

<sup>650</sup> Das im Titel verwendete „sobbin“ bezieht sich nicht auf das englische Wort für schluchzend bzw. weinend, sondern ist eine umgangssprachliche Verballhornung von *The Sabine Women*, deren Geschichte die Short Story inspirierte. Milly, die Protagonistin, erzählt in der Legende über die frühen Römer: *the other people of the country who were called the Sobbin's or the Sabbin's or some such name*. Stephen Vincent Benét: "The Sobbin' Women." In: Ders.: *O'Halloran's Luck and Other Short Stories*." New York: Penguin Books, o.J. S. 37-56. Hier S. 48.

<sup>651</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 158.

<sup>652</sup> Er zählt zur dritten der von Altman festgelegten Kategorien, dem Fairy Tale Musical. Vgl. Altman, S. 129-199.

<sup>653</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 157.

Ralph Blane, Libretto: Hugh Wheeler; 1989) ausfielen.<sup>654</sup> Der Filmscore besteht aus Werken (teilweise ältere populäre Lieder wie „Skip to My Lou“) verschiedener Komponisten, enthält aber auch drei von Blane und Martin speziell dafür verfasste Songs („The Boy Next Door“, „The Trolley Song“ und „Have Yourself a Merry Little Christmas“). Die Musik wurde größtenteils in die Bühnenadaption übernommen, wobei jedoch das Material von den Komponisten noch um einiges erweitert wurde.

Ein aktuelleres Beispiel in dieser Kategorie ist, das auch als Jukebox Musical zu bezeichnende, *Saturday Night Fever* (Musik und Lyrics: The Bee Gees u.a., Libretto: Nan Nighton u.a.; London 1998), das den gleichnamigen Film (Regie: John Badham. Drehbuch: Norman Wexler. USA: RSO, 1977) adaptierte, der von dem von Nik Cohn verfassten Artikel *Tribal Rites of the New Saturday Night* (veröffentlicht am 7. Juni 1976 im *New York Magazine*) inspiriert war. Wie auch in dessen filmischer Vorlage, die man originalgetreu kopierte, sind die eingefügten Pop-Songs, wie in den meisten dieser Shows, für die Darlegung des Plots größtenteils irrelevant.<sup>655</sup>

Obwohl die meisten der besprochenen literarischen Quellen auch für eine Sprechverfilmung adaptiert wurden, beziehen sich Musicals generell häufiger auf die schriftlichen Originale. Die weitere Verbreitung und die damit verbundene Bekanntheit des Films als Medium generiert eine Erwartungshaltung des Publikums gegenüber der musikalischen Umlegung, besonders in Bezug auf dessen visuelle Darstellung (oftmals einschließlich des Aussehens der Schauspieler), normalerweise inszenierungstextliche Elemente werden somit zum Theater-  
text.

### **3.10.3.2. Comicbearbeitungen**

Eine ähnliche Problematik ist auch in den Musicaladaptionen von Comicstrips oder Cartoons zu finden, die aus der hier zugrunde liegenden Perspektive eine Hybridform darstellen. Es sind keine episch-narrativen Texte, da die Vorlage meist dialogisch aufgelöst ist, gleichzeitig fehlt jedoch ein angestrebtes performatives Element. Trotz einiger offensichtlicher drama-

---

<sup>654</sup> Vgl. Frank Rich: „Review/Theater; ‘Meet Me in St. Louis’: Movie Brought to Stage.“ In: *The New York Times*. 3. November 1989. <http://www.nytimes.com/1989/11/03/theater/review-theater-meet-me-in-st-louis-movie-brought-to-stage.html?scp=3&sq=Hugh%20Martin%20Meet%20Me%20in%20St%20Louis&st=cse> Zugriff: 27. Dezember 2009.

<sup>655</sup> Vgl. Sheridan Morley: „‘Saturday Night Fever’: Why Not Stick to the Video?“ In: *The New York Times*. 13. Mai 1998. [http://www.nytimes.com/1998/05/13/style/13iht-lon.t\\_0.html?scp=10&sq=Saturday%20Night%20Fever&st=cse](http://www.nytimes.com/1998/05/13/style/13iht-lon.t_0.html?scp=10&sq=Saturday%20Night%20Fever&st=cse) Zugriff: 27. Dezember 2009.

turgischer, wie auch inszenatorischer Probleme dienten sie dennoch einige Male als Vorlage von Musicals.<sup>656</sup>

Die erfolgreichste Adaption dieser Kategorie ist *Annie* (Musik: Charles Strouse, Lyrics: Martin Charnin, Libretto: Thomas Meehan; 1977), inspiriert vom Cartoon *Little Orphan Annie* vom Harold Gray, 1924 erstmals in der *Chicago Tribune* erschienen.<sup>657</sup> Da Strips grundsätzlich nur ein kurzes in sich geschlossenes Handlungssegment in einigen Bildern darlegen, kreieren die meisten derartigen Musicals einen neuen Plot mit den bekannten Figuren unter Verwendung einiger wiederkehrender signifikanter Elemente. So konzipierte Thomas Meehan für *Annie* eine Story mit der Protagonistin, deren Hund Sandy und Daddy Warbucks, ohne die streng umrissenen Typisierungen der Vorlage durch zu komplexe Charakterisierungen zu verfälschen.<sup>658</sup> Gleichzeitig mussten die Darsteller (einschließlich des Hundes) jedoch auch im Aussehen den Figuren entsprechen, i.e. Warbucks mit Glatze und Annie mit roter, lockiger Perücke. Mit den 2 377 Vorstellungen des Original-Runs ist *Annie* eines der letzten erfolgreichen Werke im traditionellen Book Musical-Stil der 50er und 60er Jahre und zog, sehr selten in diesem Genre, ein Sequel von den gleichen Autoren nach sich.<sup>659</sup> Wie der erste Titel, *Annie 2: Miss Hannigan's Revenge* (endete während der Tryouts 1990 in Washington D.C.), deutlich macht, fokussierte dessen Story auch auf die Antagonistin des ersten Teils, deren Figur nach einer ausführlichen Umarbeitung des Materials (als *Annie Warbucks*, Off-Broadway 1993) jedoch gänzlich gestrichen wurde.<sup>660</sup>

Die Problematik des Handlungsaufbaus bei Comic-Vertonungen wird auch bei *Li'l Abner* (Musik: Gene de Paul, Lyrics: Johnny Mercer, Libretto: Norman Panama und Melvin Frank; 1956) deutlich, das auf dem auch international populären gleichnamigen Cartoon von Al Capp basiert.<sup>661</sup> Erfordert war eine Story, die nicht durch den Strip bereits bekannt war, die aber

---

<sup>656</sup> Für eine Aufzählung früher Cartoonvertonungen vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 45-6.

<sup>657</sup> Bei Stewart (S. 24) ist hingegen zu lesen, der Strip stamme aus der *New York Daily News*. Jene Zeitung gehörte von 1910-91 zum Medienimperium der Tribune Company, deren Flugschiff die *Chicago Tribune* ist, womit beide Angaben als richtig zu betrachten sind.

<sup>658</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 44.

<sup>659</sup> Wie auch in diesem Fall sind Fortsetzungen dieser Art im Musical nicht erfolgreich, weswegen sie nur selten versucht wurden; ein weiteres Beispiel ist *Bring Back Birdie* (Musik: Charles Strouse, Lyrics: Lee Adams, Libretto: Michael Stewart; 1981) als Sequel zu *Bye Bye Birdie* (1960) von denselben Autoren verfasst. Ein Nachfolger von *Phantom of the Opera*, *Love Never Dies* (Musik: Andrew Lloyd Webber, Lyrics: Glenn Slater, Libretto: Andrew Lloyd Webber, Glenn Slater und Ben Elton), wurde im März 2010 in London uraufgeführt.

<sup>660</sup> Eine detaillierte Beschreibung von *Miss Hannigan's Revenge* findet sich bei Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 222-27.

<sup>661</sup> Ersterscheinungsdatum ist der 13. August 1934 in sieben verschiedenen Zeitungen; 1960 wurde *Li'l Abner* gleichzeitig in 900 amerikanischen und 100 fremdsprachigen Printmedien in 28 Ländern abgedruckt. Vgl. Arthur

dennoch die Charakteristika adäquat wiedergab und gleichzeitig genügend Exposition und Etablierung der Grundlagen enthielt um auch von einem Publikum, das mit der Vorlage nicht bekannt war, verstanden zu werden (funktional wurde dies im Opening Song „A Typical Day“ umgesetzt).<sup>662</sup> Die gängigsten Themen der satirischen Vorlage über die oftmals einfältigen Bewohner der dörflichen Gemeinde Dogpatch waren neben Politik und diversen Berufsgruppen vor allem zwischenmenschliche Beziehungen in jeder Form, besonders aber das Liebeswerben und dessen Konsequenzen.<sup>663</sup> Die Musicalhandlung übernahm die wichtigsten Charaktere (Li'l Abner, dessen Eltern Mammy und Pappy Yokum, Daisy Mae, u.a.) und kreierte einen Plot, der auch das im Comic wiederkehrende Motiv des Sadie Hawkins Day-Rennens (Frauen können bei diesem Ereignis ihre zukünftigen Männer buchstäblich einfangen) inkorporierte. Die für eine Show dieser Zeit übliche Liebesgeschichte mit „Happy End“ ist jene zwischen Abner und Daisy Mae, wenn sie auch anders dargestellt ist als in der Vorlage.<sup>664</sup> Da der Protagonist im Cartoon jedoch als Egozentriker und Muttersöhnchen charakterisiert ist und deswegen nie echtes Interesse an Frauen hat – Daisy Mae gilt als Prototyp der nicht erwiderten Liebe –<sup>665</sup> fügten Panama und Frank das Yokumberry Tonic in die Musicalhandlung ein, das Physis und Attraktivität der Männer stärkt, jedoch die Libido eliminiert. Da das Mittel einfach abzusetzen ist, wird durch diesen Kunstgriff die Möglichkeit eines tatsächlichen „Happy Ends“ geschaffen. Die Musik wirkt beschwingt und verspielt und illustriert den satirisch-überzogenen Ton der Story effektiv, wodurch es auf den verschiedenen Ebenen als erfolgreiche Adaption zu bezeichnen ist (mit einem Run von fast 700 Vorstellungen war es auch beim Publikum beliebt).<sup>666</sup>

Auch für *It's a Bird...It's a Plane...It's Superman* (Musik: Charles Strouse, Lyrics: Lee Adams, Libretto: David Newman und Robert Benton; 1966) entwickelten die Librettisten eine neue Story um die bekannte Figur Clark Kent/ Superman von Jerry Siegel und Joe Shuster, dessen Comicgeschichte erstmals 1938 in dem Heft *Action Comics #1* erschien. Diese Transformation blieb jedoch erfolglos, da laut Mandelbaum vor allem das Personal zu originalgetreu übernommen wurde, damit nicht ausreichend definiert und für den dramatischen Kontext zu

---

Asa Berger: *Li'l Abner: A Study in American Satire*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994. S. 186, Fußnote 8.

<sup>662</sup> Vgl. Laufe, S. 213.

<sup>663</sup> Vgl. Berger, S. 54.

<sup>664</sup> Im Cartoon feierten die Figuren 1952 eine Hochzeit, die mit großem Medienecho einherging (einschließlich einer Coverstory im *Life Magazine*). Vgl. Berger, S. 98.

<sup>665</sup> Vgl. ebd. S. 99/100.

<sup>666</sup> Einige Photos illustrieren die akkurate Umlegung der gezeichneten Figuren auf die Bühne, vgl. Bloom, Vlastnik, S. 189-91.

wenig charakterisiert war.<sup>667</sup>

Eine Reihe von Comicstrip-ähnlichen Szenen und Songs<sup>668</sup> bilden die Darstellung eines Durchschnittstages im Leben von Charlie Brown im Musical *You're a Good Man, Charlie Brown* (Musik, Lyrics: Clark Gesner, Libretto: John Gordon; Off-Broadway 1967, Broadway 1971)<sup>669</sup> nach dem bekannten Cartoon *Peanuts* von Charles M. Schulz, der erstmals 1947 unter dem Titel *Li'l Folks* in der *St. Paul Pioneer Press* erschienen ist.<sup>670</sup> Anders als bei den anderen hier erwähnten Shows, imitiert die Struktur jene der Vorlage und fügt Elemente verschiedener Geschichten zu einem Plot aus in sich geschlossenen Szenen zusammen. Das Broadway Revival 1999 veränderte das Musical grundlegend, indem es 17 der ursprünglich 42 Vignetten<sup>671</sup> entfernte (besonders jene, die nach über 30 Jahren veraltet erschienen) und stattdessen 23 neue hinzufügte, wobei Andrew Lippa Musik und Lyrics für zwei Songs verfasste. Einer davon, „My New Philosophy“, war ein Duett für die neue Figur Sally, Charlies kleine Schwester, die in dieser Version einen frühen *Peanuts* Charakter, Patty, ersetzte. Es ist jedoch offensichtlich ein Beispiel für ein Musical, das die Intimität eines kleinen Theaters benötigt, denn obwohl es äußerst erfolgreich Off-Broadway (ca. 1.600 Vorstellungen) lief, konnte es in einem großen Broadway-Haus nie reüssieren.<sup>672</sup>

Nach den Erfolgen von *Li'l Abner* und *Annie* in den USA unternahm man auch in Großbritannien den Versuch, einen national-typischen populären Cartoon für die Musicalbühne zu adaptieren. *Andy Capp* (sein Markenzeichen ist eine tief ins Gesicht gezogene Stoffkappe) von Reg Smythe, der seit 1957 – erst als Einzelbild, später als Vierbildstrip – in *The Daily Mirror* publiziert wird, diente als Vorlage für die gleichnamige Show (Musik: Alan Price, Lyrics: Alan Price und Trevor Peacock, Libretto: Trevor Peacock; London 1982). Der Comic bildet jedoch nur kurze Situationen und Pointen ab, wobei sich weder Handlung noch Charaktere entwickeln, anders als beispielsweise in *Li'l Abner*. Aus diesem Grund war eine Dramatisie-

<sup>667</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 136.

<sup>668</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2245.

<sup>669</sup> Hier wieder gegeben sind die Originalcredits, wobei John Gordon nur als nom de plume zu betrachten ist, der für Gesner und den gesamten Off-Broadway Cast steht, da das eigentliche Skript erst durch den Inszenierungsprozess zustande kam. Vgl. Stewart, S. 656.

<sup>670</sup> 1950 konnte Schulz ihn an das United Feature Syndicate verkaufen, wo er zu *Peanuts* umbenannt wurde. Für weitere Informationen vgl. die Homepage des Charles Schulz Museums: <http://www.charlesmschulzmuseum.org/> Zugriff: 29. Dezember 2009.

<sup>671</sup> Als Vignetten sind in diesem Zusammenhang sehr kurze szenische Fragmente bezeichnet, die auf ein Element der Story, Charakterisierung o.ä. fokussieren und dies ausführen.

<sup>672</sup> Eine Art Sequel dieser Show mit gleichem Personal, aber anderem Fokus ist *Snoopy!* (Musik: Larry Grossman, Lyrics: Hal Hackaday, Libretto: Arthur Whitelaw, Warren Lockhart, Michael L. Grace; Tour 1975), das 1982 Off-Broadway und 1983 im West End gezeigt wurde.

nung in diesem Fall besonders schwierig, da die Vorlage keine Anhaltspunkte für die Schaffung einer komplexen, durchgehenden Handlung bot. Auch hier adaptierten die Librettisten nur die Figuren selbst und kreierten einen neuen Plot und zwei neue Charaktere, waren dabei allerdings nicht sehr erfolgreich, was auf die Ausführung, aber auch auf den gewählten Ausgangstext – ein kettenrauchender, trinkender Protagonist, der seine Frau immerzu verbal beleidigt und mitunter schlägt – zurückzuführen ist.<sup>673</sup>

Eine Ausnahme in dieser Kategorie bildet das Musical *Doonesbury* (Musik: Elizabeth Swados, Lyrics und Libretto: Garry Trudeau; 1983) nach dem gleichnamigen Comic Strip, der 1970 erstmals in 28 Zeitungen publiziert wurde (erste Inkarnation 1968 noch unter dem Titel *Bull Tales* in der *Yale Daily News*) und vor allem aufgrund seiner politischen Kommentare oft umstritten war. Im Gegensatz zu den anderen hier genannten Werken, verfasste der Autor des Cartoons, Garry Trudeau, selbst eine neue Geschichte für das Musical (er unterbrach hierfür auch für 18 Monate die Arbeit an seinem Comic), die sich nahtlos in die von ihm geschaffene Welt über einige Studenten eines kleinen Colleges einfügte. Aus diesem Grund sind die spezifischen Charakteristika von Figuren, Handlung und Sprache auch in dessen Broadwayübersetzung präsent,<sup>674</sup> dennoch war die Transformation des sehr populären Strips nicht erfolgreich. Obwohl der Autor die Satire der Vorlage für das Libretto reduzierte, lag es laut Mandelbaum an *Swados's usual nonmusic*,<sup>675</sup> die nicht mit der dargestellten Story korrespondierte.

Deutlich wird hier, dass aufgrund der Konzeption des Ausgangsmediums, in den meisten Fällen Kompromisse im Handlungsaufbau zugunsten des Zielmediums eingegangen wurden, um einen linearen Plot zu gewährleisten, gleichzeitig aber im Transformationsprozess die wichtigsten Charakteristika (z.B. die Figurenzeichnung) beibehalten wurden.

### **3.10.3.3. Kürzere narrative Texte (Sketches, Zeitungsartikel, Short Stories, Novellas)**<sup>676</sup>

Ähnlich Cartoons, die Szenen oder Begebenheiten in gezeichneter Form darlegen, beschrei-

<sup>673</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 1094-95.

<sup>674</sup> Vgl. Frank Rich: „Stage: ‘Doonesbury’.” In: *The New York Times*. 22. November 1983.

<http://www.nytimes.com/1983/11/22/theater/stage-doonesbury.html?scp=1&sq=Stage:%20%E2%80%98Doonesbury&st=cse> Zugriff: 30. Dezember 2009.

<sup>675</sup> Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 245.

<sup>676</sup> Der Begriff Sketch bezieht sich in diesem Fall nicht auf eine kurze, pointierte, in sich geschlossene, dramatische Szene, sondern auf ein im Deutschen am ehesten als literarische Skizze zu bezeichnendes kurzes Prosa-  
werk.

ben Sketches (vorwiegend ebenso in Zeitungen oder Zeitschriften publiziert), kurz und meist prägnant, Impressionen oder Handlungen, die in weiterer Folge oftmals zu romanähnlichen Werken zusammengefasst veröffentlicht wurden. Jene dienten einige Male als Vorlagen für eine Musicalbearbeitung, wobei jedoch die tatsächliche literarische Gattung der Quelle manchmal nur schwer verifizierbar ist. *Seventeen* (Musik: Walter Kent, Lyrics: Kim Gannon, Libretto: Sally Benson; 1951) basiert auf dem in den meisten Fällen als Roman bezeichneten *Seventeen: A Tale of Youth and Summer Time and the Baxter Family, Especially William* von Booth Tarkington (1916), das bereits ab Jänner 1915 als Serie von Sketches im *Metropolitan Magazine* abgedruckt wurde.<sup>677</sup> Der Versuch die sehr populäre Vorlage zu vertonen war jedoch erfolglos, wie auch eine bereits früher entstandene Version unter dem Titel *Hello, Lola* (Musik: William B. Kernell, Lyrics und Libretto: Dorothy Donnelly; 1926). Mandelbaum sieht das Problem von *Seventeen* vorwiegend in der Tatsache, dass Sally Bensons Libretto die Atmosphäre des Originals zwar effektiv adaptierte, die musikalische Umsetzung dem aber nicht entsprach.<sup>678</sup> Eine für die Entstehungszeit typische Veränderung ist das für das Musical konstruierte Happy End, welches den Protagonisten William und die von ihm angebetete Lola vereint, während sie in der literarischen Vorlage getrennte Wege gehen.

Eine sehr ungewöhnliche Liebesgeschichte bildet das Musical *Shinbone Alley* (Musik: George Kleinsinger, Lyrics: Joe Darion, Libretto: Joe Darion und Mel Brooks; 1957) ab, das auf den Poesie-Sketches (mit Illustrationen) von Don Marquis über die Kakerlake archy und die streunende Katze mehitabel basiert, die 1916 erstmals in *The Evening Sun* in New York veröffentlicht wurden. Zu einer Kollektion zusammengefasst erschienen sie 1927 als *archy and mehitabel*, das auch ein alternativer Titel des Musicals ist, in Buchform.<sup>679</sup> Ursprünglich war

---

<sup>677</sup> Ob es sich hier um ein als Roman konzipiertes, jedoch ursprünglich als Serie publiziertes Werk handelt (vergleichbar mit der Veröffentlichung von Charles Dickens' Romanen), oder ob eine Reihe von Sketches nur zusammengefasst wurde, ist nicht klar ersichtlich. Auch der Ursprung des Musicals ist nicht ganz nachvollziehbar, da Gänzl (*Encyclopedia*, Vol. 3, S. 1834), wenn auch als einziger, auf die Stückadaption von Hugh Stanislaus Stange und Stannard Mears (1918), als direkte Vorlage verweist. In einem Artikel der *New York Times* über jene Dramatisierung, wird der zugrundeliegende narrative Text als aus mehreren Short Stories zusammengesetzt bezeichnet, während ein anderer den Begriff *sketchy* gebraucht um die literarische und dramatische Form zu beschreiben, weswegen das Musical in dieser Kategorie eingeordnet wurde. Vgl. „Seventeen Arrives.“ In: *The New York Times*. 27. Jänner 1918.

<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9404E6D7143AEF33A25754C2A9679C946996D6CF> Zugriff: 3. Jänner 2010.

“The Tragicomedy of ‘Seventeen’.” In: *The New York Times*. 22. Jänner 1918.

<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9500E1D6133FE433A25751C2A9679C946996D6CF> Zugriff: 3. Jänner 2010.

<sup>678</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 284.

<sup>679</sup> Die eigenartige Schreibweise des Titels leitet sich aus der Handlung der Stories ab. Die Kakerlake archy dokumentiert das Leben von mehitabel und anderer tierischer Bewohner der Straße auf einer Schreibmaschine.



es als 45-minütige *back-alley opera* konzipiert, die man 1954 in der New Yorker Town Hall noch unter eben genanntem Titel konzertant produzierte, die Komponist und Autoren jedoch in weiterer Folge auf abendfüllende Länge brachten und als *Shinbone Alley* am Broadway präsentierten. Mit nur wenig Plot, einer sehr ausgeprägten tänzerischen Kommunikationsebene und den personifizierten Tieren lässt sich dieses Werk mit *Cats* vergleichen, auch wenn letzteres ungleich erfolgreicher war (*Shinbone Alley* schloss nach nur 49 Vorstellungen).<sup>680</sup> Obwohl die Schilderungen in Gedichtform von archy – wie auch die beiden folgenden Sammlungen von Sketches die adaptiert wurden –, in der Ich-Perspektive verfasst sind, sind sie Vertreter unterschiedlicher literarischer Typen.

Die Tagebucheinträge (mit zahlreichen grammatikalischen und Rechtschreibfehlern) von Lorelei Lee, einer klischeehaft dümmlich wirkenden Blondine, der alle Männer verfallen, bilden die Vorlage zum Musical *Gentlemen Prefer Blondes* (Musik: Jule Styne, Lyrics: Leo Robin, Libretto: Joseph Fields und Anita Loos; 1949). Obwohl auch hier meist der gleichnamige Roman (1926) von Anita Loos als Ausgangsquelle genannt wird, basiert das Werk auf einer Kollektion von Beiträgen, die ursprünglich *Harper's Bazaar* veröffentlichte.<sup>681</sup> Wie manchmal im Musicaltheater (beispielsweise bei *Where's Charley?*) war sein Erfolg jedoch vorwiegend an dessen Hauptdarstellerin Carol Channing gekoppelt, die in einer modernisierten Version der Show, *Lorelei: Gentlemen Still Prefer Blondes* (Neue Lyrics: Betty Comden und Adolph Green, neues Libretto: Kenny Solms und Gail Parent; 1974), in der Lorelei 25 Jahre später auf die Ereignisse von *Gentlemen Prefer Blondes* zurückblickt, ein weiteres Mal die Figur verkörperte.<sup>682</sup>

Die Adaption nahm Loos nur teilweise selbst vor, während John O'Hara das vollständige Libretto zur Vertonung von *Pal Joey* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Lorenz Hart; 1940) beitrug. Dem ersten in Briefform (von Pal Joey an Pal Ted) verfassten Sketch, der unter diesem Titel am 22. November 1938 in *The New Yorker* veröffentlicht wurde, folgten bald weitere, die 1940 zu einer Epistolary Novel zusammengefasst erschienen und als Vorlage für das Musical

---

Da er jedoch sehr klein ist, muss er sich mit dem ganzen Körper auf die Tasten werfen, wobei es ihm unmöglich ist auch gleichzeitig die Hochsteltaste zu erreichen.

Für mehr Informationen vgl. die sehr akkurate und ausführliche Seite: <http://www.donmarquis.com/index.html>  
Zugriff: 3. Jänner 2010.

<sup>680</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 301-303.

<sup>681</sup> Hier ist es einzig Stewart (S. 221) der auf die ursprüngliche Form verweist. Gänzl (Encyclopedia, Vol. 1, S. 743) spricht von einer *comic novella*.

<sup>682</sup> Auch mit Dolly Levi in *Hello Dolly!* kreierte Channing eine Figur, die in der Rezeption hauptsächlich mit ihrer Person in Verbindung gebracht wird. Das bisher letzte Mal spielte sie die Rolle am Broadway 1995, über 30 Jahre nach dessen Uraufführung.

dienten. Die Show ist dramaturgisch, vor allem aber bezüglich der Charakterzeichnung atypisch für seine Zeit (wodurch ihr besonders Lehman Engel große Bedeutung zumisst): *There wasn't one decent character in the entire play except for the girl who briefly fell for Joey – her trouble was simply that she was stupid.*<sup>683</sup> Die meisten Figuren sind berechnend und nur auf den eigenen Vorteil bedacht, weswegen auch ein klassisches Happy End nicht möglich ist, während gleichzeitig vor allem sexuelle Anziehung verhältnismäßig offen thematisiert wird (z.B. in „Bewitched, Bothered, and Bewildered“).<sup>684</sup> Durch die verstärkte Orientierung am Ausgangsmedium – anstatt es zu sehr dem Zielmedium anzupassen – ist dieses Musical ein Beweis für die Korrelation zwischen der Literarisierung und der wachsenden Ernsthaftigkeit des Genres.

Mit *Bajour* (Musik und Lyrics: Walter Marks, Libretto: Ernest Kinroy; 1964) bezog noch ein weiteres Broadway-Musical seine Vorlage, wenn auch nur entfernt, aus in *The New Yorker* veröffentlichten Geschichten, in diesem Fall *The Gypsy Women* und *The King of the Gypsies* (1942) von Joseph Mitchell. Stewart benutzt in Bezug auf die literarische Quelle die Formulierung *somewhat suggested by*, wobei Mandelbaum hinzufügt, dass es sich offenbar dennoch um ein *original book* handelte.<sup>685</sup> Mitchell verfasste viele realitätsnahe Berichte bzw. Geschichten über das Leben und die Traditionen von Zigeunern, aus deren Sprache auch das Wort *Bajour*, für Schwindel, entstammt. Die davon inspirierte, obskure Story und der daraus konstruierte komplizierte Plot sowie dessen musikalische Umsetzung stießen zwar kurzfristig auf Interesse, konnten aber auf Dauer nicht reüssieren.

Bereits 1933 veröffentlichte die *Saturday Evening Post* die Short Story *Holy Matrimony* des vor allem auch als Drehbuchautor bekannten Nunnally Johnson, die als *Park Avenue* (Musik: Arthur Schwartz, Lyrics: Ira Gershwin, Libretto: George S. Kaufman und Nunnally Johnson; 1946) vertont wurde. Das als *musical satire* bezeichnete Werk geriet jedoch zum Misserfolg; ob jedoch der Inhalt, die Protagonisten waren mehrfach geschiedene Frauen und Männer, dafür verantwortlich zu machen ist, da er mit den Ansichten der Zeit nicht konform ging, wie Stewart vermutet, oder ob Adaption und Umsetzung die Ursache waren, ist nicht verifizierbar.<sup>686</sup>

<sup>683</sup> Richard Rodgers, zitiert nach Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1564.

<sup>684</sup> Für eine rudimentäre musikalische Analyse und einige weitere Ausführungen über das Werk vgl. Block, S. 104-114.

<sup>685</sup> Vgl. Stewart, S. 44. und Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 252.

<sup>686</sup> Vgl. Stewart, S. 462. und „The Theater: New Musical in Manhattan, Nov. 18, 1946.“ In: *Time Magazine*. 18. November 1946. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,777322,00.html> Zugriff: 5. Jänner 2010.

Edmund G. Loves erste auf tatsächlichen Schilderungen Obdachloser beruhende Geschichte *Subways Are For Sleeping* veröffentlichte das *Harper's Magazine* im März 1956, die in weiterer Folge gemeinsam mit neun weiteren ähnlicher Thematik zu einer Kollektion unzusammenhängender Stories gebündelt, 1957 in Buchform unter dem genannten Titel erschien. Diese bildeten die Inspiration (in den Credits wird mit *suggested by* darauf verwiesen) für das gleichnamige Musical (Musik: Jule Styne, Lyrics und Libretto: Betty Comden und Adolph Green; 1961), dessen Problematik vor allem im Inhalt der Vorlage zu suchen ist, die nur wenig Stoff für einen ausgearbeiteten Plot bot. Gleichzeitig machte aber vor allem die für das Musical kreierte geschönte und realitätsferne Darstellung Obdachloser, die optisch nicht von Führungskräften zu unterscheiden waren,<sup>687</sup> die Story unglaubwürdig und nicht nachvollziehbar, wodurch sie sich auch eklatant von der literarischen Quelle entfernte.

Die beiden folgenden Werke sind aus inhaltlich sehr atypischen Vorlagen entstanden und wurden hauptsächlich mit Fokus auf den komödiantischen Aspekt, der dem Ausgangstext nicht in dieser Form innewohnte, adaptiert. Ein Zeitungsartikel über die „Chicken Ranch“, einem der ältesten Bordelle der USA (es war seit den 1840ern in La Grange, Texas lokalisiert), das aufgrund politischen Drucks 1973 schließen musste, verfasst von Larry L. King und veröffentlicht in der April 1974-Ausgabe des *Playboy*, war der Anstoß für *The Best Little Whorehouse in Texas* (Musik, Lyrics: Carol Hall, Libretto: Larry L. King und Peter Masterson; 1978), das leicht verändert und fast parodistisch die Ereignisse um das Ende des Betriebs abbildet. Die Vertonung der für das Genre ungewöhnlichen Story, die letztlich der Originalautor selbst adaptierte, wurde 1977 Off-Broadway uraufgeführt, aufgrund des großen Erfolges jedoch bald an den Broadway transferiert, wo es fast vier Jahre lang gespielt wurde. Der Handlungsort spiegelt sich im Text durch die Verwendung des typisch texanischen Dialektes und dessen plastischer, farbenfroher Ausdrücke wider, findet sich jedoch auch in der sehr von Country und Folk bestimmten Musik.<sup>688</sup> Das effektvolle komödiantische Libretto ist jedoch hauptsächlich Ausdruck typischer Americana, ersichtlich an der Tatsache, dass das Musical außerhalb der USA keinen Erfolg verzeichnen konnte.

*Weekly World News* war ein amerikanisches Boulevardblatt, das besonders durch seine realitätsfremden, doch als Fakten dargestellten Stories unter anderem über Außerirdische oder paranormale Aktivitäten bekannt wurde. 1992 beschrieb Dick Krupa erstmals einen Jungen,

---

<sup>687</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 113.

<sup>688</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 166.

Bat Boy (halb Mensch/halb Vampir-Fledermaus), den man in einer Höhle in West Virginia gesichtet hatte, der große Bekanntheit erlangte und dessen Geschichte die Autoren in vielen weiteren Artikeln und einem wöchentlichen Comic-Strip weiterführten. Das daraus entstandene *Bat Boy – The Musical* (Musik, Lyrics: Laurence O’Keefe, Libretto: Keythe Farley und Brian Flemming) feierte 2001 Off-Broadway Premiere und wurde 2004 im Londoner West End produziert. Die Show, mit einem von Rockmusik geprägtem Score, ist eine ironisch vermeinte Moralfabel im Gothic-Stil, die gleichzeitig als Parodie – auf den Inhalt, das Theater und das Genre Musical – präsentiert wird. Beispielsweise erinnert die in einem Song dargestellte Vermittlung von Bildung an den domestizierten Bat Boy durch die Familie Parker an Henry Higgins und Eliza Doolittle, da er nach Beendigung der Unterweisung kurzfristig mit britischem Akzent spricht.<sup>689</sup> Auch dieses Musical zeigt, dass Horror/ Vampir-Geschichten in diesem Genre nur in Verbindung mit parodistischer Überzeichnung dargestellt werden können, denn obwohl *Bat Boy* nicht am Broadway gezeigt wurde, erfreut sich das Werk besonders in Regionaltheatern großer Beliebtheit.

Neben den hier erwähnten, ursprünglich in Zeitungen oder Zeitschriften publizierten Texten adaptierte das Musicaltheater auch einige andere, in Buchform erschienene Short Stories oder Novellas. Sehr selten jedoch fiel die Wahl auf Autoren, die als Eckpfeiler der Literaturgeschichte interpretiert werden,<sup>690</sup> wie beispielsweise James Joyce, dessen „The Dead“ – letzte der Kollektion *Dubliners* (veröffentlicht 1914) über das Leben in Irland – unter dem Titel *James Joyce’s The Dead* (Musik: Shaun Davey, Lyrics und Libretto: Richard Nelson; 1999) vertont wurde. Die Story ist auf einem jährlich um die Weihnachtszeit stattfindenden Fest angesiedelt, dessen Gäste ausgiebig singen und tanzen, womit der Originaltext viele Möglichkeiten für musikalische Einschübe bietet, die Nelson und Davey für diegetische Songs nutzten (beispielsweise „Parnell’s Plight“),<sup>691</sup> während die restlichen aus dem Dialog erwach-

---

<sup>689</sup> Vgl. Bruce Weber: „Theater Review; Who’s the Guy Who Ordered the Bloody Mary on the Rocks?“ In: *The New York Times*. 22. März 2001.

<http://www.nytimes.com/2001/03/22/theater/theater-review-who-s-the-guy-who-ordered-the-bloody-mary-on-the-rocks.html?scp=1&sq=Theater%20Review;%20Who%E2%80%99s%20the%20Guy%20Who%20Ordered%20the%20Bloody%20Mary%20on%20the%20Rocks?&st=cse> Zugriff: 5. Jänner 2010.

<sup>690</sup> Ein anderes Beispiel ist *My Life with Albertine* (Musik: Ricky Ian Gordon; Off-Broadway 2003); ebenfalls von Richard Nelson adaptiert, basiert es auf einem kleinen Teil von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-27).

<sup>691</sup> Zitate von traditionellen Songtexten und Vergleiche mit Musik (z.B. *Like distant music these words that he had written years before were borne towards him from the past.*) sind häufig präsent in Joyces Text und impli-

sen und figurencharakterisierend wirken. Die Lyrics setzen sich aus verschiedenen Quellen zusammen und adaptierten irische Gedichte und Texte anderer Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts (von Oliver Goldsmith, Lady Sydney Morgan, Michael William Balfe oder William Allingham), Joyces Worte oder sind teilweise Nelsons eigenständige Kreation,<sup>692</sup> während die Musik mit landestypisch konnotiertem Klang den Handlungsort Dublin illustriert. Zwei Veränderungen der Story im Plot der Adaption weichen jedoch eklatant vom Original ab und schwächten laut Meinung einiger Kritiker den Handlungsaufbau. Tante Julia beispielsweise wird nur als schwächlich, möglicherweise kränklich beschrieben, während sie in der musikalischen Transformation tatsächlich tödlich krank ist und somit zur ständig präsenten Reminiszenz an die Sterblichkeit wird. Weiters wird die Epiphanie gegen Ende der Short Story im Musical bereits früher (mit dem Song „Goldenhair“) angedeutet, wodurch die tatsächliche Erzählung der Ereignisse aus Grettas Jugend („Michael Furey“) an Ausdruckskraft verliert.<sup>693</sup> Dennoch versuchte die Struktur des Musicals, sich jener der Vorlage anzupassen, indem ebenfalls die viel beschriebene innere Gedankenwelt Gabriels vermittelt wird, wodurch er in der Transformation zwar spielinterne Figur ist, jedoch zeitweise aus dem Stück heraustritt, um erzählend das Publikum direkt zu adressieren.<sup>694</sup> Trotz gemischter Kritiken war *James Joyce's The Dead* Off-Broadway (im Playwrights Horizons) recht erfolgreich, konnte jedoch ohne die Intimität eines kleinen Hauses nach dessen Transfer an den Broadway nicht mehr reüssieren.

Ein ähnliches Problem, in diesem Fall jedoch bezogen auf ein zu großes West End-Theater, sah Gänzl bei der Show *The Young Visitors* (Musik: Ian Kellam, Lyrics und Libretto: Michael Ashton; London 1968),<sup>695</sup> die mit der Novella *The Young Visitors or, Mr. Salteena's Plan* (publ. 1919) von Daisy Ashford auf ein sehr ungewöhnliches literarisches Werk zurückgriff, da die Autorin zum Zeitpunkt der Abfassung (ca. 1890) erst neun Jahre alt war. Die Publikation bewahrte die kindlichen Eigenheiten des Textes, wie auch dessen zahlreiche Recht-

---

zieren damit eine Eignung zur Vertonung. James Joyce: „The Dead“. In: Ders.: *Dubliners*. London: Cape, 1975. S. 199-256. Hier S. 245.

<sup>692</sup> Vgl. Stewart, S. 299.

<sup>693</sup> Durch ein Lied, „The Lass of Aughrim“, wird Gretta in Joyces Original, erst kurz bevor sie und Gabriel das Fest verlassen an eine Jugendliebe, Michael Furey, erinnert, der ihretwegen im Alter von 17 Jahren starb. Ihr Mann missdeutet den verliebten Blick in ihren Augen als ihm selbst geltend und begreift erst nach ihrem Geständnis der Geschichte enttäuscht, dass er seine Frau nie wirklich gekannt hatte.

<sup>694</sup> Die Beschreibungen des Musicals und einiger Veränderungen sind entnommen: Ben Brantley: „Theater Review; A Musical That's Willing to Be Quiet.“ In: *The New York Times*. 29. Oktober 1999.

<http://www.nytimes.com/1999/10/29/movies/theater-review-a-musical-that-s-willing-to-be-quiet.html?scp=2&sq=Ben%20Brantley%20Shaun%20Davey&st=cse> Zugriff: 10. Jänner 2010.

<sup>695</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 893-94.

schreibfehler, die gemeinsam mit der dargelegten Story die Attraktivität des Werkes in der Rezeption ausmachen.<sup>696</sup> Diese Charakteristika konnten in dessen Musicaladaption, die die Atmosphäre des Buchs effektiv wiedergab, natürlich nicht übernommen werden, auch wenn mittels eines dramaturgischen Kunstgriffs darauf verwiesen wurde: ein Prolog stellt Daisy Ashford als Autorin vor, deren Familienmitglieder die von ihr verfasste Geschichte dann darstellen.

Ein weiteres britisches Musical benutzte eine Originalrahmenhandlung, die eine Erzählung von Teilen der literarischen Vorlage beinhaltet: *Jeeves* (Musik: Andrew Lloyd Webber, Lyrics und Libretto: Alan Ayckbourn; London 1975), das auf den *Jeeves*-Stories von P.G. Wodehouse basiert.<sup>697</sup> Ayckbourn verarbeitete hier *the content of several of Wodehouse's novels* zu einem Libretto, in dem Bertie Wooster für seine Freunde des Drones Clubs ein improvisiertes Banjo-Konzert geben möchte, bei dem die Saiten des Instruments kontinuierlich abreißen und er, zur Überbrückung der Zeit, Geschichten aus seinem Leben erzählt und präsentiert.<sup>698</sup> Die Show war jedoch, teilweise aufgrund des umfangreichen Librettos (Dauer des Musicals während der Tryouts: über viereinhalb Stunden, West End: dreieinhalb Stunden), nicht erfolgreich. Eine vom Originalkomponisten und -librettisten komplett überarbeitete Version (ein anderes Libretto und größtenteils neue Songs), das Ayckbourn als *15th cousin, 10 times removed*<sup>699</sup> von der 1975 Fassung beschrieb, lief 1996 unter dem Titel *By Jeeves* im West End und wurde 2001 am Broadway produziert.<sup>700</sup> Der als Farce angelegte Plot benutzt eine andere Story, ist jedoch ähnlich konstruiert. Bertie soll ein Banjo-Konzert vor Publikum in einer *church hall* geben, das Jeeves (um eine Blamage Woosters zu verhindern) vereitelt, indem er das Instrument als gestohlen angibt und nur mit langer Wartezeit ein neues beschafft werden kann. Aus diesem Grund schildert der Adelige stattdessen eine Geschichte, die ihm kürzlich widerfuhr und welche von den Mitgliedern der Kirchengemeinde (mit einer Ausnahme schlüpfen sie in die Rollen der involvierten Figuren), mit amateurhaften Mitteln (z.B. ein Au-

---

<sup>696</sup> Im englischsprachigen Raum erfreut sich das Werk großer Beliebtheit, neue Auflagen werden bis heute produziert.

<sup>697</sup> Der Korpus der *Jeeves*-Literatur besteht aus zahlreichen Short Stories (teilweise erst in Zeitschriften veröffentlicht, in weiterer Folge in Buchform zusammengefasst) und aus einigen Romanen, die zwischen 1917-74 entstanden. Die exakten Ursprünge der Musicalhandlung sind jedoch nicht genau nachvollziehbar.

<sup>698</sup> Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 995-7.

<sup>699</sup> Zitiert nach Stewart, S. 84.

<sup>700</sup> Die Credits hierzu sind etwas anders formuliert und besagen: *based on the Jeeves stories by P.G. Wodehouse*.

to aus Pappschachteln, Sesseln und Weidenkörben) szenisch präsentiert wird.<sup>701</sup> Der Score orientiert sich an der Handlungszeit und erinnert damit an die Musik der 20er und 30er Jahre, wobei er die komischen Aspekte des Librettos effektiv illustriert, das aufgrund der zahlreichen Farcelemente einen ungleich größeren Dialoganteil aufweist.

Die typisierten Charaktere aus den *Jeeves*-Stories gelten in Großbritannien als legendär, ähnlich dem Personal von *Guys and Dolls* (Musik, Lyrics: Frank Loesser, Libretto: Abe Burrows und Jo Swerling; 1950)<sup>702</sup> in New York, das als Synonym für die Gangsterszene<sup>703</sup> rund um Broadway und Times Square in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesehen wird. Es basiert auf einigen Short Stories von Damon Runyon, bezog die Haupthandlung jedoch von *The Idyll of Miss Sarah Brown*, während es auch Figuren aus anderen Geschichten, vornehmlich *Pick the Winner* (Adelaide ist beispielsweise Cutie Singleton nachempfunden), inkorporierte.<sup>704</sup> Die *Musical Fable of Broadway*, so der Untertitel, wird in den meisten Werken zum Thema als dramaturgisch und musikalisch exemplarische Musical Comedy bezeichnet und war bei Kritik und Publikum gleichermaßen erfolgreich.<sup>705</sup>

Nicht so Vertonungen von Truman Capote Vorlagen, die am Broadway generell nicht reüssieren konnten (siehe auch *The Grass Harp* Kapitel 3.10.2.4.). Seine Short Story *House of Flowers* (1948) wurde vom Autor selbst dramatisiert, initial zu einem Stück mit Incidental Music, das sich jedoch in weiterer Folge zum gleichnamigen Musical (Musik: Harold Arlen, Lyrics und Libretto: Truman Capote; 1954) entwickelte. Die von der Realität inspirierte, für Capote inhaltlich sehr atypische, weil komische Geschichte, handelt von Bordellen und Prostituierten auf Haiti und lässt seinen charakteristischen Stil auch in der Figurenzeichnung vermischen.<sup>706</sup> Obwohl einzelne Songs des Scores einige Bekanntheit erlangten (vor allem „A Sleepin’ Bee“ und „I Never Has Seen Snow“), konnte das nur mehr peripher an die Short Story erin-

---

<sup>701</sup> Auf DVD ist eine leicht adaptierte gefilmte Fassung erschienen, die jedoch größtenteils die Broadway-Inszenierung wiedergibt: *By Jeeves*. Regie: Alan Ayckbourn (Bühnenfassung), Nick Morris (Film). Drehbuch (Libretto): Alan Ayckbourn. Fassung: DVD. Really Useful, 2001. Dauer: 141’

<sup>702</sup> Das endgültige Libretto wurde fast ausschließlich von Abe Burrows verfasst, Swerling scheint nur aufgrund vertraglicher Zusagen in den Credits auf. Für genauere Ausführungen: vgl. Block, S. 201 oder Stewart, S. 245.

<sup>703</sup> Thematisch *Guys and Dolls* ähnlich ist *The Crooked Mile* (Musik: Peter Greenwell, Lyrics und Libretto: Peter Wildeblood; London 1959), das auf Wildebloods Roman *West End People* basiert (1958). Es bildet die zwielichtige Welt der Gangster und Prostituierten in Londons Stadtteil Soho ab, war jedoch trotz häufiger Vergleiche zu Runyon und Loesser nicht erfolgreich. Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 743-4.

<sup>704</sup> Vgl. Block, S. 211. Die Angaben zu Erstveröffentlichungszeit und -art der Stories variieren generell. Die Sammlung, die „The Idyll of Miss Sarah Brown“ enthielt, wurde unter dem Titel *Guys and Dolls* 1932 publiziert, beinhaltete jedoch nicht „Pick the Winner“. Gleichzeitig ist es nicht völlig verifizierbar ob sie bereits vorher in einer Zeitschrift o.ä. abgedruckt worden waren.

<sup>705</sup> Mehr oder weniger ausführliche Beschreibungen und Analysen finden sich bei: Swain, S. 155-159. Block, S. 200-211. Laufe, S. 143-52. McMillin bezieht sich analytisch während seines gesamten Buches auf das Musical.

<sup>706</sup> Vgl. Helen S. Garson: *Truman Capote: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publ., 1992. S. 57.

nernde Musical nicht den Erwartungen entsprechen.

Problematischer war die Vertonung eines von Capotes bekanntesten Werken, der Novella *Breakfast at Tiffany's* (1958), das während der Tryouts als *Holly Golightly* (mit einem Skript von Abe Burrows), später unter dem Originaltitel (Musik und Lyrics: Bob Merrill, neues Libretto: Edward Albee; 1966) präsentiert wurde und trotz vier Broadway-Previews keine offizielle Premiere hatte.<sup>707</sup> Die Schwierigkeiten mit der Vorlage zeigen sich auch in der Tatsache, dass nach Nunnally Johnson, dessen Fassung man nicht verwendete, obwohl Merrills Musik sich darauf bezog, und Abe Burrows, Albee die bereits dritte Version eines Librettos anfertigte. Sie entstellte Originalstory zur Unkenntlichkeit, indem sie aus Holly eine vom Protagonisten, dem in der Novella eigentlich namenlosen Autor Jeff, kreierte Figur macht, deren Schicksal dieser sich erst im Laufe der Handlung ausdenkt.<sup>708</sup> Der sehr populäre Originaltext, vor allem aber auch die außergewöhnliche Figur der Holly Golightly konnten innerhalb der Konventionen des Zielgenres in dieser Zeit nicht adäquat transformiert werden.

Der für viele britische Musical Comedies charakteristische Hang zur Abbildung sexueller Bezüge zeigt sich auch in der Wahl der Novella *The Passion Flower Hotel* (1962) von Rosalind Erskine (eines der vielen Pseudonyme des Autors Roger Erskine Longrigg) als Vorlage für ein gleichnamiges Musical (Musik: John Barry, Lyrics: Trevor Peacock, Libretto: Wolf Mankowitz; London 1965). Die Story erzählt von den Versuchen Jugendlicher, die jeweils eine Jungen- und eine Mädchenschule besuchen, sich körperlich gegen Bezahlung näher zu kommen. Da das Original mehr Beschreibungen denn tatsächliche Handlung beinhaltet, besteht der Plot des Musicals aus einer Serie humoristisch-anzüglicher Vignetten, die als Folie für Songs und Tanzeinlagen dienen, war jedoch trotz der nationaltypischen Bearbeitung nicht erfolgreich.<sup>709</sup>

Ein sehr junges Beispiel in dieser Kategorie ist *The Light in the Piazza* (Musik, Lyrics: Adam Guettel, Libretto: Craig Lucas; 2005), von Elizabeth Spencers gleichnamiger Novella (1960) adaptiert, die davor, allerdings in gekürzter Form, in *The New Yorker* erschienen war.<sup>710</sup> Zwei

---

<sup>707</sup> Als Broadway Premiere wird meist die Press Night bezeichnet, in der die Show Vertretern der Medien vorgestellt werden kann. *Breakfast at Tiffany's* ist damit in einer sehr ungewöhnlichen Situation, da es zwar häufiger vorkommt, dass Shows während der Tryout-Phase eingestellt werden (z.B. wenn sie qualitativ nicht den Vorstellungen entsprechen), nicht jedoch, dass der Produzent während der Previews die restlichen Vorstellungen annulliert.

<sup>708</sup> Für weitere Ausführungen vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 15-19

<sup>709</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 850-51.

<sup>710</sup> Inwieweit sich die Fassungen unterscheiden geht aus Spencers Kommentar auf ihrer Homepage nicht klar hervor, doch bezeichnet sie die im Magazin abgedruckte Version als *story*. Vgl.

<http://www.elizabethspencerwriter.com/works/thelightinthepiazza.htm> Zugriff: 11. Jänner 2010.



Amerikanerinnen, Margaret Johnson und ihre geistig zurückgebliebene Tochter Clara, sind als Touristinnen in Florenz, wo sich Clara in einen jungen Mann verliebt. Ungewöhnlich am Libretto ist die hervorgehobene Sprachbarriere (die für die Entwicklung der Figuren auch in der Vorlage essentiell ist) zwischen den Protagonistinnen und ihrer Umwelt, die die Ortsansässigen häufig italienisch sprechen und singen lässt.<sup>711</sup> Damit versuchte die ambitionierte Adaption dem Originaltext gerecht zu werden, während der Score gleichzeitig dessen Fokus übernahm und vor allem die Emotionalität des Personals, aber auch deren charakterliche Disposition musikalisch abbildete.<sup>712</sup>

Abschließend sollen hier noch zwei Musicals erwähnt sein, die sich auf Sammlungen von Schilderungen von nicht professionellen Autoren beziehen: *The Me Nobody Knows* (Musik: Garry Friedman, Lyrics: Will Holt, Libretto: Stephen M. Joseph, Robert H. Livingston und Herb Shapiro; 1970) und *Working* (Musik, Lyrics: Craig Carnella, Stephen Schwartz u.a., Libretto: Stephen Schwartz; 1978).<sup>713</sup> *The Me Nobody Knows* hat keinen linearen Plot und besteht aus Szenen und Songs, adaptiert von Geschichten oder Gedichten, in denen Ghetto-Teenager ihre Lebenssituation beschreiben, die von Stephen M. Joseph gesammelt und unter diesem Titel 1968 in Buchform veröffentlicht wurden. Obwohl ein Großteil der Lyrics neu verfasst war, verwendeten die Songs „Fugue for Four Girls“, „Rejoice“, „The Horse“ und „War Babies“ die von den Jugendlichen getexteten Originalworte.<sup>714</sup> Auch *Working* war eine Abbildung des Lebens der sozialen Unterschicht, adaptiert von Geschichten, die Menschen über ihre Arbeit verfasst hatten und unter dem Titel *Working: People Talk About What They Do All Day and How They Feel About What They Do* herausgegeben von Studs Terkel<sup>715</sup> 1974 publiziert wurden. Um die charakteristische Authentizität der Vorlage zu bewahren, orientierten sich die Musicaltexte sehr nah am Original, dennoch war es weder bei Publikum noch Kritik erfolg-

---

<sup>711</sup> Daraus resultierte natürlich auch für die Zuschauer ein Verständnisproblem, das teilweise durch direkte Adressierung des Publikums gelöst wurde. Fabrizio's Mutter sagt beispielsweise in einer Schlüsselszene: *I don't speak English, but I have to tell you what's going on*. Vgl. Adam Guettel: *The Light in the Piazza*. Booklet [mit Lyrics]. Nonesuch, 2005. o.S.

<sup>712</sup> *In that, it* [die Musik, Anm.] *echoes Clara and Fabrizio, who can only come together if they find a language of love that transcends all cultural, social, and linguistic barriers*. Frank Rich: "The Light in the Piazza." In: Adam Guettel: *The Light in the Piazza*. Booklet. Nonesuch, 2005. o.S.

<sup>713</sup> *Working* war eine Gemeinschaftsarbeit, für eine genaue Listung der verschiedenen Komponisten und Lyricisten sowie ihrer Songs: vgl. Stewart, S. 652.

<sup>714</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 671.

<sup>715</sup> Terkel veröffentlichte noch weitere Bücher in diesem Stil, für die er mit Zeitzeugen über verschiedene historische Ereignisse (z.B. die Weltwirtschaftskrise oder den Zweiten Weltkrieg) sprach oder diese Texte niederschrieb.

reich und schloss nach nur wenigen Vorstellungen.<sup>716</sup>

Diese Aufstellung zeigt, dass besonders kürzere Texte, aufgrund eines geringeren Handlungsumfangs, mehr Möglichkeiten für eine effektive und adäquate Musicaladaption bieten, als das bei Romanen der Fall ist.

### **3.10.3.5. Gedichte**

Durch die Konstruktion in rhythmischen Versen sind Gedichte nur bedingt geeignet für eine Vertonung, da sie zwar einerseits eine Umformung zum gesungenen Text vereinfachen, gleichzeitig jedoch damit größeren Einfluss auf den Aufbau der Musik ausüben. Aus diesem Grund gibt es nur sehr wenige Musicalbearbeitungen von lyrischen Texten. Das narrative Gedicht *The Wild Party* (verfasst 1926, veröffentlicht 1928) von Joseph Moncure March beschreibt eine dekadente von Sex, Drogen und während der Prohibition illegalem Alkohol bestimmte Feier, die die Vaudeville-Tänzerin Queenie gemeinsam mit ihrem brutalen Liebhaber, dem Clown Burrs, gibt, und diente als Vorlage für zwei Musicals. Beide Versionen übernahmen den Originaltitel und wurden ungefähr zu selben Zeit in New York gezeigt,<sup>717</sup> wobei sich jedoch der Aufbau der Adaptionen unterschied, auch wenn der Titel (wenn auch nicht Text oder Melodie) der Openingsongs („Queenie Was a Blonde“) in beiden Fällen identisch ist.<sup>718</sup> Der Plot von *The Wild Party* (Musik, Lyrics, Libretto: Andrew Lippa; Off-Broadway Februar 2000) fokussierte hauptsächlich auf die Geschichte der beiden Paare Queenie und Burrs, sowie Kate und Black, und inkorporierte andere Figuren des Gedichtes, trotz eines im Vergleich zur anderen Version größeren Personals, nur peripher. Deutlich wird jedoch besonders eine vom Original abweichende Charakterisierung der Protagonistin, die Queenies gefühlskalt-berechnende Motivation teilweise negiert und sie durch wahre Emotionalität zu ersetzen versucht, die mit der in der Vorlage intendierten Atmosphäre nicht mehr übereinstimmt.<sup>719</sup> Dem entgegengesetzt arbeitete *The Wild Party* (Musik, Lyrics: Michael John La-

---

<sup>716</sup> Vgl. Stewart, S. 652.

<sup>717</sup> Zu den genaueren Hintergründen und Beschreibungen der Entstehungsgeschichte der Musicals vgl. Robin Pogrebin: „Two Musicals, One Source: Is it a Duel? Shrugging, The Producers Say the Show Must Go On.“ In: *The New York Times*. 6. Jänner 2000. <http://www.nytimes.com/2000/01/06/arts/two-musicals-one-source-it-duel-shrugging-producers-say-shows-must-go.html?scp=3&sq=andrew%20lippa%20the%20wild%20party&st=cse> Zugriff: 15. Jänner 2010.

<sup>718</sup> Der erste Satz des Gedichtes lautet: *Queenie was a blonde, and her age stood still, / And she danced twice a day in vaudeville.*

<sup>719</sup> Vgl. Ben Brantley: „Theater Review; A Jazz Age Tale of Lust and Death.“ In: *The New York Times*. 25. Februar. <http://www.nytimes.com/2000/02/25/movies/theater-review-a-jazz-age-tale-of-lust-and-death.html?gwh=9688D7824F034724D366D914D380AC7A> Zugriff: 15. Jänner 2010.

Chiusa, Libretto: Michael John LaChiusa und George C. Wolfe; Broadway März bzw. April 2000) trotz einer eindeutigen Haupthandlung auch andere Subplots individuell aus. Die Story, die jener des Gedichts sehr genau folgt, ist hier jedoch in ihrer theatralen Form und Umsetzung der dargestellten Zeit und dem Inhalt angepasst und besteht aus Vignetten, ähnlich Vaudeville-Nummern, deren Titel auf Kartontafeln auf einer Staffelei am Rand der Bühne präsentiert werden. Aufgrund dieses Aufbaus fehlen aber differenzierte Figurencharakterisierungen, während gleichzeitig überzeichnete emotionale Reaktionen (vor allem Lust, Gewalt, Abscheu und Wut) den Handlungsverlauf prägen.<sup>720</sup> Musikalisch versuchte LaChiusa einen, der dargestellten Zeit verbundenen Score zu schaffen, während Lippa auch modernere Mittel wie E-Gitarren einsetzte und damit weniger auf das kontextuelle Umfeld einging. Nur minimal verändert und in vielen Fällen wörtlich übernahm das Musical *Cats* (Musik: Andrew Lloyd Webber, Lyrics: T.S. Eliot, zusätzliche Lyrics: Trevor Nunn und Richard Stilgoe; London 1981) die 14 von T.S. Eliot verfassten Gedichte, die unter dem Titel *Old Possum's Book of Practical Cats* 1939 erstmals veröffentlicht wurden.<sup>721</sup> Bereits 1980 stellte Webber das ursprünglich als Song Cycle konzipierte Werk vor einem geladenen Publikum, unter anderem Eliots Witwe, vor, die dem sehr positiv gegenüberstand und dem Komponisten ein unveröffentlichtes Gedichtfragment über Grizabella, the Glamour Cat, zur Verfügung stellte, das in weiterer Folge den Kern einer lose zusammenhängenden Handlung bildete. Mit wenigen Ausnahmen sind Eliots Texte fast originalgetreu übernommen (deutlich auch an der Tatsache, dass er in den Credits als Lyricist aufscheint), wechselten aber einige Male von der beschreibenden Perspektive der Vorlage zur Ich-Form einer durch die Figur vorgetragenen Präsentation: z.B. von *If you offer him pheasant he would rather have grouse* zu *If you offer me pheasant I'd rather have grouse*.<sup>722</sup> Der Rhythmus der Lyrik diktierte aufgrund dessen die Konstruktion der Musik, wobei die Lyrics von „Jellicle Songs For Jellicle Cats“, dem expositiven Opening, und „Memory“, dem bekanntesten Song der Show, zwar durch Eliot inspi-

---

<sup>720</sup> Vgl. Ben Brantley: „Theater Review; Having Fun Yet, Jazz Babies?“ In: *The New York Times*. 14. April 2000. <http://www.nytimes.com/2000/04/14/movies/theater-review-having-fun-yet-jazz-babi-bi->

[es.html?scp=1&sq=Theater%20Review;%20Having%20Fun%20Yet,%20Jazz%20Babies?&st=cse&gwh=1E29721A11767127C10CA0C9F5527D64](http://www.nytimes.com/2000/04/14/movies/theater-review-having-fun-yet-jazz-babi-bi-es.html?scp=1&sq=Theater%20Review;%20Having%20Fun%20Yet,%20Jazz%20Babies?&st=cse&gwh=1E29721A11767127C10CA0C9F5527D64) Zugriff: 15. Jänner 2010.

<sup>721</sup> Eine spätere Auflage inkludierte ein 15. Gedicht, *Cat Morgan Introduces Himself*, das nicht für das Musical verarbeitet wurde, da es sich auf die Katze des Verlagshauses Faber and Faber bezog, das das Buch publiziert hatte.

<sup>722</sup> „The Rum Tum Tugger“ In: T.S. Eliot: *Old Possum's Book of Practical Cats*. London: Faber and Faber, 1956. S 18-19. und Andrew Lloyd Webber, T.S. Eliot: *Cats*. Booklet [mit Lyrics]. Really Useful, 1998. o.S.

riert, nicht aber direkt wörtliche Adaptionen sind. Ersteres stellten Stilgoe und Nunn aus verschiedenen Zitaten aus dem Gesamtwerk des Autors zusammen, während „Memory“, hauptsächlich von Trevor Nunn verfasst, vom Gedicht *Rhapsody on a Windy Night* (1915) angeregt wurde,<sup>723</sup> wobei besonders der zweite Vers des Poems von Grizabella fast wörtlich im ersten Akt gesungen wird. Ein Schwerpunkt der Show liegt auf der tänzerischen Kommunikationsebene, weswegen sie, im Musicaltheater eher unüblich, in einem am klassischen Ballett orientierten Stil durchchoreographiert ist. In diesem Fall wurde die Originalinszenierung zum Teil des Theatertextes, die erst für weitere Produktionen auf einer Proszeniumbühne adaptiert werden musste, da die ursprüngliche Konzeption auf den technischen Möglichkeiten des New London Theatre basierte.<sup>724</sup>

Die eben besprochenen Musicals repräsentieren zwei verschiedene Adaptionstechniken: Während beide Vertonungen von *The Wild Party* die Handlung der Vorlage bearbeiteten und nur in den seltensten Fällen auf den lyrischen Originaltext zurückgriffen, setzte *Cats* die Gedichte selbst in Musik und verband sie mit einem neuen, wenn auch nur lose zusammengeführten Plot.

### **3.10.3.6. Fremdsprachige Vorlagen**

Die Aufstellung zeigt, dass das Musical als Genre oftmals national geprägt ist und vorwiegend auf englische Texte zur Adaption zurückgreift, weswegen es im abgesteckten Bereich dieser Arbeit weniger Beispiele fremdsprachiger Vorlagen gibt, auch wenn gerade die bis heute erfolgreichste Show am Broadway auf eine französische Originalquelle verweist. Der Roman des Journalisten Gaston Leroux *Le Fantôme de l'Opéra* (1909 als Serie in *La Galois*, 1910 in Buchform) wurde einige Male musikalisch bearbeitet, wobei *The Phantom of the Opera* (Musik: Andrew Lloyd Webber, Lyrics: Charles Hart und Richard Stilgoe, Libretto: Andrew Lloyd Webber und Richard Stilgoe; London 1986)<sup>725</sup> die wahrscheinlich bekannteste Musicalversion darstellt.<sup>726</sup> Aufgrund des Inhaltes, des Handlungsortes und der vielen immanen-

---

<sup>723</sup> Vgl. Walsh, S. 233-241.

<sup>724</sup> Vgl. Gänzl: Encyclopedia. Vol. 1. S. 338.

Aufgrund der eingebauten Hebe- und Drehmechanismen sind die meisten Teile von Auditorium und Bühne verschiebbar wodurch verschiedenste Bühnenformen (z.B. ein Amphitheater) ermöglicht werden, was in diesem Fall auch die Choreographie stark beeinflusste.

<sup>725</sup> Es wird seit 1988 am Broadway präsentiert und kommt inzwischen (Jänner 2010) auf bald 9 150 Vorstellungen.

<sup>726</sup> Webber selbst wurde beispielsweise 1984 durch eine von Ken Hill dramatisierte Version zu seinem Musical inspiriert. Hill verwendete jedoch Musik von Jaques Offenbach, Charles Gounod u.a. (Arien aus Opern, auf die

ten Verweise auf Opern bietet sich der Stoff für eine Vertonung an, auch wenn die Story rigoros gekürzt werden musste, um den Möglichkeiten einer Bühnenfassung zu entsprechen. Das Musical übernahm nur das grundlegende Handlungsgerüst, entfernte mehrere Figuren darunter auch einige wichtigere Charaktere wie beispielsweise den „Perser“, während die zweite Demaskierung des Phantoms durch Christine, auf der Opernbühne während der Vorstellung seine Werkes *Don Juan Triumphant*, zu den wichtigsten dramaturgischen Veränderungen der Adaption zählt.<sup>727</sup> Auch musikalisch orientierte sich Webber in seinem fast durchkomponierten Musical teilweise an der Oper, besonders offensichtlich in der als Meyerbeer-Parodie intendierten ersten Szene des ersten Aktes, der Probe der fiktiven Oper *Hannibal*.

Trotz des großen Erfolges von *The Phantom of the Opera*, konnten andere Adaptionen französischer Quelltexte des 20. Jahrhunderts am Broadway nicht reüssieren, selbst wenn sie im eigenen Land einen legendären Status genießen wie beispielsweise die Short Story *La passe-mureille* (1943) von Marcel Aymé. Michel Legrand vertonte die Geschichte um einen unscheinbaren Mann, der entdeckt, dass er durch Wände gehen kann, bereits 1997 unter dem Originaltitel (Libretto: Didier van Cauwelaert).<sup>728</sup> Die in Paris sehr erfolgreich präsentierte Show kam 2002 unter dem Titel *Amour* (englische Adaption: Jeremy Sams) an den Broadway, wo das kurze (ca. 90 Minuten), ohne Pause gespielte Musical allerdings nach nur wenigen Vorstellungen eingestellt wurde. Es wird deutlich, dass neben der problematischen englischen Übersetzung, vor allem die authentisch-französische – im Gegensatz zu einer konnotativ-klischeehaften – Atmosphäre, die der Vorlage wie auch ihrer musikalischen Adaption anhaftet, für ein amerikanisches Publikum nicht ansprechend erschien.<sup>729</sup>

Auch die Vertonung der legendären Novella *Le Petit Prince* (1943) von Antoine de Saint-

---

Leroux' Roman verweist) und unterlegte sie mit neuen englischen Lyrics. Ungefähr zur selben Zeit wie Webber verfasste auch ein amerikanischer Komponist eine eigene musikalische Adaption unter dem Titel *Phantom* (Musik, Lyrics: Maury Yeston, Libretto: Arthur Kopit; Houston 1991), die eine andere Annäherung an den Stoff präsentiert, indem sie vor allem Eriks menschliche Seite beleuchtet. In Erweiterung des Romans versucht *Phantom* die Motivation und Beziehung zwischen Christine und dem Phantom transparent zu machen, indem es eine Vorgeschichte hinzufügt und damit die Story früher beginnen lässt, als Leroux es getan hatte.

<sup>727</sup> Vgl. Walsh, S. 335.

<sup>728</sup> Da die Show durchgesungen ist, benutzen die meisten Einträge nur den Begriff Libretto für die gesamte Textgestalt.

<sup>729</sup> Vgl. Ben Brantley: „Theater Review; A French Milquetoast's Talent Lights the Fuse of Mischief.“ In: *The New York Times*. 21. Oktober 2002. <http://www.nytimes.com/2002/10/21/theater/theater-review-a-french-milquetoast-s-talent-lights-the-fuse-of-mis-chief.html?scp=1&sq=A%20French%20Milquetoast's%20Talent%20Lights%20the%20Fuse%20of%20Mischief&st=cse> Zugriff: 17. Jänner 2010.

Exupéry, *The Little Prince and the Aviator* (Musik: John Barry, Lyrics: Don Black, Libretto: Hugh Wheeler; 1981), konnte nicht reüssieren und wurde, wie auch *Breakfast at Tiffany's*, noch während der Previews abgesetzt. Das Musical fokussierte gleichermaßen auf den Prinzen und den Piloten, der hier eindeutig mit dem Originalautor identifiziert wird, wobei der Plot dabei alternierend Szenen mit dem Prinzen und Flashbacks aus dem tatsächlichen Leben des Grafen aufeinander folgen ließ. Die Reminiszenz an einen Flugzeugabsturz Saint-Exupéry's in der Sahara ist auch in der Novella offensichtlich.<sup>730</sup>

Wie Saint-Exupéry war auch Romain Gary, Kampfpilot im Zweiten Weltkrieg, dessen Roman *La vie devant soi* (1975 unter dem Pseudonym Émile Ajar veröffentlicht) als *Roza* (Musik: Gilbert Becaud, Lyrics und Libretto: Julian More; 1987) vertont wurde.<sup>731</sup> Die Hauptfiguren sind Roza, eine jüdische Ausschwitz-Überlebende, und Momo, ein muslimischer Junge, wobei jedoch mehr die Figurencharakterisierung und Milieuabbildung des Pariser Immigrantenviertels Belville im Mittelpunkt der Handlung steht als die historisch-religiöse Problematik. Die charakteristische multi-kulturelle Umgebung spiegelt sich in Becauds von französischen, jüdischen, afrikanischen, arabischen und karibischen Stilen geprägter Musik, die Plot und Schauplatz damit atmosphärisch effektiv illustriert.<sup>732</sup> Dennoch war auch diese Vertonung nicht erfolgreich und schloss nach nur 12 regulären Vorstellungen.

Die Tryout-Version einer Adaption von Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* (1929) – der einzigen deutschsprachigen Vorlage dieser Kategorie – *At the Grand* (Musik und Lyrics: Robert Wright und George Forrest, Libretto: Luther Davis), kam bereits 1958 in Kalifornien auf die Bühne, während die tatsächliche Broadway-Premiere mit dem Titel *Grand Hotel* erst 1989 stattfand. Die ursprüngliche Fassung verlagerte den Handlungsort von Berlin 1928 in das Rom der 50er Jahre und veränderte oder eliminierte viele der im Originaltext wichtigen Figuren.<sup>733</sup> So wurde beispielsweise aus einer Ballerina eine Opernsängerin. Aufgrund der problematischen Adaption verfolgten die Autoren die Pläne für ein unmittelbares Broadway-Opening nicht weiter. *Grand Hotel* (Musik und Lyrics: Robert Wright, George Forrest und Maury Yeston, Libretto: Luther Davis; 1989) hatte ein revidiertes Libretto, das den größten Teil der Romanhandlung wieder herstellte, einige neue Songs von Maury Yeston hinzufügte

<sup>730</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 24-5.

<sup>731</sup> Stewart (S. 514) zitiert als Einziger auch die Verfilmung des Romans als Vorlage, während Mandelbaum (*Not Since Carrie*. S. 172) jenen Film aufgrund von dessen Bekanntheit zwar erwähnt, ihn jedoch nicht als Ausgangspunkt des Musicals darstellt.

<sup>732</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 172.

<sup>733</sup> Vgl. ebd. S. 213.

und dramaturgisch wie auch später in der Inszenierung Atmosphäre und Story des Originals effektiv übersetzen konnte.<sup>734</sup> Songs ohne traditionellen Beginn und Schluss gingen fließend in die Dialogpassagen über, während manchmal einige Szenen gleichzeitig präsentiert wurden, um die geschäftige Stimmung eines großen Hotels zu vermitteln, dessen viele Schauplätze nur mit veränderbaren symbolischen Versatzstücken verdeutlicht wurden.<sup>735</sup> Die ständig in Bewegung befindliche Inszenierung kam einem durchgehend choreographierten Ablauf gleich – Regisseur Tommy Tune ist besonders als Choreograph bekannt –, und trug mit ihrem visuellen Anreiz zum Erfolg des Musicals am Broadway bei.

Trotz einiger Adaptionen von antiken Texten, diente moderne griechische Literatur nur selten als Ausgangspunkt für Musicals, wodurch *Zorba* (Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Libretto: Joseph Stein; 1968), nach dem Roman *Zorba, the Greek* (griechisches Original 1946) von Nikos Kazantzakis, eine Ausnahme bildet.<sup>736</sup> Die Vertonung fügte eine zusätzliche Rahmenebene in Form einer Bouzouki-Truppe ein, deren Leader die eigentliche Haupthandlung um Zorba erzählt und kommentiert, während sie von den Mitgliedern dargestellt wird. Der Score, dominiert von traditionell griechischer Volksmusik, illustriert Figuren und Story effektiv und enthält auch einen Tanz für den Protagonisten, der allerdings nicht ident mit dem bekannten Sirtaki des Films ist.<sup>737</sup> Wie sehr jedoch gerade dieses Werk mit dessen Verfilmung identifiziert wird, beweist die Tatsache, dass der Original Run zwar befriedigend, dessen Revival 1983 allerdings erfolgreicher war, da hier Anthony Quinn und Lila Kedrova ein weiteres Mal die Rollen von Zorba und Hortense übernahmen.

Kander und Ebb vertonten noch eine weitere fremdsprachige, in diesem Fall spanische, Vorlage mit der Adaption des argentinischen Romans *El beso de la mujer araña* (1976) von Manuel Puig zu *Kiss of the Spider Woman* (Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Libretto: Terence McNally; London 1992). Trotz des Handlungsortes in der aggressiven Umgebung einer Gefängniszelle in einem unbenannten, diktatorischen lateinamerikanischen Land lieferte der Originaltext einige Möglichkeiten zu einer effektiven musikalischen Umsetzung. Der Plot repräsentiert einen Wechsel zwischen Realität und Traum bzw. Phantasie, deren Grenzen anfangs klar definiert sind, im weiteren Verlauf jedoch miteinander verschmelzen; es ist besonders diese Kontrastierung, die in der Musik ihren Ausdruck findet: Die harschen Klänge

---

<sup>734</sup> Beschreibungen und einige Photos der Inszenierung von Tommy Tune finden sich bei Bloom, Vlastnik, S. 138-40.

<sup>735</sup> Vgl. Stewart, S. 236-7.

<sup>736</sup> Trotz der berühmten Verfilmung wird auch hier meist der Roman als eigentliche Quelle zitiert.

<sup>737</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2268-9.

des Gefängnisses (z.B. in „Over the Wall“) werden Molinas szenisch präsentierten Filmerzählungen (z.B. „Where You Are“), Erinnerungen an bessere Zeiten (z.B. „Marta“) und den Interventionen der Spider Woman (z.B. „Kiss of the Spider Woman“), deren Einfluss auf die wirkliche Welt der Figuren im Verlauf des Stücks zunimmt, gegenüber gestellt. Die inhaltlich atypische Story (Gefängnisse dienen selten als Schauplatz von Musicals) beruft sich damit hauptsächlich auf die menschlich-emotionale Komponente von Charakteren in einer *timeless situation*.<sup>738</sup>

Es wird deutlich, dass hier vor allem die Popularität der Originalwerke (manchmal aufgrund ihrer Verfilmungen) entscheidend für ihre Wahl zur Adaptierung war und weniger der spezifische Inhalt der Geschichten.

### **3.10.3.7. Romane des frühen 20. Jahrhunderts**

Literarische Klassiker des frühen 20. Jahrhunderts boten einige Male, teilweise sehr erfolgreich (siehe z.B. *Phantom of the Opera*), Stoff für Musicalvertonungen, wobei die meisten Werke in dieser Kategorie der Feder britischer Autoren entstammen. Eigentlich Amerikaner, verbrachte Henry James, in dessen Romanen der Kontrast zwischen Neuer und Alter Welt ein zentrales Thema ist, den Großteil seines Lebens jedoch in England. Auch sein *The Ambassadors* (1903) zeigt die Begegnung von Lewis Lambert Strether aus Massachusetts, der auf der Suche nach dem Sohn seiner Verlobten den Atlantik überquert, mit der europäischen, hauptsächlich aber Pariser, Kultur. Das daraus entstandene Musical *Ambassador* (Musik: Don Gohman, Lyrics: Hal Hackady, Libretto: Anna Marie Barlow und Don Ettlinger; London 1971, Broadway 1972)<sup>739</sup> war allerdings nicht imstande, den sehr komplexen Roman adäquat zu adaptieren, vereinfachte die Story und behielt nur einige Charaktere und ein grobes Handlungsgerüst bei.<sup>740</sup> Es ist allerdings fraglich, ob ein Text, dessen Qualität vor allem auch in der anschaulichen Beschreibung der Umwelt liegt, grundsätzlich für eine Bühnenumsetzung geeignet ist. James' Abbildung von Paris in *The Ambassadors* ist *a great poetic symbol expressing and vivifying the themes of the novel*, wobei *the presence of the amoral city, as real to the reader as to Strether* erscheint.<sup>741</sup> Damit stellte bei dessen Vertonung der inhaltliche Um-

<sup>738</sup> Terence McNally: „Liner Notes.“ In: John Kander, Fred Ebb: *Kiss of the Spider Woman*. Booklet. Polygram, 1995. o.S.

<sup>739</sup> Aufgrund niedrigerer Produktionskosten fand die offizielle Premiere des amerikanischen Musicals in London statt und wurde erst 1972 in leicht veränderter Form am Broadway aufgeführt.

<sup>740</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 207.

<sup>741</sup> Oscar Carghill: *The Novels of Henry James*. New York: Macmillan, 1961. S. 328 und S. 327.



fang, aber auch die visuelle und atmosphärische Umsetzung ein adaptorisches Problem dar, wobei beide Spezifika nur ungenügend transportiert werden konnten.

Mit *Half a Sixpence* (Musik, Lyrics: David Heneker, Libretto: Beverley Cross; London 1963) transformierte man in Großbritannien den H.G. Wells' Klassiker *Kipps: The Story of a Simple Soul* (1905) in ein Musical, das jedoch mehr dem Zielmedium als dem Ausgangstext verpflichtet war. Es war der erste große Roman des Autors, in dessen Schaffungsverlauf sich das soziale Gewissen manifestierte, das in seinen späteren Werken noch deutlicher zum Ausdruck kam.<sup>742</sup> Das Musical allerdings verlagerte den Fokus vom gesellschaftlichen Kommentar, immanent vor allem in Kipps' rasantem Aufstieg, zu den Beziehungen des Protagonisten zu zwei verschiedenen Frauen, wodurch die Aussage des Werkes grundlegend verändert wurde.<sup>743</sup> Überdies war die Show als typischer Vertreter der britischen Musical Comedy dieser Zeit konzipiert, die Gesang und Tanz in der Wichtigkeit über die Vermittlung des Plots stellte, wodurch dieser hauptsächlich als Folie für die musikalischen Einlagen diente.<sup>744</sup> Als eines der wenigen britischen Musicals vor 1970 war es, allerdings in leicht veränderter Form, auch am Broadway (1965) erfolgreich. Adaptorisch ähnlich verfahren wurde bei *Ann Veronica* (Musik: Cyril Ornadel, Lyrics: David Croft, Libretto: Frank Wells und Ronald Gow; London 1969), nach dem gleichnamigen Roman (1909) von H.G. Wells, dessen feministische und sozialkritische Botschaft keine Übersetzung in das Musical fand.<sup>745</sup> Das politische Engagement der Hauptfigur verliert in diesem Plot an Gewicht, während der Verdruss über den verheirateten Status des Geliebten ein zentrales Thema darstellt.<sup>746</sup> Obwohl der Sohn des Originalautors Mitverfasser des Librettos war, entfernte sich auch diese Adaption eklatant von dessen Vorlage, war aber im Gegensatz zu *Half a Sixpence* nicht erfolgreich (nur 44 reguläre Vorstellungen).

Sehr problematisch war die Vertonung des historischen Romans *The Scarlet Pimpernel* (1905) von Baroness Emma Orczy (ursprünglich aus Ungarn, lebte sie größtenteils in England), dessen Handlung während der Französischen Revolution in Frankreich und England angesiedelt ist. Die erste Version von *The Scarlet Pimpernel* (Musik: Frank Wildhorn, Lyrics

---

<sup>742</sup> Vgl. John R. Hammond: *An H.G. Wells Companion: A Guide to the Novels, Romances and Short Stories*. London: Macmillan, 1979. S. 148.

<sup>743</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 813-15.

<sup>744</sup> Vgl. Laufe, S. 391.

<sup>745</sup> Es war besonders die Charakterisierung der jungen Protagonistin, deren freimütige Offenheit (*the heroine openly and cheerfully defies the moral conventions of the day*) einen Aufruhr bei des Romans Ersterscheinung auslöste. Hammond, S. 156.

<sup>746</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 904.

und Libretto: Nan Knighton) wurde 1997 erstmals am Broadway gezeigt, gefolgt von einer revidierten Fassung 1998/99, während nach einer weiteren Umarbeitung im Oktober 1999 die dritte Fassung von *The Scarlet Pimpernel* Premiere hatte.<sup>747</sup> Die vielen aufgrund schlechter Kritiken und fehlenden Publikumsinteresses vorgenommenen Veränderungen ließen Fassung 2 im Vergleich fast wie ein neues Musical erscheinen, dessen Libretto die Romanhandlung akkurat, wenn auch in gekürzter Form wiedergab und dessen Score, begründet in der dargestellten Zeit, offensichtlichen Einfluss der Operette zeigte.<sup>748</sup> Durch die ungewöhnliche Maßnahme der extensiven Revision kam *The Scarlet Pimpernel* auf einen Gesamttrun von 772 regulären Vorstellungen.

Vor allem das Musical *Anne of Green Gables* (Musik: Norman Campbell, Lyrics: Don Harron und Norman Campbell, zusätzliche Lyrics: Mavor Moore und Elaine Campbell, Libretto: Don Harron; Charlottetown 1965), eine Adaption des gleichnamigen kanadischen Mädchenromans von Lucy Maud Montgomery (1908), beweist den oftmals ausgeprägten nationalen Bezug des Genres. Ursprünglich für eine Fernsehausstrahlung (1956) konzipiert, erweiterten und revidierten die Autoren die Vertonung für eine Präsentation auf der Bühne beim Charlottetown Festival auf Prince Edward Island (Handlungsort von Roman und Musical), wo es bis heute jährlich (inzwischen zum 46. Mal) produziert wird. Trotz der immensen Popularität des Musicals in dessen Ursprungsland, konnte es weder in London (1969), noch in New York (City Center, Off-Broadway 1971) den Erfolg wiederholen.<sup>749</sup>

Auch zwei Romane des im Hinblick auf die Qualität seines Werkes umstrittenen britischen Autors Arnold Bennett dienten als Vorlagen von Musicals, wobei beide nicht reüssieren konnten. Ähnlich wie im Falle von *Breakfast at Tiffany's* gab es einige verschiedene Librettoversionen der Adaption von Bennetts *Buried Alive* (1908),<sup>750</sup> das zwar sehr gute Kritiken bei dessen Ersterscheinung bekam, inhaltlich jedoch nur einen kurzen und wenig komplexen Plot aufweist, der auch in Form einer Short Story hätte bearbeitet werden können.<sup>751</sup> Trotz der verhältnismäßig kurzen Story, war die Transformation problematisch, wodurch *Darling of the Day* (Musik: Jule Styne, Lyrics: E.Y. Harburg, Libretto: Nunnally Johnson; 1968) zwi-

<sup>747</sup> Für genauere Ausführungen über die Veränderungen und deren Umstände vgl. Stewart, S. 523-25.

<sup>748</sup> Vgl. Vincent Canby: „Theater; a Dandy of a Pimpernel.“ In: *The New York Times*. 15. November 1998.

<http://www.nytimes.com/1998/11/15/theater/theater-finally-a-dandy-of-a-pimpernel.html?scp=11&sq=The%20Scarlet%20Pimpernel&st=cse> Zugriff: 19. Jänner 2010.

<sup>749</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol.1. S. 43-4.

<sup>750</sup> Mandelbaum (*Not Since Carrie*. S. 113) nennt nur den Roman als Vorlage, Stewart (S. 160) bezieht sich zusätzlich auf das daraus entstandene Stück *The Great Adventure* (1913), ebenfalls von Bennett, während die Internet Broadway Database ebenfalls beides angibt, *Buried Alive* allerdings auch als Theaterstück bezeichnet.

<sup>751</sup> Vgl. John Lucas: *Arnold Bennett: A Study of His Fiction*. London: Methuen, 1974. S. 94-5.

schenzeitlich während der Tryouts auch unter dem Titel *Married Alive* gespielt wurde und Johnson seinen Namen vor der Broadway-Premiere zurückzog (im Playbill fand sich keine Angabe zum Librettisten), um nicht mit dem Werk in Verbindung gebracht zu werden. Letztendlich wurde es auch aufgrund inszenatorischer Probleme zum Misserfolg und schloss nach nur wenigen Vorstellungen. Die gleichnamige musikalische Adaption (Musik, Lyrics: Tony Hatch und Jackie Trent, Libretto: Keith Waterhouse und Willis Hall; London 1973) von Bennetts populärstem Roman *The Card* (1911) allerdings orientierte sich am bewährten Muster der typischen britischen Musical Comedy und erinnerte stilistisch an *Half a Sixpence*. Das Musical übernahm die episodenhafte Struktur der Vorlage, die den gesellschaftlichen Aufstieg Denrys nacherzählt, eliminierte jedoch dessen soziale, ernsthafte Komponente und fokussierte auf den komischen Effekt, wobei es gleichzeitig eine ausgeprägte tänzerische Ebene aufwies. Der größtenteils beschwingte Score korrespondierte jedoch nicht mit dem sehr effektiven Libretto (der Plot wird in Rückblenden präsentiert), da die Songs weder mit der dargestellten Zeit noch mit dem stilistischen Aufbau von Halls und Waterhouses Text harmonierten und funktional hauptsächlich als Untermalung der ausgiebigen Tanzeinlagen fungierten.<sup>752</sup> Das Musical war dementsprechend kurzlebig und auch 1994 in einer überarbeiteten Fassung von Anthony Drewe nicht erfolgreich.

Trotz eines Runs von über 700 Broadway-Vorstellungen nahmen die Autorinnen von *The Secret Garden* (Musik: Lucy Simon, Lyrics und Libretto: Marsha Norman; 1991), nach dem gleichnamigen Mädchenroman von Frances Hodgson Burnett (1910 als Serie, 1911 in Buchform), einige grundlegende Veränderungen an ihrem Werk für dessen britische Produktion (2000 von der Royal Shakespeare Company in Stratford-upon-Avon, 2001 im West End), vor.<sup>753</sup> Diese sind auch im musikalischen Aufbau deutlich, der einige Songs anders positionierte, beispielsweise das Duett „Lily’s Eyes“ vom ersten in den zweiten Akt verschoben hat und Teile des Materials kompositorisch und textlich veränderte. Dennoch blieben die Modifikationen in beiden Fassungen wie die Hinzufügung zweier ausschlaggebender Figuren im Vergleich zu dessen Ausgangswerk identisch. Die Protagonistin ist die ungefähr zehnjährige Mary Lennox, weswegen Lily, der Geist von Archibalds verstorbener Frau, als erwachsene weibliche Kernrolle des Musicals positioniert und Dr. Neville Craven als Archibalds Bruder

---

<sup>752</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 966.

<sup>753</sup> Sheridan Morley beschrieb die amerikanische Version in seinem Artikel in der *Herald Tribune* (7. März 2001) im Vergleich zur britischen als *vastly less distinguished*. Zitiert nach: Lucy Simon, Marsha Norman: *The Secret Garden*. Booklet. First Night, 2001.

(im Roman ist er ein nicht näher charakterisierter Cousin) und gleichzeitig Antagonist eingeführt wurde.<sup>754</sup> Die Adaption behielt aber auch die Atmosphäre des Romans bei, indem es dunkle, bedrückende oder bedrohliche Komponenten ebenso wirksam vertonte – z.B. die Cholera-Epidemie in Indien, Archibalds Verzweiflung über den Tod seiner Frau usw. – wie heiter-beschwingte Episoden. Der hohe musikalische Anteil vermittelt damit Stimmung, Charakterisierung und Handlung gleichzeitig, wodurch die Umlegung des Originaltextes auf die Musicalbühne als effektiv gewertet werden kann. Trotz einiger Versuche, diese Geschichte zu vertonen – die Shows verließen jedoch meist nicht den Bereich des Regionaltheaters – war dies die einzige im großen Rahmen erfolgreiche Version.

Die hier beschriebenen Romane waren bei ihrem ersten Erscheinen durchwegs populär und werden im englischsprachigen Raum teilweise bis heute als Klassiker betrachtet.<sup>755</sup> Tatsächlich akkurate Adaptionen, die den bekannten Vorlagen und ihren Charakteristika gerecht werden, sie jedoch gleichzeitig auch effizient in das Zielmedium übertragen, sind nur in wenigen Fällen zu finden.

### **3.10.3.8. Problematische Vertonungen sehr bekannter Vorlagen**

Im Laufe der Musicalgeschichte gab es einige Versuche, „moderne Klassiker“ bzw. sehr bekannte Vorlagen in Musik zu setzen, die jedoch in den meisten Fällen zu Misserfolgen wurden, da die spezifischen Qualitäten der literarischen Ausgangstexte nicht auf die Bühne zu übertragen waren. Verfilmungen dieser Stoffe andererseits waren sehr oft erfolgreich und erreichten damit in späterer Zeit ein breiteres Publikum als die Romane.<sup>756</sup> So beispielsweise im Fall von *Elmer Gantry* (1927) von Sinclair Lewis, einem satirisch-moralisierenden Roman,

<sup>754</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1825.

<sup>755</sup> Ein britisches Musical, *Valmouth* (Musik, Lyrics, Libretto: Sandy Wilson; London 1958/9), adaptierte Ronald Firbanks gleichnamigen Roman (1918), während es das Finale von dessen Novella *Concerning the Eccentricities of Cardinal Pirelli* (1926) übernahm. Wilson transformierte die absurde Story über sehr lebensfrohe 100-jährige in einem britischen Kurbad zu einem geradlinigen Libretto, allerdings mit wenig Plot. Der Aufbau war jedoch für ein englisches Musical dieser Zeit kennzeichnend mit Comedy Songs und sexuell anzüglichen Pointen. Trotz der charakteristischen Ausführung wird es dennoch oft, gemeinsam mit *Expresso Bongo*, als wichtiges britisches Musical dieser Dekade gesehen. Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 720-24.

<sup>756</sup> Da der Inhalt einiger dieser Romane vor allem durch die Verfilmungen allgemeine Bekanntheit erlangte, scheinen manche bei Mandelbaum in dem Kapitel „The Movie Was Better“ (*Not Since Carrie*, S. 155-182) auf. Er inkludiert hier Musicals, die sich tatsächlich auf Filmdrehbücher stützen (siehe auch Kapitel 3.10.3.1.), aber auch Beispiele für Werke, die zwar erfolgreich für die Leinwand, nicht aber für die Bühne umgelegt werden konnten. Hierbei diente das Drehbuch möglicherweise als Orientierungshilfe für die Reduktion des Stoffes, wobei deswegen jedoch nicht von einer direkten Adaption gesprochen werden kann. In Stewarts Listung sind oftmals auch Verweise auf die Filme als Vorlage zu finden, die jedoch fragwürdig sind, da keine andere Quelle Bezug darauf nimmt.

der die Obsessionen der religiösen Welt des Mittleren Westens der USA detailliert beschreibt und deswegen in einigen kirchlichen Verbänden denunziert wurde. Der Protagonist ist ein *fundamentalist and revivalist religious charlatan*, der die Menschen in seinem Umfeld aus unethischen Beweggründen negativ beeinflusst.<sup>757</sup> Wie bereits die Verfilmung 1960 benutzte die Musicalversion (Musik: Stan Lebowksy, Lyrics: Fred Tobias, Libretto: Peter Bellwood; 1970) nur einen Bruchteil des umfangreichen Romans. Um einer klassischen Musicalstruktur zu entsprechen und eine gleichberechtigte weibliche Hauptfigur zu schaffen, konzentrierte sich die Vertonung auf Szenen zwischen Gantry und Sister Sharon Falconer, während das Libretto viele der negativen Aspekte der Figur und der Handlung reduzierte.<sup>758</sup> Obwohl die Praktiken der evangelikalen Erweckungsbewegung häufig Musik inkorporieren, konnten die für das Original charakteristischen ausführlichen Beschreibungen der amerikanischen Kultur des Mittleren Westens nicht auf die Musicalbühne übertragen werden.

Ähnliche Möglichkeiten für die Vertonung bot auch der bekannteste Roman von J.B. Priestley, das pikareske *The Good Companions* (1929), der unter demselben Titel zu einem Musical (Musik: Andre Previn, Lyrics: Johnny Mercer, Libretto: Ronald Harwood; London 1974) adaptiert wurde. Im Zentrum der Handlung stehen drei Menschen, die ihr bisheriges Leben hinter sich lassen und für kurze Zeit hinter den Kulissen Teil der Music Hall-Truppe (Gesang und Tanz) The Dinky Doos werden, die sich in weiterer Folge in *The Good Companions* umbenennen. Während der erste Akt die direkte Vergangenheit der drei Figuren und die Umstände des Zusammentreffens mit der Truppe als Flashbacks zeigte, präsentierte der zweite Akt die Tour und die Auflösung der Zusammenarbeit. Die Musik traf den Ton und die Atmosphäre der Vorlage recht genau, worin sich auch die Problematik der Adaption manifestierte: *Some [das Publikum; Anm.] impatiently found it old-fashioned and drear, others hugely enjoyable in a nostalgic fashion.*<sup>759</sup>

Ein weiterer britischer Roman, *Lost Horizon* (1933) von James Hilton, war der Ausgangstext von *Shangri-La* (Musik: Harry Warren, Lyrics und Libretto: James Hilton, Jerome Lawrence und Robert E. Lee; 1956), wobei der Originalautor nur an den frühen Entwicklungsphasen des Musicals beteiligt war, da er bereits 1954 verstarb. Hier scheiterte die Adaption unter anderem an der Darstellung und Vermittlung des mystisch-legendären Shangri-La, angeblich

---

<sup>757</sup> Malcolm Bradbury: *The Modern American Novel*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. S. 71.

<sup>758</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 158-60.

<sup>759</sup> Auch die Kritik war geteilter Meinung und das Musical war nicht sehr erfolgreich. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 982-83.

im Himalaya lokalisiert, dessen charakteristischer Frieden und Zauber auf der Bühne nicht effektiv abgebildet werden konnten.<sup>760</sup> Der essentielle Teil des Romans, die Diskrepanz zwischen „Außenwelt“ und dem mythischen Land, die auch grundlegend für das Verständnis der Figuren und ihrer Motivation ist, ging dadurch verloren.

In *A Time for Singing* (Musik: John Morris, Lyrics und Libretto: Gerald Freedman und John Morris; 1966), einer Adaption von Richard Llewellyns *How Green Was My Valley* (1939), war es die veränderte Perspektive, in der sich die Abweichung von der Romanvorlage am deutlichsten manifestierte. Huw, der Sohn einer walisischen Kohlearbeiter-Familie, rekapituliert im Original sein bisheriges Leben in einem Ort der South Wales Valleys, bevor er ihn verlässt. Das Musical fokussierte jedoch auf eine erwachsene Figur, David Griffith, den protestantischen Pastor, der eine geheime Affäre mit Huws Schwester hatte, dessen Erinnerung an die früheren Ereignisse aufgrund seines Alters realistischer, damit aber auch unbarmherziger ist.<sup>761</sup> Trotz dieser Abweichung war die Show stilistisch und musikalisch außergewöhnlich, da sie, mit Ausnahme des „Happy-Ends“, die negativen Aspekte der Handlung betonte, während sie gleichzeitig einen für damalige Verhältnisse hohen Musikanteil aufwies, dessen dramatische Qualität die emotionalen Konnotationen der Story wahrhaftig vermittelte.<sup>762</sup> Dennoch fand das Musical, wie auch die anderen bisher in diesem Kapitel erwähnten, kein großes Publikum und schloss nach nur 41 regulären Vorstellungen.

Eine außergewöhnliche musikalische Adaption stellt *The Human Comedy* (Musik: Galt MacDermot, Libretto: William Dumasq; Off-Broadway 1983, Broadway 1984)<sup>763</sup> dar, das auf dem gleichnamigen Roman von William Saroyan (1943) basiert. Ursprünglich verfasste der vorwiegend dramatische Autor die Story als Filmdrehbuch, als MGM jedoch nicht mit seiner Version einverstanden war und ihm kündigte, arbeitete er es zu einem Prosatext um, der kurze Zeit vor dem Film veröffentlicht wurde. Die Vertonung wird aufgrund der Struktur meist als Oper<sup>764</sup> kategorisiert und inkorporiert dabei typisch amerikanische Musikstile wie

---

<sup>760</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 163.

<sup>761</sup> Huws Schilderungen im Roman hingegen wirken *innocent, redemptive*. Mordden: *Open a New Window*. S. 196.

<sup>762</sup> Die Qualität des Scores ist für Mordden und Mandelbaum offensichtlich: [...] *for this* [die Musik von *A Time for Singing*; Anm.] *is one of the decade's supreme achievements* [...] (vgl. ebd.), bzw. *There was an operatic emotionalism about the show, and much of the music was lovely*. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 299. Gerald Bordman (*American Musical Theatre*. S. 648) allerdings setzte dem entgegen: [...] *but the music did little to enhance the grim story*.

<sup>763</sup> Da das Werk durchgesungen ist, wird hier, wie im Falle von *Amour*, Dumasq meist nur als Librettist angegeben.

<sup>764</sup> Das Booklet des OBC beispielsweise benutzt die Bezeichnung *a modern opera*. Galt MacDermot, Bill Dumasq: *The Human Comedy*. Booklet. Kilmarnock, 1997. o.S.

Folk, Country, Swing usw. Das Leben der Familie Macauley, bestehend aus einer Mutter mit drei Söhnen und einer Tochter, im Verband der Kleinstadt Ithaca in Kalifornien steht im Zentrum der Handlung, die während des Zweiten Weltkrieges angesiedelt ist.<sup>765</sup> Der Titel bezieht sich auf die Nähe von komischen und tragischen Aspekten im Leben eines Menschen und wird musikalisch besonders in der Szene transparent, als Homer als Telegrammbote einer spanischen Mutter die Nachricht vom Tod ihres Sohnes im Krieg überbringt. Das gequälte *Oh, no* der Mutter ist dabei im Kontrapunkt zu den fröhlich-beschwingten *No* des Songs „I Let Him Kiss Me Once“, gesungen von Homers Schwester und deren Freundin, arrangiert.<sup>766</sup> Trotz der sehr akkurat in Musik übersetzten Adaption reduzierte Dumaesq für sein Libretto manche der düsteren, negativen Aspekte der Vorlage. Die szenische Umsetzung, insofern Teil des Theatertextes, fokussierte auf das Gemeinschaftsgefühl – der Familie innerhalb Ithacas und der Soldaten an der Front – wodurch das Orchester und alle Darsteller während der gesamten Spielzeit auf der Bühne präsent waren und nur während ihrer einzelnen Songs hervortraten. Dieses Konzept war besonders durch den arenaähnlichen Aufbau des Off-Broadway Theaters effektiv, wo *The Human Comedy* sehr erfolgreich aufgeführt wurde.<sup>767</sup> Aus diesem Grund transferierte der Produzent die Show in ein Broadway-Theater mit Proseniumsbühne, wo die intendierte Wirkung jedoch nicht mehr erreicht werden konnte, wodurch das Musical nach wenigen Vorstellungen schloss. Trotz einiger Abweichungen ist *The Human Comedy* eine gelungene Adaption, die gleichzeitig einen innovativen Umgang mit dem Zielmedium beweist, doch aufgrund seiner Konzeption für ein intimeres Theater kein größeres Publikum ansprechen konnte.

In *The Human Comedy* erfüllte der stets auf der Bühne präsente Chor auch eine kommentierende Funktion, ähnlich *Lost in the Stars* (Musik: Kurt Weill, Lyrics und Libretto: Maxwell Anderson; 1949), einer Adaption des südafrikanischen Anti-Apartheid-Romans *Cry, the Beloved Country* (1948) von Alan Paton. Hier sind es ein großer Gesangschor – getrennt nach Hautfarbe – und deren Leader, die die Ereignisse der Handlung erklären und hinterfragen (z.B. „Fear“) oder Exposition und Atmosphäre darlegen (z.B. „The Hills of Ixopo“). Weitere Bezüge

---

<sup>765</sup> Die Story enthält einige Verweise auf Homers *Odyssee*: Ithaca, die Namen der Söhne sind Homer und Ulysses, die Suche nach einem Heim ist ein wiederkehrendes Motiv des Romans, usw.

<sup>766</sup> Vgl. *The Human Comedy*. Musik: Galt MacDermot, Libretto: William Dumaesq. Fassung: 2 CD-Box. OBC. Kilmarnock, 1997. CD 1 Track 25.

<sup>767</sup> Vgl. Frank Rich: „Stage: Saroyan Set to Music.“ In: *The New York Times*. 29. Dezember 1983.

[http://www.nytimes.com/1983/12/29/theater/stage-saroyan-set-to-](http://www.nytimes.com/1983/12/29/theater/stage-saroyan-set-to-music.html?scp=1&sq=Stage:%20Saroyan%20Set%20to%20Music&st=cse)

[music.html?scp=1&sq=Stage:%20Saroyan%20Set%20to%20Music&st=cse](http://www.nytimes.com/1983/12/29/theater/stage-saroyan-set-to-music.html?scp=1&sq=Stage:%20Saroyan%20Set%20to%20Music&st=cse) Zugriff: 20. Jänner 2010.

zur griechischen Tragödie sind in der Beschreibung als *a musical tragedy*,<sup>768</sup> deren Ereignisse prädestiniert und unvermeidbar erscheinen, offensichtlich. Als der afrikanische anglikanische Pastor Stephen Kumalo nach Johannesburg zieht um seinen Sohn Absalom zu suchen, findet er ihn erst in einem Gefängnis, da dieser bei einem Überfall versehentlich einen weißen Apartheidsgegner erschossen hatte. Als einziger der dreiköpfigen Diebesbande ist er geständig, wird jedoch dennoch zum Tod durch Erhängen verurteilt, während die Komplizen aus Mangel an Beweisen freigehen. Die Verzweiflung über das unaufhaltsame Schicksal eines großen Teils der schwarzen Bevölkerung Südafrikas kommt in dem Werk deutlich zum Ausdruck, das allerdings mit einem Hoffnungsschimmer endet, als Vater und Sohn des Ermordeten, Freundschaft und Leid mit Stephen und dessen Neffen Alex teilen. Anderson und Weill behielten zwar den Handlungsort bei, legten den Fokus jedoch vorwiegend auf die unterschiedlichen Verhältnisse zwischen Schwarz und Weiß, um damit einen Bezug zur zeitgenössischen afroamerikanischen Problematik aufzuzeigen.<sup>769</sup> Obwohl die Autoren diese Parallelen mit eigenen, nicht im Original enthaltenen Kommentaren im Theatertext unterstrichen, blieben sie den Rezensenten größtenteils verborgen.<sup>770</sup> Trotz mehrerer gesprochener Dialoge, hat das Werk starke opernhafte Züge, die sich unter anderem darin manifestieren, dass die Hauptrollen meist von klassisch trainierten Sängern gespielt werden.<sup>771</sup> Für den Theatertext, wie auch dessen Darstellung ist die akkurate Repräsentation des südafrikanischen Dialekts charakteristisch, der auch in Patons Original vorherrschend ist. Aufgrund seines Aufbaus als Hybrid zwischen Oper und Musical (ähnlich Weills *Street Scene*), wird *Lost in the Stars*, die letzte Show des Komponisten, nicht häufig gespielt und hatte nur mäßigen Erfolg während des ursprünglichen Runs.

Die Beschreibung moderner, universaler, auf die USA bezogener Mythen in Romanen, deren Figuren im Sinne des amerikanischen Transzendentalismus charakterisiert sind,<sup>772</sup> verfasste John Steinbeck, dessen *East of Eden* (1952) und *Sweet Thursday* (1954) zu Musicals adaptiert wurden. *Here's Where I Belong* (Musik: Robert Waldman, Lyrics: Alfred Uhry, Libretto: Ter-

---

<sup>768</sup> Bei Stewart, S. 349 und bei Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 1254.

<sup>769</sup> Vgl. David Kilroy: "Liner Notes." In: Kurt Weill, Maxwell Anderson: *Lost in the Stars*. Booklet. Nimbus Records, 2009. S. 5-9. Hier S. 5.

<sup>770</sup> Vgl. Errol G. Hill, James V. Hatch: *A History of African American Theatre*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2005. S. 344.

<sup>771</sup> Gänzl (*Encyclopedia*. Vol. 2. S. 1254) bezeichnet *Lost in the Stars* als „operaticized“.

<sup>772</sup> Vgl. Bradbury, S. 140.



rence McNally und Alex Gordon; 1968)<sup>773</sup> eliminierte große Teile von *East of Eden* und fokussierte (wie auch die bekannte Verfilmung) auf die Rivalität zwischen Cal und Aron und deren geschäftliche Pläne im Gemüsevertrieb. Laut Mandelbaum war die Story grundsätzlich *too dreary for a musical* und man setzte die Show nach nur einer regulären Vorstellung ab.<sup>774</sup> Mordden hingegen sah, im Zusammenhang mit *Pipe Dream*, die grundsätzliche Problematik bei der Vertonung von Steinbecks Romanen in dessen inhaltlich-charakteristischem Schreibstil und dem damit verbundenen Aufbau der Figuren.<sup>775</sup> Nachdem der Versuch des Autors, seinen Roman *Cannery Row* (1945) zu einem Libretto zu adaptieren, scheiterte, schrieb er im Hinblick auf eine mögliche Musicalversion eine Fortsetzung der Geschichte, *Sweet Thursday*. Dennoch gelang es Hammerstein als Librettist von *Pipe Dream* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics und Libretto: Oscar Hammerstein II.; 1955) nicht, die in ihrer Reaktion irrationalen Figuren der Cannery Row in den für Rodgers und ihn typischen Musicalstil zu übersetzen. Die oftmals schonungslos realistischen Aussagen der Charaktere (z.B. einer Prostituierten) wurden in einer Weise abgemildert, die Steinbeck angeblich mit *You've turned my prostitute into a visiting nurse* kommentierte.<sup>776</sup> Deutlich ist, dass die Adaption die Spezifika der Vorlage eliminierte um damit dem erwarteten Stil des Zielmediums, der Musical Comedy der 50er Jahre, zu entsprechen.

Die Problematik von *Lord of the Rings* (Musik: A. R. Rahman und Varttina, mit Christopher Nightingale, Lyrics und Libretto: Shaun McKenna and Matthew Warchus; Toronto 2006, London 2007) war einerseits der Umfang der dreiteiligen Fantasy-Romanvorlage (publiziert 1954/55) von J.R.R. Tolkien, andererseits die Vermittlung der mythischen Welt von Mittelerde mit bühnentechnischen Möglichkeiten. Die als Spektakel inszenierte Show versuchte mittels multiethnischer Musik die Atmosphäre des Handlungsortes zu illustrieren, schaffte es allerdings nicht, die Story ohne Verständlichkeitsprobleme in der Rezeption zu reduzieren. Durch die zusätzliche Emphase auf der visuellen Vermittlungsebene wirkte die Show mehr als opulentes Ausstattungstück mit Musik, funktional oftmals als Soundtrack eingesetzt, denn als Musicaladaption einer literarischen Vorlage.<sup>777</sup>

---

<sup>773</sup> Alex Gordon ist das Pseudonym von Gordon Cotler, der einige Revisionen am Libretto vornahm, nachdem McNally sich geweigert hatte und auf die Entfernung seines Namens aus den Credits pochte.

<sup>774</sup> Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 161.

<sup>775</sup> Vgl. Mordden: *Rodgers & Hammerstein*. S. 169.

<sup>776</sup> Zitiert nach ebd. S. 174. Mordden gibt hier eine umfangreichere Beschreibung des Werkes: vor allem S. 168-77.

<sup>777</sup> Die hier verwendeten Informationen über *The Lord of the Rings* stammen von: Ben Brantley: „Tolkien's 'Lord of the Rings', Staged by Matthew Warchus in Toronto.“ In: *The New York Times*. 24. März 2006.

T.H. Whites sehr umfangreicher Roman *The Once and Future King* (1958)<sup>778</sup> bildete die Vorlage für *Camelot* (Musik: Frederick Loewe, Lyrics und Libretto: Alan Jay Lerner; 1960), ein Musical dessen Zentrum die Liebesgeschichte von Arthur und Guinevere ist.<sup>779</sup> Wenn Whites Text auch teilweise an der Darlegung der Arthuslegende von Thomas Malory, *Le morte d'Arthur* aus dem 15. Jahrhundert, orientiert ist, versucht er dennoch einen neuen Blickwinkel auf die bekannte Geschichte zu werfen, indem er Arthurs Hoffnung für eine friedliche Welt emphasiert, während er gleichzeitig Bezüge zum Zweiten Weltkrieg aufzeigt.<sup>780</sup> Die Problematik in diesem Fall war besonders die vielen einzelnen Episoden und Charaktere des Originals zu kürzen und zu komprimieren, um einen für den Broadway tauglichen (i.e. damals maximal 3 Stunden in der Präsentation) Plot zu erstellen, weswegen die Tryout-Version auch eine Länge von 4,5 Stunden aufwies.<sup>781</sup> In der Reduktion eliminierte Lerner die Jugend Arthurs (*The Sword and the Stone*), entnahm die Haupthandlung des dritten Buches, *The Ill-Made Knight*, und beendete den Plot mit dem Denouement des vierten Teils, *The Candle in the Wind*. Er fokussierte vorrangig, anders als die sehr vielschichtige Darlegung Whites, auf die Beziehungen zwischen Arthur, Guinevere und Lancelot und begründet das Ende Camelots hauptsächlich mit dem Ehebruch.<sup>782</sup> Trotz der radikalen Kürzung werden die Schwierigkeiten des Librettos beispielsweise an der Tatsache deutlich, dass Merlin bereits sehr früh, mit „Follow Me“, aus der Story entfernt wird, oder dass der Song „Guinevere“ versucht, sehr komplexe Vorgänge als verdeckte Handlung darzulegen. Die Figuren sind nur ungenau definiert, doch erscheinen vor allem ihre Motivationen dramaturgisch haltlos: beispielsweise die Entscheidung Guineveres für Lancelot, der durch seinen Auftrittssong „C'est Moi“ als hochmütig-arroganter, fast grotesk wirkender Mann charakterisiert ist. Des Weiteren passte Lerner die sehr ernsthafte Story größtenteils, wie auch in der oftmals beschwingten Musik deutlich wird, den Musical Comedy-Konventionen an, wodurch die grundlegende Intention von Whi-

---

<http://www.nytimes.com/2006/03/24/theater/reviews/24ring.html?scp=2&sq=Lord%20of%20the%20Rings%20Musical&st=cse> Zugriff: 23. Jänner 2010.

Michael White: "Frodo Gets Another Shot at the Golden Ring." In: *The New York Times*. 13. Mai 2007.

<http://www.nytimes.com/2007/05/13/theater/13michael.html?scp=7&sq=Lord%20of%20the%20Rings%20Musical&st=cse> Zugriff: 23. Jänner 2010.

<sup>778</sup> Er besteht eigentlich aus ursprünglich vier Büchern (*The Sword and the Stone*, *The Queen of Air and Darkness*, *The Ill-Made Knight*, *The Candle in the Wind*), die teilweise bereits vorher einzeln erschienen sind. Ein letzter Teil, *The Book of Merlin*, wurde erst 1971, ca. 30 Jahre nach dessen Verfassung, erstmals veröffentlicht.

<sup>779</sup> Die Zurechnung von *The Once and Future King* zu diesem Kapitel ist vor allem in dessen literarischem Status begründet, der unter anderem auch wissenschaftliche Auseinandersetzungen anregte, z.B. Elizabeth Brewer: *T.H. White's The Once and Future King*. Cambridge: Brewer, 1993.

<sup>780</sup> Vgl. Laufe, S. 272.

<sup>781</sup> Vgl. Stewart, S. 94.

<sup>782</sup> Vgl. Swain, S. 201.

tes Werk verloren ging.<sup>783</sup>

Deutlich ist hier, dass Musikalisisierungen „moderne Klassiker“ des 20. Jahrhunderts aufgrund ihres literarischen Status‘ oder der Bekanntheit ihrer Verfilmungen in der Rezeption – mit Ausnahme von *Camelot* – nur wenig populär waren. Adaptionstechnisch akkurate und innovative Vertonungen weichen (ähnlich den Pulitzer Prize Vorlagen) von der charakteristischen Musicalstruktur ab und benutzen, wie *The Human Comedy* oder *Lost in the Stars*, einen höheren Musikanteil zur effektiven Illustration der transformierten literarischen Texte.

### **3.10.3.9. Beispiele für unbekanntere Romanvorlagen**

Das folgende Kapitel listet Musicals, die Romane vertonten, die, anders als die Werke des vorherigen Abschnitts, keinen großen Bekanntheitsgrad besitzen, auch wenn sie in einzelnen Fällen noch verlegt werden.<sup>784</sup>

Der erste Teilbereich umfasst Shows, deren Ausgangstexte bald (innerhalb von fünf Jahren) nach ihrem Erscheinen adaptiert wurden, wodurch zumindest eine kurzfristige Popularität impliziert wird. Ein Beispiel hierfür wäre der satirische Roman *Barefoot Boy with Cheek* (1943) von Max Shulman, dessen gleichnamige Vertonung (Musik: Sidney Lippman, Lyrics: Sylvia Dee, Libretto: Max Shulman) bereits 1947 am Broadway zu sehen war. Da Shulman seinen eigenen Bestseller adaptierte, suchte er vor allem die humoristischen Beschreibungen in sein Libretto zu übernehmen, die seine von der Realität inspirierte Fiktion über einen amerikanischen College-Campus in Minnesota charakterisiert.<sup>785</sup> Auch Charles O’Neal transformierte, mit Abe Burrows, sein Buch *Three Wishes for Jamie McRuin* (1949) zum Musical *Three Wishes for Jamie* (Musik, Lyrics: Ralph Blane; 1952),<sup>786</sup> konnte jedoch damit nicht reüssieren. Die märchenhafte Story um den 1896 nach Amerika immigrierten Iren Jamie, dem eine Fee drei Wünsche erfüllt, die sich jedoch nur auf Umwegen positiv entwickeln, zeigte inhaltlich viele Gemeinsamkeiten mit *Brigadoon* und *Finian’s Rainbow* (Musik: Burton Lane, Lyrics: E.Y. Harburg, Libretto: E.Y. Harburg und Fred Saidy, 1947). Gleichzeitig verdeutlichten

---

<sup>783</sup> Für ausführlichere Beschreibungen zu *Camelot* vgl. Laufe, S. 271-8. Für einen Vergleich zwischen *The Once and Future King* und *Camelot*, mit Augenmerk auf der Libretto-problematik, vgl. Swain, S. 200-04.

<sup>784</sup> Aufgrund fehlender Informationen können, besonders in diesem Kapitel, einige Werke nur kurz erwähnt werden. Da viele der Shows Misserfolge waren, sind oftmals die einzigen Beschreibungen in Mandelbaums *Not Since Carrie* zu finden.

<sup>785</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 557.

<sup>786</sup> Ursprünglich bereits 1951 in Kalifornien in einer dreiaktigen Version mit einem Libretto von O’Neal und Charles Lederer aufgeführt, kam es nach umfangreichen Revisionen durch Abe Burrows in zwei Akten 1952 an den Broadway.

diese Reminiszenzen an die sehr bekannten Musicals jedoch die qualitativ weniger gelungene Umsetzung von *Three Wishes for Jamie*.<sup>787</sup> Ebenso wenig überzeugend war *Whoop Up* (Musik: Mark Charlap, Lyrics: Norman Gimbel, Libretto: Cy Feuer, Ernest H. Martin und Dan Cushman; 1958), das auf Cushmans Bestseller *Stay Away, Joe* (1953) basiert und teilweise in einem Indianerreservat in Montana angesiedelt ist. Vor allem die Komik der kurzfristig populären Vorlage konnte die Adaption, die von Mandelbaum als *unreconstructed trash* bezeichnet wird, nicht nachbilden.<sup>788</sup>

Zwei der markantesten und erfolgreichsten Beispiele dieser Kategorie sind *The Pajama Game* (1954) und *Damn Yankees* (1955), wobei in beiden Fällen Musik und Lyrics von Richard Adler und Jerry Ross stammen und George Abbott mit dem jeweiligen Autor der Vorlage, Richard Bissell bzw. Douglass Wallop, für das Libretto kollaborierte. *The Pajama Game* basiert auf dem kurzfristig sehr populären Roman *7 ½ Cents* (1953) von Bissell, dessen Handlungsort die Sleep-Tite Pyjama Fabrik in Cedar Rapids ist, deren Mitarbeiter die titelgebende Gehaltserhöhung fordern. Obwohl die Problematik des Management/Arbeiter Verhältnisses den Ausgangspunkt der Story bildete, enthält der Plot keine soziale Botschaft, sondern fokussiert hauptsächlich auf eine Liebesgeschichte.<sup>789</sup> Die zahlreichen Songs und Tänze im auf komischem Effekt aufgebauten Libretto, vermitteln vor allem Atmosphäre und Charakterisierung und sind somit essentiell für die Darlegung des Inhaltes. Strukturell entspricht die Show damit der Musical Comedy dieser Dekade, enthält jedoch verhältnismäßig deutliche sexuelle Anspielungen in Handlung und Figurenmotivation, wodurch sie, auch für das soziokulturelle Umfeld der USA dieser Zeit, außergewöhnlich ist.<sup>790</sup> Die Erfahrungen, die Richard Bissell bei der Adaption von *7 ½ Cents* zu *The Pajama Game* machte, verarbeitete er im Roman *Say, Darling* (1957), der unter demselben Titel 1958 mit Musik versehen wurde (Musik: Jule Styne, Lyrics: Betty Comden und Adolph Green, Libretto: Richard Bissell, Abe Burrows und Marian Bissell). Aufgrund der Anzahl und ihrer Funktion als diegetische Songs im Rahmen der Proben des fiktiven Musicals, wird *Say, Darling*, das sich selbst im Untertitel als *comedy about a musical* definiert,<sup>791</sup> meist als Play with Music kategorisiert. Bissell veränderte die

<sup>787</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 68-9.

<sup>788</sup> Ebd. S. 47.

<sup>789</sup> Vgl. Laufe, S. 181.

<sup>790</sup> Laut Bloom und Vlastnik (S. 253-55) war es beispielsweise das erste Musical, das eine körperliche Beziehung zwischen einem unverheirateten Paar eindeutig ansprach.

<sup>791</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1796.

Namen der Mitwirkenden, auch wenn die Bezüge deutlich erkennbar waren, beispielsweise basierte Ted Snow auf dem damaligen Produzenten Hal Prince und Jack Jordan auf Bissell selbst.<sup>792</sup>

Douglass Wallops *The Year the Yankees Lost the Pennant* (1954) war ähnlich erfolgreich wie *7 ½ Cents* und verband den amerikanischen Nationalsport Baseball mit der Faust-Legende in einem Jahrzehnt als die New York Yankees die American League beherrschten. Joe Boyd, ein Anhänger der Washington Senators, geht einen Pakt mit dem Teufel, Mr. Applegate, ein und verwandelt sich in Joe Hardy, einen Baseballspieler, der sein Team, die Senators, zum Sieg führt. Aufgrund einer Ausweichklausel kann Joe zuletzt dennoch aus dem bindenden Vertrag mit Applegate aussteigen. Die Musicalversion *Damn Yankees* (Musik, Lyrics: Richard Adler und Jerry Ross, Libretto: George Abbott und Douglass Wallop; 1955) ist von denselben Autoren wie *The Pajama Game*, strukturell und musikalisch sehr ähnlich aufgebaut und war gleichermaßen erfolgreich. Anders als sein Vorgänger definierte sich diese Show jedoch hauptsächlich über die Schauspielerin der Lola (verkörpert durch Gwen Verdon), aufgrund derer während der Tryouts mehrere Revisionen vorgenommen wurden, um sie bereits früher im Plot auftreten lassen zu können.<sup>793</sup> Die Präsenz von sexuellen Anspielungen war auch hier gegeben, vorwiegend in der Figur der Lola, die als Gehilfin des Teufels den Protagonisten verführen soll, die jedoch Verdons schalkhafte Darstellung abmilderte. *The Pajama Game* und *Damn Yankees* sind allerdings Werke, die vor allem mit ihrer Entstehungszeit verbunden sind und ihren ursprünglichen Erfolg in Revivals nicht wiederholen konnten.<sup>794</sup>

Anders als *The Pajama Game* oder *Damn Yankees* konnten die nun folgenden Werke in der Rezeption nicht reüssieren, weswegen sie durchwegs in Mandelbaums *Not Since Carrie* besprochen sind, doch lässt sich vor allem in den 50er und 60er Jahren die Tendenz erkennen zeitgenössisch populäre Prosa zu vertonen.<sup>795</sup> In jedem der folgenden Musicals lag der Grund für ihre Ineffizienz als musikalisches Werk – laut Mandelbaum, vorwiegend in der Adaption und dem daraus entstandenen Libretto begründet – zumeist in der Vorlage. *Greenwillow* (Musik, Lyrics: Frank Loesser, Libretto: Frank Loesser und Lesser Samuels; 1960)

---

<sup>792</sup> Vgl. Stewart, S. 523.

<sup>793</sup> Vgl. Bloom und Vlastnik, S. 76-8.

<sup>794</sup> Über *The Pajama Game* schrieb Gänzl (*Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1564): *a piece whose age and limitations showed too clearly to allow success*. Ein Revival 2006 mit nur 129 regulären Vorstellungen bestätigte diese Aussage. Ein Revival von *Damn Yankees* (1994) andererseits überarbeitete und modernisierte das Libretto (ad. Jack O'Brian) und war trotz zahlreicher Probleme einigermaßen erfolgreich.

<sup>795</sup> Die tatsächliche Popularität der nun folgenden Romane ist jedoch kaum verifizierbar, dennoch lässt die baldige Vertonung eine gewisse Bekanntheit vermuten. Aufgrund dieser Umstände sind Informationen zu den Vorlagen und Musicals, abgesehen von Mandelbaums Schilderungen, nur schwer beizubringen.

vertonte den gleichnamigen Roman von B.J. Chute (1956), dessen märchenhafter Inhalt teilweise an *Brigadoon* erinnert, gleichzeitig jedoch nur wenig Material, besonders bezüglich Charakterisierungen und Subplot, für eine Musicaladaption bereitstellte.<sup>796</sup> Trotz der ansprechenden Musik wirkte das Libretto der *musical fantasy* über ein Dorf im ländlichen Bereich der USA, *untheatrical*.<sup>797</sup> *Bravo Giovanni* (Musik: Milton Schafer, Lyrics: Ronny Graham, Libretto: A.J. Russell; 1962) ist die Musicaladaption des Romans *The Crime of Giovanni Venturi* (1959) von Howard Shaw, dessen Problematik vor allem in der unglaublichen Komödienhandlung lag: aus der Wahl einer ungeeigneten Vorlage resultierte ein dramaturgisch ineffizientes Libretto. Gleichzeitig war Opernsänger Cesare Siepi unpassend in der Hauptrolle und die Musik qualitativ wenig überzeugend.<sup>798</sup> Eine ähnliche Problematik zeigte sich auch bei *Something More!* (Musik: Sammy Fain, Lyrics: Marilyn und Alan Bergman, Libretto: Nate Monaster; 1964), das auf dem Roman *Portofino P.T.A.* (1962) von Gerald Green basiert, indem ein erfolgreicher Autor mit seiner Familie aus dem Leben in der amerikanischen Vorstadt ausbricht und nach Italien zieht, um dort Erfüllung zu finden (auf der Suche nach *something more*).<sup>799</sup>

*Flora, the Red Menace* (Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Libretto: George Abbott und Robert Russell; 1965) war musikalisch eindrucksvoll, konnte jedoch die Vorlage, Lester Atwells *Love is Just Around the Corner* (1963), nicht adäquat transformieren.<sup>800</sup> Abbott milderte die eigentlich ernsthafte, manchmal provokative Story um eine junge Frau zwischen 1933 und 1935 ab, indem er ihre im Roman eigenständige Sympathie für den Kommunismus, im Musical nur über ihr romantisches Interesse für einen Anhänger dieser Überzeugung definierte. Damit wurde die Show den Konventionen eines Zielmediums angepasst, das sich zu diesem Zeitpunkt bereits anders entwickelt hatte, wodurch der *farical romp* – im Stil charakteristisch für George Abbott – unzeitgemäß erschien, da er die in der Vorlage inhärenten Konflikte nicht übernahm.<sup>801</sup>

Strukturell sind die erwähnten Musicals der für die 40er und 50er Jahre typischen Musical Comedy zuzurechnen, wobei besonders *The Pajama Game* und *Damn Yankees* als exempla-

<sup>796</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 108.

<sup>797</sup> Bordman: *American Musical Theatre*. S. 616.

<sup>798</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 91.

<sup>799</sup> Vgl. ebd. S. 70.

<sup>800</sup> Eine Off-Broadway Produktion von *Flora, the Red Menace* 1987 unterstreicht diese Tatsache. Hierfür verfasste David Thompson ein neues Libretto, dessen Umsetzung des Romans mehr Originaltreue zeigte, während Kander und Ebb manche Songs der ursprünglichen Fassung eliminierten und einige neue hinzufügten.

<sup>801</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 233-4.

risch für ihre Zeit zu betrachten sind. Damit orientierten sich die Adaptionen von zeitgenössisch populären Texten vorwiegend am Zielmedium, wodurch die Vorlage manchmal radikal verändert wurde, um den Konventionen zu entsprechen.

Die nun folgenden Werke basieren auf literarisch und rezeptionstechnisch wenig beachteten Romanen, die erst einige Zeit nach ihrem Erscheinen zur Vertonung herangezogen wurden. Während *Damn Yankees* mit seiner Darstellung von Baseball reüssieren konnte, war *All American* (Musik: Charles Strouse, Lyrics: Lee Adams, Libretto: Mel Brooks; 1962) über eine American Football College-Mannschaft nicht erfolgreich. Es basiert auf dem Roman *Professor Fodorski* (1950) von Robert Lewis Taylor, dessen Protagonist aus der Sowjetunion nach Amerika emigriert um dort zu unterrichten. Die absurde Story, vermittelt in einem dramaturgisch wenig überzeugenden Libretto, fokussierte größtenteils auf den Hauptdarsteller (Ray Bolger) und folgte damit strukturell den *star vehicles*, die vor allem in den 30er und 40er Jahren populär waren.<sup>802</sup> Die Problematik dieses Aufbaus zeigte sich besonders im Fall von *Come Summer* (Musik: David Baker, Lyrics und Libretto: Will Holt; 1969), adaptiert von Esther Forbes' Roman *Rainbow on the Road* (1954), das ebenso Ray Bolgers Rolle in den Mittelpunkt stellte. Aufgrund der Besetzung verschob Will Holt den Fokus der Handlung vom eigentlichen Protagonisten des Romans Jude Scribner auf den von Bolger dargestellten Phineas, wodurch der Plot an Kohärenz verlor, da die Bedeutung der oftmals irrelevanten Figur im Musical artifizuell gesteigert wurde.<sup>803</sup> Die Adaption des historischen Romans, angesiedelt um 1840, der eigentlich die Geschichte des fahrenden Händlers Jude kurz vor der industriellen Revolution wiedergibt, entsprach, wie auch *Flora, the Red Menace*, stilistisch nicht mehr dessen Entstehungszeit.

Obwohl der Umfang von *Aspects of Love* (1955) aus der Feder des britischen Autors David Garnett für eine Kategorisierung als Novella spräche, wird der nur wenig bekannte Text oftmals auch als Roman bezeichnet. Dennoch komprimierte die gleichnamige Musicalversion (Musik: Andrew Lloyd Webber, Lyrics: Don Black und Charles Hart, *book adaptation by Andrew Lloyd Webber*; London 1989)<sup>804</sup> die Handlung über komplizierte vorwiegend romanti-

---

<sup>802</sup> Ebd. S. 56. Die Konstruktion des Plots war in diesen Werken darauf ausgerichtet die besonderen Talente eines bestimmten Darstellers oder einer Darstellerin bestmöglich zu präsentieren. Dementsprechend trat in diesen Shows die Vermittlung einer Story in den Hintergrund.

<sup>803</sup> Vgl. ebd. S. 58.

<sup>804</sup> Der Wortlaut der Angaben ist den Credits entnommen wie sie im Booklet des OLC wiedergegeben sind. Andrew Lloyd Webber [u.a.]: *Aspects of Love*. Booklet [mit Lyrics]. Really Useful, 1989. o.S.

sche Beziehungen zwischen drei Frauen und zwei Männern.<sup>805</sup> Regisseur Trevor Nunn, der Webbers Adaption bearbeitete, fügte eine kurze Rahmenhandlung hinzu, um die Figur der Giulietta bereits früher im Musicalplot (im „Prologue“) einzuführen und damit die auch im Roman unmotiviert Verbindung zwischen Alex und Giulietta am Ende zu exemplifizieren.<sup>806</sup> In der ursprünglichen Konzeption des Komponisten sollte das Musical mit den Worten Giuliettas *Hand me the wine and the dice; perish the thought of tomorrow* enden, die gleichzeitig, in leicht veränderter Form (*Set down* statt *Hand me*) den Schluss des Romans darstellen.<sup>807</sup> Eine Zeile verwendeten Hart und Black dennoch für den Song „Hand Me the Wine and the Dice“, gesungen von Giulietta im zweiten Akt, 16. Szene, als Abgesang auf den verstorbenen George. Der inhaltliche Fokus auf die Liebe und zwischenmenschliche Beziehungen wird bereits mit dem ersten Song „Love Changes Everything“ etabliert, der, wie auch das Hauptthema von „Seeing is Believing“, gleichsam leitmotivisch in der fast durchkomponierten Show eingesetzt wird. Trotz des für eine Musicalbearbeitung ungewöhnlichen Inhalts fast ohne nennenswerte Handlung, ist die Vertonung als akkurat zu bezeichnen, da die Spezifika der Vorlage effektiv in Musik gesetzt wurden.

Obwohl die Story von Borden Deals *The Insolent Breed* (1959) Raum für Songs bietet, konnte dessen Adaption *A Joyful Noise* (Musik und Lyrics: Oscar Brand und Paul Nassau, Libretto: Edward Padula; 1966) die inhärenten Möglichkeiten nicht nutzen. Deals Roman ist beschrieben als *hillybilly folk tale about the joyfulness of Southern music*,<sup>808</sup> wodurch bereits ein Rahmen für dessen Vertonung geschaffen wurde. Dennoch war es auch hier nicht möglich den Ausgangstext, vor allem dessen sprachliche Eigenheiten, akkurat zu dramatisieren und in ein Libretto zu transformieren.

Während *A Joyful Noise* das Leben in den ländlichen Gebieten der amerikanischen Südstaaten abbildet, war es im folgenden Werk jenes in Cumbria in Nordengland. Bei Melvyn Braggs gleichnamiger Musicaladaption (Musik: Howard Goodall, Lyrics und Libretto: Melvyn Bragg; London 1984) seines eigenen Romans *The Hired Man* (1969) – dem ersten Teil der *Cumbrian*

---

<sup>805</sup> Das Werk fokussiert hauptsächlich auf die sexuellen Beziehungen der Figuren miteinander: Alex Dillingham, ein junger Mann verliebt sich in eine etwas ältere Schauspielerin, Rose Vibert, die letztendlich dessen Onkel, den Frauenheld George heiratet, der eine lose Affäre zur italienischen Künstlerin Giulietta Trapani pflegt. Jenny, die Tochter von George und Rose, verliebt sich als 14-jährige in ihren Cousin Alex, der jedoch nach Georges Tod mit Giulietta eine Beziehung beginnt.

<sup>806</sup> Vgl. Walsh, S. 393.

<sup>807</sup> Vgl. Walsh, S. 415 und David Garnett: *Aspects of Love*. London: Chatto & Windus, 1955. S. 176.

<sup>808</sup> „Borden Deal, 62, a Novelist, Who Wrote ‘Insolent Breed’.” In: *The New York Times*. 25. Jänner 1985. <http://www.nytimes.com/1985/01/25/arts/borden-deal-62-a-novelist-who-wrote-insolent-breed.html> Zugriff: 27. Jänner 2010.



*Trilogy* – lag die Problematik zusätzlich in der Vermittlung der sozialkritischen und politischen Inhalte der Vorlage. Aufgrund des Bestrebens, Aussage und Haupthandlung des Ausgangstextes unverändert beizubehalten, enthielt das Libretto einige moralisierende Tendenzen und war auch dramaturgisch-funktional inakkurat. Bragg inkludierte aus Gründen der Vollständigkeit mehrere Ereignisse, die nur wenig Relevanz besaßen, wodurch in der begrenzten realen Spielzeit eines Bühnenwerkes, die für Story und Figuren essentiellen Informationen nicht ausreichend etabliert werden konnten. Obwohl die Vermittlung des Plots problematisch war, gelang es dennoch die landestypische Atmosphäre im Text und in der Musik, besonders durch den Einsatz von *English choral music*, zu konkretisieren.<sup>809</sup>

Ein britisches Musical, das jedoch eine amerikanische Story adaptierte, ist *Maddie* (Musik: Stephen Keeling, Lyrics: Shaun McKenna, Libretto: Shaun McKenna und Steven Dexter; London 1997), das auf Jack Finneys Roman *Marion's Wall* (1973) basiert. Der Plot mit vielen filmischen Bezügen – die Geister zweier Stummfilmstars besetzen die Körper eines jungen amerikanischen Ehepaars der 70er Jahre, um ein weiteres Mal in Hollywood Fuß zu fassen – konnte jedoch nicht überzeugend auf die Bühne gebracht werden und das Musical wurde nach kurzer Zeit abgesetzt.

Wie Melvyn Bragg adaptierte auch Evan H. Rhodes selbst seinen Roman *The Prince of Central Park* (1974) – über einen 12-jährigen Jungen, der in ein Baumhaus im Central Park einzieht und Freundschaft mit einer Frau mittleren Alters schließt – zum gleichnamigen Musical (Musik: Don Sebesky, Lyrics: Gloria Nissenson, Libretto: Evan H. Rhodes; 1989). Die komisch intendierten Elemente des Librettos waren größtenteils seicht und trivial, während der gewählte Musikstil mit dem Inhalt nicht immer korrespondierte. Da New York und der Central Park mehr als nur Folie der Story stellten, waren deren nicht realistische Darstellungen in Text und Inszenierung besonders offensichtlich und ließen das Musical vor allem für ein New Yorker Publikum grotesk erscheinen.<sup>810</sup>

Das ebenfalls vom Originalautor adaptierte *Do Black Patent Leather Shoes Really Reflect Up?* (Musik und Lyrics: James Quinn und Alaric Jans, Libretto: John R. Powers; 1982), das auf Powers gleichnamigem Roman (1974) basiert, war hingegen in Chicago, dem Handlungsort der Show, sehr erfolgreich, konnte jedoch am Broadway nicht reüssieren. Wie auch in *Prince of*

---

<sup>809</sup> Vgl. Gänzl: *British Musical Theatre*. S. 1125-27.

<sup>810</sup> Vgl. Frank Rich: „Review/Theater; The City Is Sweet and Muggers Are Merry.“ In: *The New York Times*. 10. November 1989. <http://www.nytimes.com/1989/11/10/theater/review-theater-the-city-is-sweet-and-muggers-are-merry.html?pagewanted=1> Zugriff: 27. Jänner 2010.

*Central Park* ist der Protagonist ein Jugendlicher, dessen Heranwachsen – 1. Akt: Grundschule, 2. Akt: High School – in einem katholischen Umfeld in diesem Werk porträtiert wird. Da die tertiär gespielte Zeit mehrere Jahre abdeckt, ist der Plot episodisch aufgebaut und bezieht seine komischen Elemente hauptsächlich aus den Eigenheiten der katholischen Praxis, ist jedoch dennoch bestrebt, die charakteristischen religiösen Werte zu vermitteln.<sup>811</sup> Die für ein Musical inhaltlich ungewöhnliche Story mit moralisierendem Effekt konnte ohne die regionalen Bezüge, die es in Chicago zum Erfolg führten, die New Yorker Kritiker, wie auch das Publikum nicht überzeugen.

Aufgrund ihres nicht-linearen Aufbaus war der Roman *The Glorious Ones* (1974) von Francine Prose eine nur schwierig für die Musicalbühne zu adaptierende Vorlage: die Story beschreibt nicht chronologisch und aus unterschiedlichen Perspektiven, Episoden aus den Fahrten einer Theatertruppe im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts.<sup>812</sup> Die gleichnamige Musicalversion (Musik: Stephen Flaherty, Lyrics und Libretto: Lynn Ahrens; Lincoln Center 2007) behielt diese Struktur nur teilweise bei und betonte die metatheatrale Komponente durch drei Spielebenen: im himmlischen Jenseits präsentieren *The Glorious Ones* dem Publikum episodenhaft ihre Reisen und geben im Zuge dessen auch einige „improvisierte“ Szenen ihrer Stücke zum Besten. Der hier geschilderte Teil der europäischen Theatergeschichte ist der Übergang von der größtenteils *ex tempore* vorgetragenen *commedia dell'arte* zu deren teilweiser Verschriftlichung und den damit einhergehenden Veränderungen im Darstellungsstil. Die Figuren und deren Namen sind, wenn auch historisch nicht akkurat, entweder tatsächlichen Persönlichkeiten entlehnt, z.B. Flaminio Scala und Francesco und Isabella Andreini,<sup>813</sup> oder den Typen dieser Gattung nachempfunden, z.B. Pantalone, Il Dottore oder Columbina. Gleichzeitig thematisiert das Musical die menschliche Vergänglichkeit, die besonders in Flaminios Wunsch erinnert zu werden transparent wird: *I will leave something/ behind to remember/ somehow I must/ don't ask me why...*<sup>814</sup> Mit dem Song, dem diese Zeilen ent-

---

<sup>811</sup> Vgl. Frank Rich: „Stage: At the Alvin, ‘Patent Leather Shoes.’“ In: *The New York Times*. 28. Mai 1982. <http://www.nytimes.com/1982/05/28/theater/stage-at-the-alvin-patent-leather-shoes.html?scp=1&sq=Do%20Black%20Patent%20Leather%20Shoes%20Really%20Reflect%20Up&st=cse> Zugriff: 27. Jänner 2010.

<sup>812</sup> Vgl. Ira Weitzman: „Liner Notes.“ In: Stephen Flaherty, Lynn Ahrens: *The Glorious Ones*. Booklet. Jay Records, 2008. S. 6-7.

<sup>813</sup> Beispiele für reale Bezüge: Es gilt als erwiesen, dass Scala und die Andreinis sich kannten und gemeinsam aufgetreten sind. Der Figurentyp der Isabella ist nach Isabella Andreini benannt, die bei der Truppe *I Gelosi* spielte aber auch Stücke verfasste. Sie starb bei der Geburt eines ihrer Kinder, während Francesco sie um viele Jahre überlebte.

<sup>814</sup> Vgl. Stephen Flaherty, Lynn Ahrens: *The Glorious Ones*. Booklet [mit Lyrics]. Jay Records, 2008. S. 30. Tatsächlich hinterließ Scala mit seinem 1611 erstmals gedruckten Werk *Il teatro delle favole rappresentative* aus-

nommen sind, „I Was Here“, wird auch auf den Einfluss der commedia dell’arte auf die heutige Komik verwiesen, der im „Finale: The Comedy of Love“ dezidiert ausgesprochen wird, als direkte Vergleiche zu Charlie Chaplin oder Lucille Ball gezogen werden. Das Musical wird in seinem Aufbau den verschiedenen Ebenen der Vorlage gerecht und vermittelt in seiner musikalischen Umlegung, die die Handlungszeit, aber auch den komischen Inhalt illustriert, ein komplexes Bild der Theatergeschichte und der menschlichen Motivation.

Nur wenige der hier genannten Romane konnten erfolgreich adaptiert werden. Deutlich erscheint jedoch, dass bei einem umfangreicheren Ausgangstext die Konzentration auf ein spezifisches Element der literarischen Darlegung in der Adaption unumgänglich ist: die Komik in *Damn Yankees* und *The Pajama Game*, die emotionale Welt der Figuren in *Aspects of Love*, deren Vermittlung durch die konnotative Bedeutung der Musik gefördert wird, und die theatrale Ebene in *The Glorious Ones*.

### **3.10.3.10. (Auto) Biographische Vorlagen**<sup>815</sup>

Mehrere Beispiele, wie *Funny Girl* (Musik: Jule Styne, Lyrics: Bob Merrill, Libretto: Isobel Lennart; 1964), *Side Show* (Musik: Henry Krieger, Lyrics und Libretto: Bill Russell; 1997) oder *Fiorello!* (Musik: Jerry Bock, Lyrics: Sheldon Harnick, Libretto: Jerome Weidman und George Abbott; 1959), belegen, dass biographische Stories im Musicaltheater ein häufig verwendetes Sujet sind, weswegen sie hier als thematisches Unterkapitel besprochen werden.<sup>816</sup> Im Gegensatz zu den hier genannten, die ein nicht adaptiertes Originallibretto verwendeten, gibt es einige Shows, die auf bereits verschriftlichte Lebensgeschichten zurückgriffen.

Die folgenden Musicals basieren, ähnlich anderen bereits vorher besprochenen Werken (siehe hierzu vor allem Kapitel 3.10.2.4.), auf autobiographischen Texten, wie beispielsweise *A Tree Grows in Brooklyn* (1943) von Betty Smith, das unter dem gleichen Titel (Musik: Arthur Schwartz, Lyrics: Dorothy Fields, Libretto: Betty Smith und George Abbott; 1951) vertont wurde. Die Protagonistin des Buches ist Smiths alter ego Francie Nolan, deren Heranwachsen und Entwicklung in einem Armenviertel im Brooklyn des frühen 20. Jahrhunderts

---

fürliche Zusammenfassungen und Handlungsgerüste von insgesamt 30 verschiedenen Stücken aus der Zeit der größtenteils improvisierten Commedia, die er mit seiner Truppe aufgeführt hatte.

<sup>815</sup> Die meisten Autoren sind von ihrem Leben beeinflusst oder verarbeiten Teile davon in ihren Romanen, weswegen dieser Bereich auch im Feld dieser Arbeit schwierig einzugrenzen ist. Die in diesem Unterkapitel angeführten Werke sind nur Beispiele für vertonte Texte, die dezidiert als biographisch oder autobiographisch zu bezeichnen sind.

<sup>816</sup> Die porträtierten Personen sind (in Reihenfolge): Fanny Brice, das siamesische Zwillingspärchen Violet und Daisy Hilton und der New Yorker Bürgermeister Fiorello LaGuardia.

das Zentrum des aus ihrer Perspektive geschilderten Romans bildet (Bildungsroman). Die Vertonung allerdings verschob den Fokus auf die erwachsenen Figuren der Story und zeigt im ersten Akt vor allem den Beginn von Beziehung und Ehe zwischen Francies Eltern, Katie und Johnny, wobei die Protagonistin des Originals erst im zweiten Akt auftritt. Der Subplot um Katies lebenslustige Schwester Cissy, der großen weiblichen Nebenfigur, ist als komödiantischer Kontrapunkt zum oftmals tragischen Haupthandlungsstrang konzipiert.<sup>817</sup> Überdies mussten die Autoren Kürzungen des umfangreichen Romans vornehmen, wobei besonders die Streichung von Francies Bruder Neeley und die vorzeitige Beendigung der Story mit Francies Schuldiplom auffallend ist.<sup>818</sup> Der Score spiegelt die Anordnung von Haupthandlung und Subplot und wechselt dementsprechend zwischen Balladen (z.B. „I’ll Buy You a Star“) und komischen Songs (z.B. „Look Who’s Dancing“), während er vor allem in den Ensemblenummern die dargestellte Zeit („If You Haven’t Got a Sweetheart“) vermittelt. Trotz der Reduktion des Romans ist es, womöglich aufgrund von Smiths Involvierung, eine gelungene musikalische Umlegung des Ausgangstextes, die vor allem der Atmosphäre der Vorlage verpflichtet ist und, im Gegensatz zur damals üblichen Praxis, den charakteristischen melancholischen Grundton beibehält.

Wie in *A Tree Grows in Brooklyn* ist die dargestellte Zeit von *High Button Shoes* (Musik, Lyrics: Jule Styne und Sammy Cahn, Libretto: Stephen Longstreet; 1947) nach dem semi-autobiographischen Roman *The Sisters Liked Them Handsome* (1945) von Stephen Longstreet,<sup>819</sup> das frühe 20. Jahrhundert (i.e. 1913). Obwohl Longstreet selbst ein Libretto verfasste, war es eine von George Abbott und Phil Silvers (dem damaligen Hauptdarsteller) rigoros überarbeitete Version, die letztlich zur Aufführung kam.<sup>820</sup> Gewisse inhaltliche Ähnlichkeiten – die Zeit der Handlung, ein Hochstapler als Protagonist – zu *The Music Man* sind offensichtlich, wenngleich *High Button Shoes* formal dem Musical Comedy-Konzept der 30er Jahre folgt. Libretto und Darstellungsstil entsprachen jenem einer Farce, während gleichzeitig auch das tänzerische Element – beispielsweise in den als Reminiszenzen auf Mack Sennett-Filme gestalteten *Bathing Beauty* und *Keystone Kops* Choreographien – betont wurde.

---

<sup>817</sup> Vgl. Ken Mandelbaum: „Liner Notes.“ In: Arthur Schwartz, Dorothy Fields: *A Tree Grows in Brooklyn*. Booklet. Sony, 1991. S. 10-17. Hier S. 12.

<sup>818</sup> Das Musical endet mit Johnnys Tod und Francies erstem Schuldiplom, während der Roman noch einige weitere Jahre bis zum Collegeeintritt der Protagonistin und der Wiederverheiratung der Mutter schildert.

<sup>819</sup> Inwieweit es sich hierbei um tatsächliche autobiographische Darlegungen handelt ist jedoch fragwürdig, da die beschriebene Familie zwar ebenfalls Longstreet heißt, dies jedoch nur ein Pseudonym des Autors, Malers und Zeichners Henri Weiner ist.

<sup>820</sup> Vgl. Stewart, S. 273.

*The Music Man* (Musik, Lyrics, Libretto: Meredith Willson; 1957) andererseits ist formal und inhaltlich eine klassische Musical Comedy der 50er Jahre, deren Augenmerk vorwiegend auf dem komödiantischen Effekt und der idealisierten Darstellung des Lebens in Amerika – in diesem Fall das fiktive River City, Iowa – im frühen 20. Jahrhundert liegt. Die tatsächliche Adaptiongeschichte und autobiographische Bezüge sind jedoch kaum nachvollziehbar, weswegen sie hier nur kurz erwähnt sein soll. In den meisten Fällen wird eine *Story by Meredith Willson and Franklyn Lacey* als Ursprung bezeichnet,<sup>821</sup> während Laufe angibt Willson hätte Ereignisse verarbeitet, die während seiner Kindheit in Mason City, Iowa, passiert wären,<sup>822</sup> und Stewart dies konkretisiert, indem er auch auf die 1948 publizierte Autobiographie *And There I Stood With My Piccolo* verweist.<sup>823</sup> Damit ist nicht klar auszumachen, inwieweit *The Music Man* biographisch ist, oder ob es sich tatsächlich um ein adaptiertes Musical handelt.

Eine fiktionalisierte Version von *The Story of the Trapp Family Singers* (1949) von Maria Augusta Trapp vermittelte dessen Vertonung *The Sound of Music* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Oscar Hammerstein II., Libretto: Howard Lindsay und Russel Crouse; 1959), das letzte Werk in der Zusammenarbeit von Rodgers und Hammerstein. Lindsay und Crouse betonten in ihrem Libretto vor allem überhöht sentimentale Elemente und verharmlosten (nicht aus politischen Gründen) die Übernahme Österreichs durch die Nationalsozialisten, wodurch die Entfernung des Plots von der Realität unterstrichen wurde.<sup>824</sup> Ein weiteres Beispiel hierfür ist die unmotivierte Abänderung des Fluchtziels der Familie am Ende der Show, die tatsächlich nach Italien wanderte. Das Musical jedoch kündigt im Finale einen Fußmarsch von Salzburg in die Schweiz an, das besonders in Anbetracht der unterschiedlichen Distanz eine unlogische Modifikation durch die Librettisten darstellt.<sup>825</sup> Aufgrund des fehlenden Realitätsbezugs, aber auch in Anbetracht des unzureichend elaborierten Szenenaufbaus, ist *The Sound of Music* vom dramaturgischen Standpunkt aus als Adaption nicht als gelungen zu bezeichnen.<sup>826</sup>

Die Darstellungen und Beschreibungen in *Gypsy* (Musik: Jule Styne, Lyrics: Stephen Sond-

---

<sup>821</sup> Z.B. bei Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 1451; Bloom und Vlastnik, S. 215; wie auch in der Listung der Internet Broadway Database.

<sup>822</sup> Vgl. Laufe, S. 230.

<sup>823</sup> Vgl. Stewart, S. 402.

<sup>824</sup> Vgl. Laufe, S. 246.

<sup>825</sup> Vgl. Mordden: *Rodgers & Hammerstein*. S. 202.

<sup>826</sup> Mordden führt die Problematik im Libretto vor allem auf die Tatsache zurück, dass Hammerstein nicht selbst daran gearbeitet hatte. Für weitere Ausführungen vergleiche vor allem Mordden: *Rodgers & Hammerstein*. S. 201-10 und Laufe, S. 246-53.

heim, Libretto: Arthur Laurents; 1959) andererseits sind authentischer, manchmal schonungslos, und somit näher an dessen Vorlage, den gleichnamigen Memoiren (1957) der Edelstripperin Gypsy Rose Lee, orientiert. Strukturell gilt die Show als exemplarisches Musical Play, das trotz vieler komischer Elemente, durchgehend einen ernsthaften Unterton bewahrt und dessen Musik in fließendem Übergang zwischen Dialog- und Gesangsszenen, vor allem in den nicht-diegetischen Songs charakterisierend wirkt. Der Plot behandelt das Leben von Louise (Gypsys eigentlicher Name) und teilweise auch ihrer jüngeren Schwester June (die spätere Schauspielerin June Havoc) von der Kindheit bis ins frühe Erwachsenenalter. Da das Werk als Musical für die Darstellerin Ethel Merman kreiert wurde, degradierte das Libretto Gypsy zur sekundären Figur und fokussierte die Story auf deren Mutter Rose.<sup>827</sup> Durch ihre Charakterisierung und Motivation, dem Typus der skrupellosen „Bühnenmutter“ entsprechend, stellte *Gypsy* damit eine nur wenig sympathische Figur als Protagonistin in den Vordergrund. Neben dieser realitätsnahen Abbildung, gibt das Musical auch akkurat jenen schäbigen Teil der damaligen Theaterwelt (Handlungszeit: 20er und 30er Jahre) wider, zu dem das Vaudeville verkommen war und der das offenkundig sexuell orientierte Burlesque hervorbrachte.<sup>828</sup> Diese Entwicklung wird musikalisch im Song „Let Me Entertain You“ deutlich, dessen Melodie ursprünglich als Vaudeville Auftrittsnummer von Louise und June im Kindesalter dient, während sie am Ende, anders arrangiert, zum Erkennungslied der Stripperin Gypsy wird. Im Mittelpunkt der Handlung steht einerseits die Charakterstudie von Rose, die im Denouement „Rose’s Turn“ kulminiert und andererseits der „amerikanische Traum“, der als Motivation dient und sich in Gypsy erfüllt: das musikalische Motiv auf den Worten *I had a dream* wird durchwegs im Score zitiert und bereits in den ersten Tönen der Overture etabliert. Dass die Transformation zu einer *Musical Fable*, so der Untertitel, dem Ausgangstext entsprach, bestätigte Gypsy Rose Lee, die sich positiv über die Produktion des Original Runs äußerte.<sup>829</sup>

Weniger erfolgreich war die adaptierte Show *Henry, Sweet Henry* (Musik, Lyrics: Bob Merrill, Libretto: Nunnally Johnson; 1967), dessen Story Nora Johnson erstmals in ihrem autobiographischen Roman *The World of Henry Orient* 1958 publizierte. Mandelbaum impliziert aller-

<sup>827</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 838.

<sup>828</sup> In dem Song „You Gotta Get a Gimmick“ beispielsweise, erklären drei Stripperinnen Louise ihre Performance, indem sie ihren Gimmick, ein Utensil oder einen besonderen Stil, der ihren Strip von den anderen unterscheidet, beschreiben. Trotz dieser Parodie auf das Burlesque wurde jedoch keine tatsächliche Stripnummer Gypsy Rose Lees inkludiert.

<sup>829</sup> Vgl. Laufe, S. 243.

dings, dass vorwiegend die 1964 entstandene Verfilmung als direkte Vorlage der Vertonung diente.<sup>830</sup> Die Story über zwei jugendliche Mädchen, die für einen Pianisten schwärmen und im Zuge dessen von Kindern zu jungen Erwachsenen reifen, entstammte Johnsons eigenen Erfahrungen und ihrer Begeisterung für Oscar Levant. In dem Musical, das den Pianisten in einen Avantgarde-Komponisten transformierte, waren die jugendlichen Rollen musikalisch und textlich adäquat definiert, doch die erwachsenen Figuren nur wenig überzeugend. Gleichzeitig konnten Plot und Atmosphäre dem Vergleich mit dem Sprechfilm und dessen authentischer Adaption nicht standhalten.<sup>831</sup>

Die weiteren Shows dieser Kategorie basieren auf biographischen Werken und spiegeln damit eine andere Perspektive als jene der porträtierten Persönlichkeit wider.

Figuren und Ereignisse aus dem historischen New York waren einige Male der Inhalt von Musicals, wie beispielsweise im Fall von *Fiorello!* über den republikanischen Bürgermeister Fiorello LaGuardia, dessen zweimalige Wiederwahl den Einfluss der korrupten Tammany Hall schwächte.<sup>832</sup> Einer der berüchtigten Vorsitzenden der Organisation im 19. Jahrhundert war William Tweed, in dessen Ära *Up in Central Park* (Musik: Sigmund Romberg, Lyrics: Dorothy Fields, Libretto: Herbert und Dorothy Fields; 1945) angesiedelt ist. Auch in diesem Fall ist der tatsächliche Ursprung und dessen biographische Züge kaum zu verifizieren, da fast alle Angaben über dieses mehr dem Operettengenre zugehörige Werk ein Originallibretto bestätigen und nur Stewart auf *Boss Tweed* (1927) von Denis Tilden Lynch verweist.<sup>833</sup>

In *Jimmy* (Musik: Bill und Patti Jacob, Libretto: Melville Shavelson; 1969) wurde mit James John Walker ein weiterer New Yorker Bürgermeister porträtiert, basierend auf der Biographie *Beau James* (1949) von Gene Fowler. Obwohl eigentlich als Kommentar zur Korruption in der dargestellten Zeit (1925-31) gedacht – Walker wurde von Tammany Hall gefördert – entfernte das Libretto jede Anspielung darauf und verlor gleichzeitig vor allem in den Charakterisierungen der Figuren jede Authentizität und Substanz.<sup>834</sup>

Indem sie Samuel Hopkins Adams' letzten Roman *Tenderloin* (1959) vertonten, widmeten sich die Autoren von *Fiorello!* ein weiteres Mal der New Yorker Geschichte. Die Story der

---

<sup>830</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 164-5. Die Internet Broadway Database andererseits zitiert nur Nora Johnsons Roman.

<sup>831</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 165.

<sup>832</sup> Tammany Hall (gegründet 1789) war eine Organisation, die die Unterstützung für die demokratische Partei in New York koordinierte und kontrollierte und gleichzeitig vor allem irische Einwanderer in bessere Positionen brachte. Ihre hohen Mitglieder waren für ihre Korruption berüchtigt und hatten oftmals bestimmenden Einfluss auf das politische Geschehen der Stadt.

<sup>833</sup> Vgl. Stewart, S. 622.

<sup>834</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 246.

literarischen Vorlage und des gleichnamigen Musicals (Musik: Jerry Bock, Lyrics: Sheldon Harnick, Libretto: George Abbott und Jerome Weidman; 1960) sind um 1890 im titelgebenden Bezirk Manhattans angesiedelt und fiktionalisieren den Kreuzzug von Reverend Charles H. Parkhurst (Reverend Brock im Musical) gegen die Prostitution im angesprochenen Viertel und seine Auflehnung gegen die korrupte Übermacht der Tammany Hall. Score und Libretto illustrierten vor allem die gesellschaftliche Schattenseite der Stadt effektiv, wobei im Gegensatz dazu die moralischen Figuren nur wenig interessant ausgearbeitet waren.<sup>835</sup> Es zeigt jedoch, dass besonders der Kampf gegen die legendär verruchten Verhältnisse in New Yorks Vergangenheit ein beliebtes Sujet für Musicalvertonungen darstellte.

1955 verfasste Marguerite Taylor Courtney eine Biographie über ihre Mutter, der bekannten Schauspielerin Laurette Taylor (z.B. *Peg O' My Heart*), die die Musicalvertonung *Jennie* (Musik: Arthur Schwartz, Lyrics: Howard Dietz, Libretto: Arnold Schulman; 1963) inspirierte.<sup>836</sup> Schulman fiktionalisierte die Geschichte, z.B. Laurette Taylor hieß hier Jennie Malone, inkludierte jedoch zwei Sequenzen – Akt 1, Szene 1 und Akt 2, Szene 5 – die Melodramen des frühen 20. Jahrhunderts satirisch nachahmten.<sup>837</sup> Die Story bezieht sich vorwiegend auf die frühe Karriere Laurette Taylors, als sie in den von ihrem damaligen Mann Charles A. Taylor (James O'Connor im Musical) verfassten Melodramen spielte und den Dramatiker J. Hartley Manners (Christopher Lawrence Cromwell im Musical) kennenlernte.<sup>838</sup> In der Relation überwog jedoch die Fiktion, wodurch das Musical als biographische Darstellung nur wenig authentisch erscheint.

Dies trifft auch auf *The Pirate Queen* (Musik: Claude-Michel Schönberg, Lyrics: Alain Boublil, Richard Maltby jr. und John Dempsey, Libretto: Alain Boublil, Claude-Michel Schönberg und Richard Maltby jr.; 2007) zu, wobei es jedoch bereits deren Ausgangstext *Grania – She King of the Irish Seas* (1986) von Morgan Llywelyn war, der das Leben der legendären irischen Piratin Grace O'Malley fiktionalisierte und romantisierte (oft als *historical fiction* bezeichnet). Trotz der historisch verbürgten Existenz ist über das Leben der Frau, die angeblich den letzten Widerstand des gälischen Irlands gegen die Übernahme durch die Engländer unter Queen Elizabeth I formierte, nur wenig bekannt. Die Vertonung strebte vor allem danach, den Ort der Handlung mittels landestypischer Instrumente wie Uilleann Pipes oder Gaelic

<sup>835</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 2028.

<sup>836</sup> Die meisten Angaben benutzen in diesem Zusammenhang *suggested by*.

<sup>837</sup> Die ominösen Titel jener fiktiven Melodramen sind *The Mountie Gets His Man, or Chang Lu, King of the White Slavers* und *The Sultan's 50<sup>th</sup> Bride*.

<sup>838</sup> Vgl. Bordman: *American Musical Theatre*. S. 631.



Harp zu illustrieren, während das tänzerische Element der szenischen Umsetzung am irischen Steptanz orientiert war.<sup>839</sup>

Während *The Pirate Queen* eine reale historische Persönlichkeit basierend auf einem fiktionalen Ausgangstext beschreibt, ist *Little Me* (Musik: Cy Coleman, Lyrics: Carolyn Leigh, Libretto: Neil Simon; 1962) die Vertonung einer Parodie auf das Genre der Starautobiographien: *Little Me: The Intimate Memoirs of that Great Star of Stage, Screen, and Television, Belle Poitrine (as told to Patrick Dennis)* (1961). Patrick Dennis, der mit *Auntie Mame* die Prosavorlage von *Mame* schuf, verfasste mit *Little Me* die überzeichnete Lebensbeichte eines imaginären Stars und ist in dessen Musicalversion gleichermaßen als Figur vertreten. Bezugnehmend auf den Originaltitel erzählt eine ältere Belle Patrick Dennis ihre Memoiren, die in Rückblenden – mit einer anderen Schauspielerin in der Rolle der jungen Protagonistin – szenisch dargestellt werden. Dennoch fokussierte die Show auf einen bestimmten Schauspieler (star vehicle), Sid Caesar, der sieben Männer im Leben von Belle Poitrine (eigentl. Belle Schlumpfert) verkörperte, wodurch die Emphase der Vertonung im Verhältnis zum Ausgangstext verlagert wurde.<sup>840</sup> Gleichzeitig ist Colemans beschwingt-verspielte Musik dem Witz und der Komik der Vorlage, die sich auch in Libretto und Lyrics spiegeln, ebenbürtig und illustriert sie somit effektiv.<sup>841</sup> Dennoch ist die im Aufbau klassische Musical Comedy, die oftmals an eine Farce gemahnt, in Stil und Inhalt vorwiegend ihrer Entstehungszeit verbunden, da zwei spätere Revivals (1982 und 1998) das Libretto und manche Songs einigen Revisionen und Veränderungen unterzogen.

In fast allen der in diesem Unterkapitel angeführten Werke, lässt sich ein direkter Bezug zur amerikanischen Kultur und Historie erkennen, wobei besonders die nostalgische Abbildung des frühen 20. Jahrhunderts offensichtlich ist.

### **3.10.3.11. Culture Clash**

Wie die Aufstellung zeigt, bezog das Musical als Genre seine literarischen Vorlagen größtenteils aus dem jeweiligen nationalen Oeuvre, wobei auch manchmal die Interaktion mit einer diametralen Kultur asiatischen Ursprungs thematisiert wurde. Eines der bekanntesten Beispiele

<sup>839</sup> Vgl. Ben Brantley: „Oceandance, With Swordplay.“ In: *The New York Times*. 8. April 2007.

<http://theater.nytimes.com/2007/04/06/theater/reviews/06pira.html?scp=1&sq=Sch%C3%B6nberg%20The%20Pirate%20Queen&st=cse> Zugriff: 1. Februar 2010.

<sup>840</sup> Die Rollenaufteilung ist allerdings nicht dezidiert im Theatertext festgelegt, wie das Revival 1982 zeigt, in welchem die angesprochenen Parts von zwei Darstellern gespielt wurden.

<sup>841</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 2. S. 1231.

hierfür ist *The King and I* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics und Libretto: Oscar Hammerstein II; 1951), basierend auf dem fiktionalisierten Roman *Anna and the King of Siam* (1944) von Margaret Landon, der von Anna Leonowens' biographischen Beschreibungen in *The English Governess at the Siamese Court* (1870) und *Romance of the Harem* (1872) inspiriert war.<sup>842</sup> Das Musical fokussiert auf die Beziehung zwischen Anna und Mongkut, dem König von Siam, dessen Kinder sie unterrichten soll, und kontrastiert dabei vor allem die Unterschiede im soziokulturellen Hintergrund der Protagonistin und den im Land herrschenden Verhältnissen, die sich ihrem Verständnis entziehen. Da in Landons Prosa die Verbindung zwischen den Figuren in dieser Form nicht präsent ist wird deutlich, dass die Vertonung sich hauptsächlich am Filmdrehbuch von *Anna and the King of Siam* (Regie: John Cromwell. Drehbuch: Talbot Jennings, Sally Benson. USA: 20<sup>th</sup> Century Fox, 1946) orientierte. Der Roman beschreibt episodenhaft das Leben und die Gebräuche in Bangkok in den 1860er Jahren und ist somit vorwiegend das Sittengemälde einer vergangenen Epoche. Viele der Charakteristika des Königs im Musical – das grammatikalisch inkorrekte Englisch, die häufige Verwendung der Worte *scientific* und *et cetera* – sind direkt der Verfilmung entnommen und entsprechen nicht Landons Schilderung, während die zum Subplot erweiterte Geschichte von Tuptim eigentlich nur als kurze Episode im Buch Erwähnung findet.<sup>843</sup> Obwohl die westliche Kultur in der inhaltlichen Relation als Außenseiter erscheint, stellte Hammerstein mit dem narrativen Ballett „The Small House of Uncle Thomas“ eine direkte Verbindung und Gemeinsamkeit zur amerikanischen Geschichte der dargestellten Zeit her. Tuptim adaptiert Harriet Beecher Stowes Roman in eine siamesische Tanztheateraufführung, wodurch es zum Plädoyer gegen die Sklaverei bzw. Leibeigenschaft in beiden Ländern wird.<sup>844</sup> Obwohl *The King and I* offensichtlich bestrebt war, die andere Kultur ambivalent darzustellen, wird dennoch manchmal der

---

<sup>842</sup> Der Vergleich mit thailändischen Chroniken und anderen Historien zeigt allerdings in Leonowens' Büchern eine, in den meisten Fällen nur wenig akkurate Darlegung der realen Verhältnisse. Trotz der Vorspiegelung einer Autobiographie, sind ihre Bücher als Non-Fiction als unseriös einzustufen. Vgl. Steven Erlanger: „Theater; A Confection Built on a Novel Built on a Fabrication.“ In: *The New York Times*. 7. April 1996. <http://www.nytimes.com/1996/04/07/theater/theater-a-confection-built-on-a-novel-built-on-a-fabrication.html?sec=&spon=&pagewanted=all> Zugriff: 3. Februar 2010.

<sup>843</sup> Vgl. Mordden: *Rodgers & Hammerstein*. S. 131-32. Für weitere Ausführungen vgl. ebd. S. 127-47.

<sup>844</sup> Diese Erzählung inkorporiert die Originalgeschichte wie auch siamesische Tradition, z.B. der in Siam angeblich unbekannte Schnee wird als Wunder Buddhas dargestellt und zum besseren Verständnis als *looks like lace upon the sky* beschrieben. Vgl. Oscar Hammerstein II.: „The King and I.“ In: Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II.: *Six Plays by Rodgers and Hammerstein*. New York: Random House, o.J. S. 367-449. „The Small House of Uncle Thomas“ S. 422-429.

Eindruck von Barbarei in Bezug auf die landesüblichen Vorgehensweisen erweckt.<sup>845</sup>

Einige Jahre später adaptierte Hammerstein einen weiteren Roman der die westliche Lebensweise mit einer asiatischen kontrastiert: *The Flower Drum Song* (1957) von C.Y. Lee ist jedoch in San Francisco angesiedelt und porträtiert die Probleme chinesischer Immigranten der Gegenwart im Zwiespalt zwischen eigener und umgebender Kultur. Auch in diesem Fall nahm die Vertonung *Flower Drum Song* (Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Oscar Hammerstein II., Libretto: Oscar Hammerstein II. und Joseph Fields; 1958) umfangreiche Veränderungen in der Handlung vor, die damit hauptsächlich den Musical Comedy Konventionen angepasst wurde.<sup>846</sup> Beispielsweise ist der eigentliche Protagonist, Wang Chi-yang, in der Musicalversion eine Nebenfigur, während Hammerstein und Fields Linda Tung und Mei Li als Charaktere erweiterten, wodurch sie gleichzeitig große Teile des essentiellen Aufbaus und Inhalts der Vorlage zugunsten des Zielmediums eliminierten. Der Roman schildert die Abneigung eines alten Mannes gegen die amerikanische Lebensweise und sein Festhalten an den chinesischen Traditionen, die Adaption jedoch stellte zwei junge Paare in den Mittelpunkt, obwohl die Diskrepanz zwischen den Kulturen und Generationen auch hier emphasized ist.<sup>847</sup> Musikalisch implizieren *The King and I* wie auch *Flower Drum Song* die fremdländische Atmosphäre, ohne jedoch dabei auf authentisches Material zurückzugreifen, und kontrastieren damit konnotativ westlich und östlich wirkende Klänge.<sup>848</sup> Obwohl auch *Flower Drum Song* eine für die Entstehungszeit „gewagte“ Perspektive repräsentiert, indem es den damals herrschenden Stereotypen von asiatischen Menschen in Medien und Theater widersprach,<sup>849</sup> ist es jedoch besonders heute nicht mehr mit der Realität zu vereinbaren. Für ein Broadway-Revival des Musicals 2002 verfasste der asiatisch-amerikanische Autor David Henry Hwang ein neues Libretto, das dem Original in fast keinem Satz mehr entspricht und in dem er vor

---

<sup>845</sup> Aufgrund der Darstellung des in Thailand hochverehrten König Mongkut, ist das Musical in diesem Land verboten.

<sup>846</sup> Obwohl sich Rodgers & Hammerstein mit ihren Musical Plays (z.B. *Oklahoma!*, *Carousel*, *The King and I*) von jenen Vorgaben entfernten, waren sie ihnen in Handlungsaufbau und Effekt in manchen Fällen dennoch verpflichtet. Mordden (*Rodgers & Hammerstein*. S. 196) bezeichnet *Flower Drum Song* als *musical comedy with musical-play elements*.

<sup>847</sup> Vgl. Mordden: *Rodgers & Hammerstein*. S.188-91.

<sup>848</sup> Mordden (*Rodgers & Hammerstein*. S. 198) schreibt über den Song „A Hundred Million Miracles“ aus *Flower Drum Song*: *The tune isn't really Chinese; it simply makes a suggestively ethnic effect [...]*.

<sup>849</sup> Die asiatischen Figuren sind als Amerikaner porträtiert und wurden größtenteils von Darstellern asiatischer Herkunft gespielt.

allem versuchte auch den *bittersweet tone* von Lees Roman zu vermitteln.<sup>850</sup> Hwangs ursprüngliche Intention war es, eine neue authentischere Version des Musicals zu schaffen, obwohl er gleichzeitig einräumt: *One era's cultural breakthroughs may calcify and become stereotypes through time.*<sup>851</sup> Daraus wird deutlich, dass Rodgers und Hammerstein zumindest in begrenztem Maße versuchten, Lees Bestseller, der als definierendes Werk eines chinesisch-amerikanischen Autors gilt, in ihrer Umlegung in ein anderes Medium gerecht zu werden.

Obwohl es im Indien der Gegenwart angesiedelt war, erinnerte *Christine* (Musik: Sammy Fain, Lyrics: Paul Francis Webster, Libretto: Pearl S. Buck und Charles K. Peck jr; 1960), nach Hilda Wernhers *My Indian Family* (1945), strukturell wie auch inhaltlich an *The King and I*. Die Protagonistin ist eine verwitwete Irin,<sup>852</sup> die nach Indien fährt und dort Zuneigung zu einem indischen Arzt aufbaut, wobei jede Art der engeren Beziehung aufgrund der kulturellen Unterschiede unmöglich gemacht wird. Da das restliche Personal und die Lyrics ebenfalls an das Rodgers & Hammerstein Musical gemahnten, konnte die Show weder Publikum noch Kritiker überzeugen.<sup>853</sup>

Ein Mitte des 19. Jahrhunderts in Indien handelndes Musical ist *The Far Pavilions* (Musik: Philip Henderson, Lyrics und Libretto: Stephen Clark, Indische Musik und Lyrics Kuljit Bhamra; London 2005) basierend auf dem gleichnamigen, erfolgreichen epischen Roman von M.M. Kaye (1978). Der Zusammenprall der Kulturen findet in diesem Fall hauptsächlich in der Figur des Protagonisten statt, der sich, zwar aus einer britischen Familie entstammend, gleichermaßen als Inder versteht, wodurch er in keiner Gesellschaft Zugehörigkeit findet. Obwohl versucht wurde, mithilfe von Ethno-Musik Lokalkolorit zu vermitteln, war es nicht möglich, die äußerst umfangreiche Vorlage effektiv für die Bühne zu adaptieren.<sup>854</sup>

Eine vergleichbare Story und eine ähnliche Problematik lagen auch bei *James Clavell's Shōgun: The Musical* (Musik: Paul Chihara, Lyrics und Libretto: John Driver; 1990) zugrunde, das auf Clavells epischem Roman (1975) beruht. Driver kürzte die Story um einen englischen

---

<sup>850</sup> Unter anderem eliminierte Hwang einige Figuren und erstellte eine teilweise neue Story, beispielsweise besitzt Master Wang hier ein Chinesisches Operntheater in San Francisco, das sein Sohn in einen amerikanischen Nachtclub verwandeln will.

<sup>851</sup> Vgl. David Henry Hwang: „Introduction.“ In: Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II., David Henry Hwang: *Flower Drum Song*. New York: Theatre Communications, 2003. S. ix-xiv.

<sup>852</sup> Ursprünglich war auch diese Figur Britin, da jedoch Maureen O'Hara die Rolle übernahm, veränderte man die Nationalität.

<sup>853</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 89.

<sup>854</sup> Vgl. Matt Wolf: „The Far Pavilions.“ In: *Variety*. 14. April 2005.

<http://www.variety.com/review/VE1117926825.html?categoryid=1265&cs=1> Zugriff: 8. Februar 2010.

Schiffskapitän in Japan um 1600, konnte jedoch die überaus komplexe Handlung nicht komprimieren, ohne dabei Verständnisprobleme zu bedingen. Wie *The Far Pavilions* später war *Shōgun* größtenteils durchkomponiert, im Stil der britischen Pop-Opera, und versuchte vor allem mithilfe einer opulenten Inszenierung die Handlung zu vermitteln.<sup>855</sup> Trotz oder aufgrund der Bekanntheit der Vorlagen konnten beide Werke, wie auch bereits in Kapitel 3.10.3.8. ausgeführt, nicht reüssieren und wurden nach kurzer Zeit abgesetzt.

Obwohl die Interaktion mit anderen Kulturen nicht häufig Inhalt adaptierter Musicals war, bietet sie vor allem musikalisch durch den Einsatz fremdländisch konnotierter Klangbilder einige Möglichkeiten für eine akkurate Umsetzung in diesem Medium.

### 3.11. Conclusio

In Betrachtung der vorangegangenen Kapitel zeigt sich, dass die Geschichte und künstlerische Evolution des Genres Musical deutlich an dessen Umgang mit den Ausgangstexten in deren Adaption abzulesen ist, obwohl eine Unterscheidung zwischen dem britischen und amerikanischen Musical vorzunehmen ist. Es ist jedoch anzumerken, dass hier nur Tendenzen wiedergegeben werden können, da die Entwicklung nicht geradlinig verläuft, Ausnahmen beinhaltet und nur eine Veränderung im Grundverständnis des Genres impliziert.

Der Fokus des frühen Musicaltheaters (vor allem 20er und 30er Jahre) der USA lag vorwiegend auf der komischen Wirkung, gleichbedeutend mit der romantischen Liebesgeschichte in der Operette der Zeit. Dies spiegelt sich auch in der Wahl der Ausgangstexte wider, die hauptsächlich aus dem Bereich der Komödien und Farces kamen, während nur selten Prosatexte herangezogen wurden, wodurch die Vorlagen leicht den intendierten Effekten des Zielmediums anzupassen waren. Obwohl die Musical Comedy im Verlauf der nächsten Jahrzehnte anders definiert werden sollte, teilweise auch Inhalte vermittelte (oftmals in einer Mischung aus Musical Play und Comedy),<sup>856</sup> waren es mit wenigen Ausnahmen (z.B. *Juno*) Komödien und keine Sprechtheaterdramen, die adaptiert wurden. Dies impliziert, dass ein Großteil der dramatischen Texte hauptsächlich unter Berücksichtigung des komischen Effektes als Vorlage dienten, während der ernsthaftere Umgang mit dem Genre bedingte, dass im Verlauf der Entwicklung Musicalautoren immer seltener darauf zurückgriffen. Ein Beleg hierfür zeigt sich in der Tatsache, dass man in den vergangenen 20 Jahren nur wenige Theater-

---

<sup>855</sup> Vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 185-6.

<sup>856</sup> Hier sind vor allem *Carousel* und *Oklahoma!* zu nennen.

stücke adaptierte und diese vorwiegend aus dem Dramenbereich stammten, z.B. *Hello Again*, *Spring Awakening* und *Bernarda Alba*. Gleichzeitig ist jedoch vor allem ab den 50er Jahren eine, im Vergleich zu früheren Jahrzehnten, andere, elaboriertere Verarbeitung von komischen Stoffen, aus dramatischen und narrativen Quellen, in der Vertonung zu erkennen. Obwohl der intendierte Effekt weiterhin im Mittelpunkt der Adaption stand, passte sich die dramaturgische Struktur oftmals den konzeptionellen Neuerungen des Zielmediums an und machte damit die Songs in einem nahtlosen Übergang zwischen gesprochenen und gesungenen Passagen zu einem essentiellen Teil der Handlung, z.B. in *Hello Dolly!*, *The Music Man*, *Damn Yankees*, *On The Twentieth Century* oder *La Cage Aux Folles*.

Der grundsätzlich divergente Aufbau des West End Musicals zeigt, dass die Entwicklung hier anders als am Broadway verlief. Obwohl auch in Großbritannien Vertonungen dramatischer Texte vorwiegend dem komödiantischen Effekt dienten, entsprachen die hier verfassten Musical Comedies teilweise bis in die 80er Jahre dem strukturellen Aufbau, der in den USA hauptsächlich bis 1940 als Grundgerüst des Genres verwendet wurde.<sup>857</sup>

Damit ist vor allem in den Romanadaptionen die konzeptionelle Veränderung des Musicals ersichtlich, auch wenn exemplarische Musical Plays wie *Oklahoma!* und *Carousel* auf dramatischen Texten basieren. Die amerikanische Geschichte der Gattung wird meist ab der Vertonung von Edna Ferbers *Show Boat* 1927 gerechnet, da die Songs hier essentiell für die Vermittlung des Plots sind. Daraus wird deutlich, dass die Darlegung der Handlung, vor allem aber der Charakterentwicklung der Figuren, mithilfe der musikalischen Kommunikationsebene als primäres Merkmal eines Musicals angesehen werden kann. Obwohl *Show Boat* bereits 1927 entstand, prägte sich der ernsthaftere Umgang mit dem Genre, der sich in der Adaption primär in der stärkeren Hinwendung zum Ausgangsmedium widerspiegelt, erst ab 1940 weiter aus, wo *Pal Joey* einen nur wenig sympathischen Protagonisten in den Mittelpunkt stellte. Während die Konventionen – vor allem das Happy End, die dramaturgische Konstruktion und ein Comic Relief – des Zielmediums lange Zeit ein bestimmendes Kriterium der Adaption blieben, wurden sie dennoch immer häufiger zugunsten der akkuraten Transformation der Vorlage variiert.<sup>858</sup> Daraus resultierte ein nur schwer zu kategorisierendes Genre, das vor allem seit Ende der 60er Jahre nur mehr durch die Verwendung der musikalischen

---

<sup>857</sup> Es ist jedoch zu bemerken, dass die britischen Vertreter des Genres, im Unterschied zum Broadway-Musical, besonders häufig sexuell motivierte Komik verarbeiteten.

<sup>858</sup> Lange Zeit waren inhaltliche Modifikationen vorherrschend, die Story oder Figuren positiver erscheinen ließen.

Ebene gekennzeichnet ist, da die Priorität adaptierter wie auch originaler Musicals hauptsächlich die effektive Darlegung der zu vermittelnden Story ist. Im Entwicklungsverlauf traten die dramaturgischen Charakteristika des Zielmediums, die lange Zeit auch für die Adaption bestimmend waren, weitgehend in den Hintergrund und ermöglichten eine stärker am Ausgangsmedium orientierte Transformation.<sup>859</sup> Trotz inhaltlicher Reduktion wird dennoch meist versucht, die Atmosphäre und Charaktere der literarischen Vorlage durch deren Vertonung akkurat zu übersetzen.

Während in den USA die Anzahl der in Musik gesetzten Prosatexte ab ca. 1940 kontinuierlich anstieg, gab es in Großbritannien weniger Romanadaptionen, die sich jedoch hauptsächlich am Zielmedium orientierten. Auch *Oliver!* 1960 transformierte die schicksalhafte Geschichte des Oliver Twist zu einer Musical Comedy mit wenigen tragischen Aspekten, eine Praxis, die beispielsweise auch in den auf H.G. Wells basierenden Musicals offensichtlich ist. Die inhaltliche Differenzierung zwischen der, die Komik in den Vordergrund stellenden Musical Comedy, und der, vermehrt auf die Romanze bedachten Operette, die sich auch musikalisch manifestierte, herrschte hier ebenso länger vor, wie das auf die Liebesgeschichte fokussierte *Robert and Elizabeth* beweist.<sup>860</sup> Ein tatsächlich ernsthafter Umgang mit der literarischen Vorlage setzte hier generell erst mit den Werken Andrew Lloyd Webbers ein. Dennoch ist das Genre in seiner Ausprägung grundsätzlich amerikanisch, weswegen auch nur verhältnismäßig wenige Werke britischer Herkunft in dieser Aufstellung aufscheinen.

Der Hauptteil der adaptierten Vorlagen stammt aus dem englischsprachigen Bereich, die verhältnismäßig größte Anzahl im 20. Jahrhundert verfasst, wobei auch ein immanenter nationaler Bezug erkennbar ist und selbst in der Abbildung anderer Kulturen eine Relation zur westlichen Welt hergestellt wird.<sup>861</sup> Wie zahlreiche Opernvertonungen beweisen, eignen sich William Shakespeares Stücke besonders zur Adaption, weswegen er auch im Bereich Musical der am häufigsten musikalisierte Dramenautor ist, wobei vor allem seine Komödien als Vorlagen dienten. Im Gegensatz dazu ist es bei den Prosatexten die zumeist ernste Litera-

---

<sup>859</sup> Dies manifestiert sich in der Wahl des inhaltlich passenden musikalischen Stils (Klassik, Rock, Pop, Country, Jazz usw.), wie auch in der dramaturgischen Struktur, die im Falle für Rodgers & Hammerstein noch eine Unterteilung in Comic und Romantic Couple (i.e. Haupt- und Nebenhandlung) vorsah, die in heutigen Musicals kaum noch vorkommt.

<sup>860</sup> In den USA kann man Wright & Forrest als letzte Vertreter des operettenhaften Musicals bezeichnen, wobei das Publikumsinteresse daran bereits Anfang der 50er Jahre versiegte.

<sup>861</sup> Auch wenn *Fiddler on the Roof* ausschließlich in der jiddischen Welt angesiedelt ist, ist Tevyes Entwicklung, die in einigen Bereichen eine Abwendung von den alten Traditionen bedeutet, eine teilweise Säkularisierung, die ihn auf ein Leben in Amerika vorbereitet.

tur von Charles Dickens, die zahlreiche Musicaltransformationen begründete. Dennoch reduzierten viele Adaptionen seiner Romane, aber auch anderer (z.B. *Les Misérables*) des 19. Jahrhunderts vor allem die in diesen Werken inhärente Sozialkritik, die oftmals charakteristisch für die jeweiligen Autoren und ihre Zeit war. Die Werke älterer Schriftsteller, besonders Shakespeares, wurden in vielen Fällen modernisiert oder in die Gegenwart transferiert, womit die Autoren deren universale Gültigkeit unterstrichen, wobei Texte des 19. Jahrhunderts oft in ihrer ursprünglichen Handlungszeit belassen wurden. In diesem Zusammenhang ist eine Neigung des Musicals zu Gothic Elementen in der Literatur zu beobachten, da besonders Romane, die diese enthalten, häufiger zur Vertonung geeignet erschienen (z.B. *Jane Eyre*, *The Woman in White*, Romane von Dickens), da der immanente Schauereffekt mithilfe der Musik verstärkt werden kann. Daraus wird einmal mehr deutlich, dass das Musical die musikalische Kommunikationsebene meistens zur Steigerung des affektiven Potentials einer Vorlage einsetzt, um damit auch den kathartischen Effekt zu intensivieren. Trotz des auch von Laufe bestätigten verstärkten realistischen Bezugs in den Stories, konnte die Konzeption des Genres mit manchen literarischen Gattungen, besonders dem Realismus und Naturalismus, nur schwer in Einklang gebracht werden. Mit einzelnen Ausnahmen – *House of Cards*, *Thou Shalt Not* oder *Anna Karenina* – gibt es innerhalb der hier gesteckten Grenzen keine Adaptionen aus diesen Bereichen.

Während ein großer Teil der dramatischen Texte vorwiegend aufgrund von Funktion und Effekt für Vertonungen geeignet erschienen, war es generell hauptsächlich populäre Prosa verschiedener Genres – Klassiker oder zumindest kurzfristig erfolgreiche Romane – die in Musik gesetzt wurde. Dennoch waren in der Vergangenheit besonders Horrorvorlagen nur problematisch zu adaptieren, da die Vermittlung von schockierendem Schrecken auf der Musicalbühne nur bedingt durchführbar ist. Comicbearbeitungen andererseits waren vor allem auf der visuellen Ebene eingeschränkt – sowohl in der Inszenierung als auch in der optischen Präsentation der Darsteller –, da sie auch optisch den gezeichneten Vorgaben ihrer Originale entsprechen mussten. Eine weitere Problematik in der originalgetreuen Umlegung ist bei literarischen Vorlagen mit charakteristischem sprachlichen Stil zu erkennen. Dies wird vor allem bei Komödienautoren, z.B. George Kaufman und Moss Hart, Oscar Wilde und Noël Coward, aber auch einzelnen Romanautoren wie beispielsweise John Steinbeck deutlich. Gleichzeitig kann es sich jedoch auch auf die inhaltliche Stellung der Sprache, wie in Edmond Rostands *Cyrano de Bergerac*, beziehen. Bei manchen Stückvertonungen stellte jedoch auch



deren inhaltliche Struktur ein Problem dar, da die Beifügung der musikalischen Ebene mehr als störende Unterbrechung der Originalhandlung erscheint. Während Adaptionen von dramatischen Vorlagen manchmal Personal und/oder die Schauplätze des Plots erweiterten, sind besonders umfangreiche Romane durch die nötige Reduktion nur schwer zu adaptieren. Dies wurde allerdings in einigen Fällen durch die akkurate Vermittlung der inhärenten Atmosphäre und der Konzentration auf einen Charakter oder einzelne Ereignisse kompensiert.<sup>862</sup> Die Schwierigkeiten in der Dramatisierung aufgrund der Reduktion zeigen sich auch darin, dass häufiger kürzere Prosa, wie Short Stories, Novellas oder Artikel, aber auch episodenhaft aufgebaute Romane oder Serien als Vorlage dienten.<sup>863</sup>

Inhaltlich sind narrative Texte, deren Beschreibungen auf eine übermäßig präsenzte Protagonistenfigur fokussiert sind – Bildungsromane, pikareske Romane und Biographien – oftmals zur Vertonung herangezogen worden. Dramatisierungen verzichten auf die in den meisten Prosawerken elaborierten Schilderungen des Umfelds, da eine szenische Bühnendarstellung sie nur ungenügend wiedergeben kann.<sup>864</sup> Ein zentraler Charakter als Kernstück der Handlung ermöglicht allerdings trotz notwendiger Kürzung des Ausgangstextes die Beibehaltung von dessen Spezifika. Dieser Personalaufbau entspricht jedoch auch dem Musical generell, das meist eine oder mehrere Hauptrollen definiert, jedoch nur selten als reines Ensemblewerk konzipiert ist.<sup>865</sup> Trotz des durch die Musik verstärkten kathartischen Effekts, setzt das Genre oft dramaturgisch verfremdende Stilmittel in der Vermittlung des Plots ein, die sich häufig in der Etablierung einer zusätzlichen erzählenden Ebene manifestieren, die durch einen Narrator (*The Fantasticks*, *Into the Woods*), den Autor selbst (*Man of La Mancha*, *Knickerbocker Holiday*) oder eine spielinterne Figur (*Aida*) dargelegt werden kann. In einigen Fällen ist jedoch die Haupthandlung auch als Spiel-im-Spiel konzipiert, wodurch jene Musicals eine Rahmenhandlung inkorporieren, in der eine Gruppe von Darstellern den Plot ankündigt und szenisch präsentiert, z.B. *Sweeney Todd*, *Zorba*, *The Robber Bridegroom*, *By Jeeves*, *Once on This Island*, *The Glorious Ones*. Funktional ähnlich kommen gleichzeitig oder alternierend auch manchmal kommentierende Figuren (Velma Kelly in *Chicago*) oder ein Chor (*Lost in the Stars*) zum Einsatz.

---

<sup>862</sup> In den meisten Vertonungen fielen zahlreiche Figuren und vor allem die ausführlichen Schilderungen der zeitlichen Umstände und des Umfelds den Kürzungen zum Opfer.

<sup>863</sup> Bei episodenhaften Ausgangstexten fügten die Musicalautoren jedoch manchmal ein Plotelement zwecks einer linearen Verbindung der einzelnen Abschnitte hinzu.

<sup>864</sup> Die problematischen Darstellungsbedingungen zeigen sich auch in der Tatsache, dass die meisten der hier besprochenen Romanvorlagen erfolgreich verfilmt wurden, obwohl die Musicalversion nicht reüssieren konnte.

<sup>865</sup> Musicals wie *The Human Comedy*, *Cats* oder *A Chorus Line* bilden hier die Ausnahmen.

Trotz einiger Schwerpunkte lassen sich in Bezug auf die Story nicht viele Gemeinsamkeiten in den adaptierten Vorlagen ausmachen, wodurch deutlich wird, dass der Einsatz von Musik und Lyrics nicht an ein bestimmtes inhaltliches Element gebunden ist. Obwohl in einigen Fällen eine Vertonung durch musikalische Verweise im Originaltext begünstigt wurde (i.e. Ermöglichung diegetischer Songs), werden die gesungenen Teile des Musicaltextes auf verschiedenen funktionalen Ebenen eingesetzt: z.B. Etablierung von Atmosphäre oder Ort bzw. Zeit der Handlung, emotionale Disposition oder Charakterisierung einer Figur, Vermittlung des Plots.<sup>866</sup> Inwieweit Songs als Informationsträger konzipiert sind, variiert, jedoch ist auch hier eine grundlegende Genreunterscheidung zu treffen. So ist die musikalische Kommunikationsebene in ernsthaften oder tragischen Musicals substanzieller als in Comedies, da die hierfür essentielle Komik häufig in den gesprochenen Passagen (nur seltener in den Lyrics) oder der Inszenierung vermittelt wird.<sup>867</sup>

Es ist offensichtlich, dass sich die Techniken der Transformation im Laufe der letzten Jahrzehnte gewandelt haben: vom primären Interesse an einer für das Zielmedium adäquaten Umlegung zu einem verstärkten Fokus auf die Spezifika des Ausgangswerkes. Diese Entwicklung korrespondiert mit einer Veränderung des Genres, die sich in den späten 60er Jahren manifestierte und sich dramaturgisch in neuen Strukturen (z.B. *Cabaret*) und musikalisch in der Verwendung anderer Stile (z.B. *Hair*) niederschlug. Darin lässt sich die verstärkte Möglichkeit erkennen, ein beiden Medien adäquates Konglomerat zu bilden, das den jeweiligen Vorlagen eine weitere Kommunikationsebene hinzufügt, *where music can „speak“ with greater effect*<sup>868</sup> und damit die originale Intention und Aussage intensiviert.

---

<sup>866</sup> Das lässt sich jedoch primär (mit manchen Ausnahmen) erst ab ca. 1940 zu beobachten, da in früheren Musical Comedies weniger Inhalt, denn komödiantischer Effekt in den Dialogszenen vermittelt wurde (oftmals Farce und Komödienaufbau). Songs und Tänze waren funktional als Einschübe konzipiert (manchmal diegetisch), die nur wenig direkten Einfluss auf die Darlegung der Story hatten.

<sup>867</sup> Bei echten Musical Comedies ist auch quantitativ ein geringerer musikalischer Anteil zu bemerken.

<sup>868</sup> Kurt Weill in der Souvenir Brochure von *Street Scene* (Jänner 1947), zitiert nach Grant, S. 76.

Weills Essay erschien auch am 5. Jänner 1947 als Artikel in *The New York Times* unter dem Titel „Score for a Play; ‘Street Scene’ Becomes a ‘Dramatic Musical’“.

## 4. Techniken und Variationen der Transformation

Die meisten Werke, die sich mit dem Genre Musical beschäftigen, sehen *Show Boat* als Meilenstein der Entwicklung. Es entfernte sich inhaltlich und musikalisch von den herrschenden Konventionen und ihrer Unterteilung in Musical Comedy und Operette (wie bereits am Beginn des Kapitels 3.10.2. ausgeführt), während es gleichzeitig den ernsthaften Versuch einer literarischen Adaption darstellte, d.h. die Transformation orientierte sich nicht ausschließlich am Zielmedium, sondern folgte auch den Charakteristika, Intentionen und Aussagen der Romanvorlage. Die Darstellung der schwarzen Arbeiter am Mississippi, besonders jedoch die „Miscegenation Scene“<sup>869</sup> (1. Akt, 4. Szene) ist für ein Musical dieser Zeit als ungewöhnlich zu betrachten, da sie die Situation der afroamerikanischen Bevölkerung gegen Ende des 19. Jahrhunderts für damaligen Verhältnisse jenseits der Schablonen abbildete. Obwohl vor allem die musikalischen Formen (Musik, Gesangsstil und Tanz) der African Americans großen Einfluss auf den Broadway hatten, handelte es sich bei den auf der Bühne präsentierten Figuren größtenteils um rassistische Stereotypen wie beispielsweise in der Blackface Minstrel Show,<sup>870</sup> deren erste kommerzielle, abendfüllende Emergenz meist mit den Virginia Minstrels 1843 angesetzt wird.<sup>871</sup> In den 1890er Jahren verschwand dieses Genre, um in veränderter Form in der Burlesque und dem Vaudeville zum Vorschein zu kommen. Dennoch

---

<sup>869</sup> Der abwertende Begriff „miscegenation“ („Rassenmischung“) wurde von zwei Journalisten der *New York World*, David Croly und George Wakeman, anlässlich der bevorstehenden Wiederwahl Abraham Lincolns in den Medien verbreitet. Deren rassistisches Pamphlet *Miscegenation: The Theory of the Races, Applied to the American White Man and the Negro* benannte damit *cross-racial sexual relations*. Vgl. Diana R. Paulin: „Acting Out Miscegenation.“ In: Harry J. Elam jr., David Krasner (Hrsg.): *African American Performance and Theater History: A Critical Reader*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2001. S. 251-70. Hier S. 253.

<sup>870</sup> In Minstrel Shows traten weiße und später auch schwarze Darsteller in Blackface – verbrannter Kork schwärzte die Gesichter deren Mund und Augen übertrieben akzentuiert waren – auf. Die dargestellten Figuren waren als abschätzbare Karikaturen der afroamerikanischen Bevölkerung konzipiert, die als abergläubisch, ungehobelt, faul und nur wenig intelligent präsentiert wurde, während man gleichzeitig die clowneske und musikalische Seite betonte. Die verwendete Sprache war eine übertriebene Form des African American Vernacular English. Eine sentimental-nostalgische Abbildung des Plantagenlebens implizierte *Blacks were happy in bondage* (Hill und Hatch, S. 97). Aus dieser Prämisse entwickelten sich auch die verschiedenen Stereotypen: z.B. verschiedene Ausformungen der Sklavenfigur z.B. „Mammy“ oder der „Old Uncle“, der „Dandy“, ein die Weißen bis zur Groteske imitierender Schwarzer der Nordstaaten und junge Frauentypen, die entweder sexuell aufreizend, lachhaft oder überheblich waren. Es sind jedoch zahlreiche Untergruppen dieser Charaktere zu differenzieren, die oftmals auch cross-gendered dargestellt wurden. Hierzu vgl. z.B. Hill und Hatch, S. 93-134; oder Annemarie Bean: „Black Minstrelsy and Double Inversion, Circa 1890.“ In: Harry J. Elam jr., David Krasner (Hrsg.): *African American Performance and Theater History: A Critical Reader*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2001. S. 171-91.

<sup>871</sup> Vgl. Hill und Hatch, S. 94. Raymond Knapp stellte darauf bezugnehmend fest (*American Musical and the Formation of National Identity*, S. 10): *American musicals represent a large slice of our national life and heritage and, as such, include much that we today find dated and, worse, often obnoxiously so, embodying attitudes and traditions of representation that we have grown to detest.*

konnten African Americans als Darsteller, Komponisten und Autoren eine andere Ausprägung des Musiktheaters schaffen, das versuchte, die abwertenden Minstrel-Stereotypen zu zerschlagen.<sup>872</sup> Sehr bekannte Beispiele hierfür stammen von Bob Cole<sup>873</sup> und J. Rosamund Johnson (manchmal in Zusammenarbeit mit dessen Bruder James Weldon Johnson), deren Shows ab 1900 am Broadway gezeigt wurden und zu deren größten Erfolgen *The Shoo-Fly Regiment* (1907) und *The Red Moon* (1909) zählen.<sup>874</sup> Gleichzeitig beklagten jedoch manche Kritiker, dass die hier dargestellten Figuren und Stories nicht den von der weißen Gesellschaft definierten Stereotypen entsprachen, die der Großteil der Bevölkerung als „authentische“ Repräsentationen ansah.<sup>875</sup> Hinzu kam die Unterstellung der versuchten, jedoch nur mittelmäßigen Imitation des anglo-amerikanischen Musiktheaters: *This criticism would be heard repeatedly until the 1930s whenever black authors and performers attempted to shatter the common stereotypes that were engraved in the white mind.*<sup>876</sup> Bert Williams und George Walker waren zwei Performer, die den damaligen Rollenklischees näher kamen, auch wenn sich die Figuren in ihrer Charakterisierung elaborierter darstellten.<sup>877</sup> Ihr Erfolg eröffnete jedoch am Broadway viele Möglichkeiten für schwarze Künstler. Auch sie verfassten ihr Material (Musik, Lyrics usw.) größtenteils selbst, obwohl sie in der ersten *all-black show* in einem größeren Broadway-Theater, *In Dahomey* (Musik: Will Marion Cook, Lyrics: Paul Laurence Dunbar, Libretto: Jesse L. Shipp, mit zusätzlicher Musik und Lyrics anderer Künstler; 1903) nur als Hauptdarsteller fungierten. Der dritte Akt war in Afrika angesiedelt, wodurch einige nachfolgende Shows von African Americans den gleichen Handlungsort wählten; eine der bekanntesten ist *Abyssinia* (Musik: Will Marion Cook und Bert Williams, Lyrics und Libretto: Jesse A. Shipp und Alexander Rogers; 1906). Dieses Werk ist im Kontext seiner Zeit außergewöhnlich, da es die antike afrikanische Kultur als ehrwürdig darstellt, während der Humor größtenteils zu Lasten der Amerikaner geht, wodurch es in gewissem Ausmaß Stel-

---

<sup>872</sup> Vgl. Hill und Hatch, S. 134.

<sup>873</sup> Bob Cole verfasste mit Billy Johnson (nicht verwandt mit obigen Johnson Brothers) die Show *A Trip to Coontown* (1897), die 1898 Off-Broadway aufgeführt wurde und die die erste *full-length musical comedy written, directed, performed, and produced by blacks* war. Allen Woll: *Black Musical Theatre: From "Coontown" to "Dreamgirls"*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989. (Reprint: Da Capo Paperback). S. 17.

<sup>874</sup> Für beide Shows verfasste J. Rosamund Johnson die Musik und Bob Cole Libretto und Lyrics, während beide auch selbst in den Hauptrollen auftraten. Zwischen den Produktionen ihrer Shows tourten sie auch weiterhin mit ihren Vaudeville-Acts.

<sup>875</sup> In dieser Zeit war die Bezeichnung *grotesque* als Kompliment für schwarze Comedians in Zeitungskritiken zu lesen, wodurch die damalige Erwartungshaltung deutlich wird. Vgl. Woll, S. 30.

<sup>876</sup> Woll, S. 46.

<sup>877</sup> Wie Williams und Walker bekannten, war diese Entscheidung auf die Tatsache zurückzuführen, dass sie hauptsächlich von einem weißen Publikum, sowie weißen Kritikern abhängig waren. Vgl. ebd. S. 40/1.

lung bezieht.<sup>878</sup>

Durch den Tod einiger erfolgreicher schwarzer Künstler (Bob Cole und George Walker starben 1911), den bereits zitierten Kritikpunkten der weißen Presse sowie aufgrund der bestehenden – wenn auch gesetzlich verbotenen – Rassentrennung im Auditorium,<sup>879</sup> verlagerte sich das Black Musical Theatre in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts völlig in den Off-Broadway-Bereich nach Harlem. Erst 1921 war mit *Shuffle Along* (Musik: Eubie Blake, Lyrics: Noble Sissle, Libretto: Flournoy Miller und Aubrey Lyles) wieder ein Werk dieser Sparte am Broadway erfolgreich, das strukturell und inhaltlich für das folgende Jahrzehnt prägend sein würde. Es basierte auf dem Vaudeville-Sketch von Miller und Lyles, „The Mayor of Dixie“ (1905), war in den Südstaaten angesiedelt und zeigte Bezüge zur *minstrel comedy*, wodurch ein Muster geschaffen wurde, mit dem spätere Shows dieser Dekade verglichen wurden.<sup>880</sup> Im Zuschauerraum von *Shuffle Along* begann das Ende der Segregation in New Yorker Theatern, während sich das Black Musical Theatre gleichzeitig am Broadway etablierte und binnen dreier Jahre neun weitere Shows hervorbrachte.<sup>881</sup> Da besonders der Plot häufig auf Kritik stieß, entfernte sich das Musiktheater der African Americans in der Struktur vom verbindenden Libretto und wandte sich verstärkt dem Revueformat zu, wobei die bekanntesten Beispiele *Plantation Revue* (1922) und *Dixie to Broadway* (1924) sind.<sup>882</sup> Erst im Kontext des inhaltlich nur wenig anspruchsvollen Broadway-Musiktheaters dieser Zeit wird die besondere Stellung von *Show Boat* transparent.

Die historische Situation der USA, die Sklaverei (nach Ende des American Civil War 1865 abgeschafft) und in Folge die sogenannten „Jim Crow Gesetze“<sup>883</sup> beinhaltete, spiegelt sich in der Geschichte des Black Theatre wider, das die problematische gesellschaftliche Stellung der African Americans reflektiert: die erzwungene Separation, Versuche der Integration bis hin zur gewollten kulturellen Abtrennung zur Erhaltung einer eigenständigen Kunst (vor al-

---

<sup>878</sup> Vgl. ebd. S. 42-6. Weitere Ausführungen bei Hill und Hatch, S. 169-70.

<sup>879</sup> An schwarze Zuschauer wurden in Broadway-Theatern nur Plätze in den oberen Rängen, nicht jedoch im Parterre, das für Weiße reserviert war, verkauft.

<sup>880</sup> Vgl. Hill und Hatch, S. 245.

<sup>881</sup> [It] is considered the musical that changed the Great White Way to Black. Ebd.

Für umfangreichere Ausführungen vgl. Woll, S. 58-74.

<sup>882</sup> Vgl. Woll, S. 95.

<sup>883</sup> Damit werden jene Gesetze in den Südstaaten bezeichnet, die die Segregation im öffentlichen Leben legalisierten und damit die angestrebte Integration der Reconstruction-Periode (direkt nach dem Civil War) zunichtemachten. Der Begriff „Jim Crow“ stammt von Thomas Dartmouth Rices Minstrel-Act, um 1833 (für eine Beschreibung vgl. Hill und Hatch, S. 97). Die Aufhebung dieser diskriminierenden Gesetzgebung fand erst in den 1950er Jahren statt.

lem im Black Arts Movement). Viele der Figuren und Stereotypen entsprangen der gesellschaftlichen und kulturellen Auffassung ihrer Zeit und geben die rassistischen Vorurteile der jeweiligen Periode wieder.<sup>884</sup> Angesichts der Fokussierung auf die Gattungstransformation soll dieser Aspekt jedoch nur in Betracht gezogen werden, sofern er relevant für die Ausgangsfragestellung ist. Der Grund, warum Werke, die eine afroamerikanischen Thematik beinhalten, zur genaueren Analyse gewählt wurden, ist, dass die Geschichte des Genres meist ab der musikalischen Adaption eines Romans gerechnet wird, der diese Problematik, wenn auch nur im Subplot, abbildet. Damit wird impliziert, dass der ernsthaftere Umgang nicht nur mit der literarischen Vorlage sondern auch mit der Realität – zumindest im Verhältnis zur Jazz Age Musical Comedy und der Operette – symptomatisch für die Definition des Musicals ist. Trotz der häufigen Darstellung rassistischer Stereotypen besonders bis Ende der 20er Jahre, zeigt sich im hier umgrenzten Bereich des Broadway-Musicals (ab *Show Boat*) die aufrichtige Bemühung einer integrativen Darstellung und Thematisierung der Problematik der Bevölkerungsgruppe, auch wenn sie aus Perspektive der African Americans diesem Zweck oft nicht entsprachen. Diese Tendenz manifestierte sich im Bezug zum historischen Kontext – beeinflusst von den herrschenden gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen und Paradigmen – unterschiedlich. Doch:

*Throughout the years as so-called mainstream theatre has provided greater access to fine writers and performers on the periphery, American theatre has been greatly enriched and the value of cultural diversity has advanced towards universal acceptance.*<sup>885</sup>

Die Werke, die zur genaueren Analyse herangezogen werden (*Gospel at Colonus*, *Raisin*, *Purlie*, *Simply Heavenly*, *Big River*, *Dessa Rose*) stammen bereits aus einer Zeit, da im von Weißen dominierten Musical-Theater ernsthafte Themen und deren authentische Repräsentation empha­siert wurde, während *Simply Heavenly* (1957), das älteste der erwähnten, ein Crossover aus dem Off-Broadway Bereich des Black Theatre ist.

---

<sup>884</sup> Auf diesem Gebiet gibt es umfangreiche Forschungen, wobei vor allem Hill und Hatch: *A History of African American Theatre* einen guten historischen Überblick bietet.

<sup>885</sup> Hill und Hatch, S: 306.

## 4.1. Adaptionen mit afroamerikanischen Themen

### 4.1.1. Werke, die primär die gesellschaftliche Situation von African Americans thematisieren

„*Show Boat*“ is the first American musical that integrates the elements of a musical theatre into a credible drama.<sup>886</sup> Trotz der offensichtlichen Schwächen des zweiten Aktes,<sup>887</sup> unterscheiden sich der dramaturgische Aufbau wie auch der Inhalt von *Show Boat* (Musik: Jerome Kern, Lyrics und Libretto: Oscar Hammerstein II.; 1927) maßgeblich von der damals üblichen Konzeption, wodurch es seinen Status am Beginn der in dieser Arbeit zugrundeliegenden Definition von Musical legitimiert. Es basiert auf Edna Ferbers gleichnamigem, sehr erfolgreichem Roman,<sup>888</sup> der 1926 erst als Serie in *Woman's Home Companion* und wenig später in Buchform veröffentlicht wurde. Hammerstein folgte der Handlung der Vorlage relativ genau und inkludierte Themen wie Miscegenation, die Situation der schwarzen Bevölkerung am Mississippi,<sup>889</sup> Alkoholismus, Spielsucht und eine unglückliche Ehe, obwohl er einige der „dunkleren“ Aspekte vermied und durch die Zusammenführung von Magnolia und Gaylord im Finale ein Happy End signalisierte.<sup>890</sup> Auch wenn weder der Roman noch das Libretto dezidiert für *racial tolerance* eintreten, offerieren sie dennoch einen für damalige Verhältnisse nicht geschönten Blick auf die Situation der schwarzen Bevölkerung.<sup>891</sup> Die Abbildung der African Americans unterschied sich von der damals auf der Bühne üblichen, auch wenn die

---

<sup>886</sup> Swain, S. 15.

<sup>887</sup> Erwähnt bei Engel: *American Musical Theatre*, Swain, Block, Traubner, u.a. Obwohl für Engel auch die eindimensionalen Figurencharakterisierungen problematisch sind, wird meist vor allem der zweite Akt, dessen Handlungsablauf, das Fehlen „neuen“ musikalischen Materials (hauptsächlich Reprisen, Incidental Music und diegetische Songs) und das angedeutete Happy End als Schwäche angesehen. Wenn Swain von der Überzahl an „prop songs“ spricht (S. 47-8) verweist er damit auch auf einige Songs, die von anderen Komponisten, oder nicht direkt für *Show Boat* verfasst wurden, wie „After the Ball“, „Goodbye, my Lady Love“ oder „Bill“.

<sup>888</sup> Ein weiterer sehr erfolgreicher Roman der Autorin, *Saratoga Trunk* (1941), wurde unter dem verkürzten Titel *Saratoga* (Musik: Harold Arlen, Lyrics: Johnny Mercer, Libretto: Morton Da Costa; 1959) ebenfalls vertont. Trotz einer inhaltlich vielversprechenden Vorlage konnte das Musical, vor allem aufgrund des Librettos nicht reüssieren. Da Costa konnte die unzähligen Charaktere, die sich aufgrund eines Ortswechsels in der Handlung ergaben (von New Orleans nach Saratoga) nicht effektiv reduzieren und versagte auch in der überzeugenden Darlegung der zentralen Beziehung zwischen Clio und Clint. Für weitere Beschreibungen vgl. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 230-33.

<sup>889</sup> Während die Darlegung dieser Themen in Romanen nicht unüblich war, ist es Hammersteins Versuch eines *serious and sympathetic portrayal of African Americans* auf der Musiktheaterbühne, das in dieser Zeit nicht der Praxis entsprach. Vgl. weiters John Graziano: „Images of African Americans: African-American musical theatre, *Show Boat* and *Porgy and Bess*.“ In: William A Everett, Paul R. Laird (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Musical*. New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2008. S. 89-102.

<sup>890</sup> Einige beispielhafte Ereignisse des Originalromans, die der Librettist veränderte: es kommt zu keiner Versöhnung zwischen Gaylord und Magnolia, Cap'n Andy ertrinkt bei einem Sturm im Fluss und Julie wird zu Prostituierten. Vgl. Block, S. 350. Fußnote 14.

<sup>891</sup> Vgl. Richard Osborne: „McGlenn Conducts *Show Boat*.“ In: Jerome Kern, Oscar Hammerstein II.: *Show Boat*. Fassung: 3-CD Box. Studio Recording. EMI, 2006. S. 11-14. Hier S. 13.

Figuren teilweise bereits bekannten Stereotypen folgten. Beispielsweise ist in Julie LaVerne die auch von Harriet Beecher Stowe in *Uncle Tom's Cabin* beschriebene „Tragic Mulatto“ zu erkennen und in Queenie die bekannte „Mammy“-Figur.<sup>892</sup> Trotz der bemühten Realitätsnähe ist deren Darstellung und textliche Manifestation in den vergangenen Jahrzehnten äußerst kontrovers betrachtet worden. Die Handlung ist in den Jahren zwischen 1890 und 1927 angesiedelt, wodurch in den ersten Fassungen des Musicals auch beleidigende, rassistische Termini in Gebrauch waren, die jedoch vielmehr der Repräsentation der Zeit dienen sollten.<sup>893</sup> Bereits die Produktion in London 1928 ersetzte diese durch „coloured folks“, während beispielsweise das umstrittene Broadway-Revival 1994 (Regie: Harold Prince) im Opening die Bezeichnung „Brother“ benutzte.<sup>894</sup> Während ein Revival 1946 (unter der Supervision von Kern und Hammerstein) versuchte, das Libretto von rassistischen Ausdrücken weitestgehend zu befreien, veränderte es jedoch gleichzeitig die dramaturgische Struktur von *Show Boat* um es näher an den damals populären Musical Play-Aufbau zu bringen.<sup>895</sup> Dies resultierte unter anderem in der Eliminierung von Szenen und Songs, einer Emphase auf das tänzerische und komödiantische Element und in der Verfassung einer neuen Medley-Ouverture aus den beliebtesten Songs, die in ihrer Beschwingtheit der neuen Gewichtung Rechnung trug. Die Originalouverture nahm durch den häufigen Einsatz des „Mis'ry's Comin' Aroun'“-Themas vielmehr die tragischen Aspekte der Story vorweg. Darin zeigt sich, dass die ursprüngliche Version des Musicals, wenn auch teilweise angepasst an die Konventionen ihrer

---

<sup>892</sup> Die Figuren wurden teilweise erst durch die Adaption von Romanen für die Bühne transformiert: Die „Tragic Mulatto“ ist als weiß erscheinende Frau („passing for white“) charakterisiert, intelligent und sprachgewandt, die durch ihren „Negro status“ bedroht ist, während die Mammy als häusliche, übergewichtige Frau mit Kopftuch dargestellt ist. Es ist jedoch zu bemerken, dass weiße wie auch schwarze Autoren vor allem die Figur der „Tragic Mulatto“ einsetzten, wie beispielsweise im ersten bekannten afroamerikanischen Roman von William Wells Brown *Clotel, or the President's Daughter* (1853). Die Ursprünge dieses Typs lassen sich bis zu einer britischen Geschichte aus dem Jahr 1711 zurückverfolgen. Vgl. Christopher Mulvey: „Freeing the voice, creating the self: the novel and slavery.“ In: Maryemma Graham (Hrsg.): *Cambridge Companion to the African American Novel*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2004. S. S. 17-33. Hier S. 23.

<sup>893</sup> Die ersten gesungenen Worte des Chors in der Fassung von 1927 sind: *Niggers all work on the Mississippi/ Niggers all work while de white folks play/ Loadin' up boats wid de bales of cotton/ Gittin' no rest till de Judgment Day*.

<sup>894</sup> Sehr große Probleme diesbezüglich gab es bei der Aufnahme des Studio Recordings unter dem Dirigat von John McGlinn (1988). Aufgrund vieler verschiedener Fassungen des Librettos und Scores versuchte McGlinn die 1927 produzierte Originalversion in Robert Russell Bennetts Orchestrierung (sie wurde in den 70er Jahren wieder entdeckt) zu rekonstruieren. Trotz einiger Freiheiten, u.a. der Wiedereinsetzung des Musikstücks „Mis'ry's Comin' Aroun'“, das bereits während der Tryouts entfernt wurde, gilt es als verhältnismäßig konklusive Reproduktion der ursprünglichen Fassung. Damit einhergehend verwendete man auch den Originaltext, dem sich etliche schwarze Sänger verweigerten.

<sup>895</sup> Vgl. Block, S. 23-27. Da von *Show Boat* keine verbindliche Version existiert – es gab bereits große Unterschiede zwischen der Tryout-Fassung, der New Yorker Premiere und der Londoner Premiere (1928) – ist besonders diese Show offen für revisionistische Eingriffe. Für einen rudimentären Überblick vgl. Block, S. 319-24. („Appendix D: *Show Boat*“)



Zeit, als Übersetzung der Vorlage akkurater ist und die inhaltlich immanente Tragik besser zur Geltung kommt.<sup>896</sup>

Wie bereits ausgeführt (Kapitel 3.10.2.), gibt es bei *Show Boat* Überschneidungen in der Musiktheaterkategorisierung, wobei es einerseits mit der Operette konnotiert, andererseits auch als Beginn der Musicalgeschichte gesehen wird. Eine ähnliche Diskussion um die Gattungszuordnung, allerdings zu Oper oder Musical, entfachte *Porgy and Bess* (Musik: George Gershwin, Lyrics: DuBose Heyward und Ira Gershwin, Libretto: DuBose Heyward; 1935), das direkt auf dem Schauspiel *Porgy* (1927) basiert, das Dorothy Heyward vom gleichnamigen Roman (1924) ihres Mannes DuBose adaptiert hatte. Diese Problematik zeigte sich bereits bei der Broadway-Premiere, des als American Folk Opera beworbenen Werkes, als die *New York Times* Theaterkritiker Brooks Atkinson und Musikkritiker Olin Downes für eine Rezension entsandte. Ein Grund für diese Bezeichnung ist die Tatsache, dass Gershwin sich gegen den Wunsch von Heyward für Rezitative anstatt gesprochener Dialoge entschied. Durch die ohnehin eklatante Komprimierung des Originalinhaltes entfernte sich die Vertonung damit jedoch noch mehr von dessen Vorlage.<sup>897</sup> Eine offenkundige Abweichung vom Roman ist in der Figur von Bess zu erkennen, die im narrativen Text zwar wichtig, jedoch nicht zentral ist, während ihre Beziehung zu Porgy im Stück bereits an Bedeutung gewann. Wie der Titel *Porgy and Bess* belegt, ist das Liebesverhältnis der beiden, auch aufgrund der inhaltlichen Kürzung, zum Mittelpunkt der Handlung geworden.<sup>898</sup> Ein weiterer Streitpunkt ist die Authentizität der Darstellung der African Americans, vor allem aufgrund des Anspruchs einer verhältnismäßig unverfälschten Repräsentation. Tatsächlich zog Gershwin einige Zeit nach Charleston um dort die Musik der Schwarzen zu studieren und sich mit der Gullah-Sprache<sup>899</sup> vertraut zu machen. Dennoch wurden die dargestellten Figuren als Stereotypen verstanden

---

<sup>896</sup> *Show Boat* wurde aufgrund seines Status häufig beschrieben; für eine zusätzliche musikwissenschaftliche Perspektive vgl. z.B. Block S. 19-40; Swain, S. 15-49. Analysen zu den verschiedenen Versionen und Veränderungen, sowie zur Entstehungsgeschichte sind zu finden bei: Miles Kreuger: „*Show Boat*“: *The Story of a Classic American Musical*. New York: Oxford University Press, 1977.

<sup>897</sup> Vgl. Block, S. 64-71; Woll, S. 71-74.

Bereits das Revival 1942 ersetzte die Rezitative durch gesprochene Dialoge. Wie im Falle von *Show Boat*, gibt es auch bei *Porgy and Bess* Probleme bei der Festlegung der „ursprünglichen“ Fassung (i.e. jener die den Intentionen Gershwins am meisten entspricht), da die Autoren auch bereits während der Tryouts und kurz nach der Premiere einige Änderungen und Striche vornahmen.

<sup>898</sup> Vgl. Swain, S. 58.

<sup>899</sup> Gullah ist eine kreolische Sprache mit starken Anklängen afrikanischer Sprachen, die vor allem auf den Inseln vor der Küste North Carolinas und Georgias gesprochen wurde. Vgl. John R. Rickford: „The Creole Origins of African-American Vernacular English: Evidence from Copula Absence.“ In: Salikoko S. Mufwene [u.a.] (Hrsg.): *African-American English: Structure, History and Use*. London, New York: Routledge, 1998. S. 154-200. Hier S. 154.

(auch aufgrund des übertriebenen Dialekts), und die illustrierende Musik war keine authentische Black Folk Music, sondern vielmehr Gershwins Vorstellung davon, was für manche Kritiker von zu wenig Verständnis des entsprechenden Erbes zeugte.<sup>900</sup> Die renommierte Musikologin und erste schwarze Harvard-Professorin Eileen Southern sah jedoch in der Musik eine besondere Zusammensetzung: *The music of Porgy and Bess reflects the jazz milieu of New York in the 1930s, but at the same time portrays the musical habits of black folk in the South.*<sup>901</sup> Obwohl Gershwin sein Werk bewusst am Broadway aufführen ließ, da die Metropolitan Opera statt afroamerikanischen Sängern und Schauspielern weiße Darsteller in Blackface einsetzen wollte, markiert *Porgy and Bess* das Ende jener Form des Black Musical Theatre, in der schwarze Komponisten und Autoren die Shows verfassten.<sup>902</sup>

Harold Arlen, ein weißer Komponist, war jedoch für seinen Bezug zur Musik der African Americans bekannt, da er in den frühen 30er Jahren Songs für den Cotton Club schrieb<sup>903</sup> und auch einige Musicals für schwarze Darsteller verfasste, wie beispielsweise *Bloomer Girl* (1944) oder *House of Flowers* (siehe Kapitel 3.10.3.3.).<sup>904</sup> *St. Louis Woman* (Musik: Harold Arlen, Lyrics: Johnny Mercer, Libretto: Arna Bontemps und Countee Cullen; 1946) basiert auf dem Roman *God Sends Sunday* (1931) von Arna Bontemps, einem in der Harlem Renaissance geprägten Autor, sowie auf dessen Dramatisierung durch Bontemps und Cullen, die 1931 im Karamu Theatre in Cleveland uraufgeführt wurde. Obwohl Cullen und Bontemps renommierte afroamerikanischen Autoren und Poeten waren, gab es Proteste aufgrund der Darstellung der Schwarzen in dem Musical, dessen Handlung 1898 in St. Louis in einem von Prostituierten, Mördern und Spielern bevölkerten Milieu angesiedelt ist. Die Charakterisierungen, vor allem der weiblichen Hauptfiguren, wurden aufgrund ihrer lockeren Moralvorstellungen und

---

<sup>900</sup> Für eine Zusammenfassung der beiden Kontroversen, inklusive bibliographischer Verweise, vgl. David Horn: „Who Loves You Porgy? The Debates Surrounding Gershwin’s Musical.“ In: Robert Lawson-Peebles (Hrsg.): *Approaches to the American Musical*. Exeter: University of Exeter Press, 1996. S. 109-126.

Weitere Ausführungen zu dem viel beschriebenen Werk finden sich z.B. bei Block, S. 60-84; Swain, S. 51-72; oder in Hollis Alpert: *The Life and Times of „Porgy and Bess“: The Story of an American Classic*. New York: Alfred A. Knopf, 1990

<sup>901</sup> Eileen Southern: *The Music of Black Americans: A History*. New York: Norton, 1997. S. 449.

<sup>902</sup> Vgl. Woll, S. 154.

<sup>903</sup> Vgl. ebd. S. 197.

<sup>904</sup> Der Cast von *House of Flowers* bestand nur aus schwarzen Performern, wobei es allerdings in Haiti angesiedelt ist. Damit entspricht es einem für die 40er und 50er Jahre charakteristischem Vorgehen. Um die Thematisierung der heimischen Problematik zu vermeiden war der Handlungsort von Shows mit schwarzen Figuren meist außerhalb der USA, oftmals in der Karibik, zu finden. Einzig Kurt Weill und Maxwell Anderson versuchten in ihrem *Lost in the Stars* (Kapitel 3.10.3.8.) auf die amerikanische Situation aufmerksam zu machen, benutzten dazu jedoch die Vertonung eines in Südafrika angesiedelten Romans. Vgl. auch Woll, S. 205-07.

des manchmal unzüchtigen Verhaltens als Negativstereotypen, basierend auf den früheren Bühnenrepräsentationen, empfunden. Gleichzeitig lehnten sich die Darsteller gegen Rouben Mamoulians Inszenierung (er war auch Regisseur von *Porgy and Bess*) auf, die besonders in einem Fall eine Geste vorsah, die dem Cast *too Negroid* erschien, erinnernd an ein rassistisches *darky image* der 20er Jahre.<sup>905</sup> Ein weiteres Problem der nur wenig erfolgreichen Vertonung ist jedoch, dass der Inhalt über den Jockey Augie und dessen durch sein Umfeld geprägte charakterliche Entwicklung zum Negativen nur wenig passend für den strukturellen Aufbau der Musical Comedy der 40er war.<sup>906</sup> Generell ist jedoch zu sagen, dass Musicals der 40er und 50er Jahre besonders die Problematik der African Americans in einer größtenteils weißen Gesellschaft nicht thematisierten. Trotz des ernsthafteren Umgangs mit den literarischen Vorlagen, sowie der textlich elaborierten Ausarbeitung war dennoch in diesen Dekaden die Comedy ein nicht zu unterschätzendes Element des Genres. Dies verhinderte im Allgemeinen die Beschäftigung mit psychologischen, soziologischen oder kulturellen Themen, die einer komplexen Ausführung bedurften. Dieser Zugang begann sich in den 60er Jahren zu verändern, wie auch das Musical *Golden Boy* (Musik: Charles Strouse, Lyrics: Lee Adams, Libretto: Clifford Odets und William Gibson;<sup>907</sup> 1964) belegt.<sup>908</sup> Es ist eine Adaption des gleichnamigen Stückes von Clifford Odets (1937), das in seiner Originalversion von einem italienischen Einwanderersohn handelt, der eigentlich den Beruf des Violinisten ergreifen sollte, sich jedoch schnelles Geld im Boxring erträumt. Odets aktualisierte sein Drama selbst (Zeit der Handlung 1960-64) und machte aus Joe Bonaparte Joe Wellington, einen afroamerikanischen Medizinstudenten, der im Ring metaphorisch auch gegen die rassistischen Widerstände in der Gesellschaft kämpft. Joes Bruder war im Original ein Gewerkschaftsorganisator – Odets war, wie bereits erwähnt, ein politisch links orientierter Dramatiker – während er im Musical ein Anführer im Civil Rights Movement wurde.<sup>909</sup> Der Wechsel vom Violinisten zum Medizinstudenten war jedoch für den inhaltlichen Aufbau problematisch, da einer der entscheidenden Momente des Stückes darauf basiert, dass der Protagonist sich im Ring die Hand bricht, wodurch seine eigentlich angestrebte Karriere zunichte gemacht wird. Dieser

---

<sup>905</sup> Vgl. Woll, S. 200; Hill und Hatch, S. 343.

<sup>906</sup> Wie bereits erwähnt kam im selben Jahr ein Revival von *Show Boat* an den Broadway, dessen erhebliche Veränderungen besonders in der Betonung der Musical Comedy-Elemente zu finden sind.

<sup>907</sup> Odets starb während der Adaption, welche dann von William Gibson beendet wurde.

<sup>908</sup> Da es sich hier um eine thematische Umarbeitung einer Vorlage handelt, würde dieses Musical auch in das nächste Kapitel passen. Da es aber aufgrund seiner Darstellung der Problematik besonders ist, wurde es in diesem Abschnitt platziert.

<sup>909</sup> Vgl. Woll, S. 246.

Effekt kommt bei dem Musiker stärker zum Tragen als bei einem zukünftigen Mediziner.<sup>910</sup>

Eine weitere Veränderung liegt in der Rolle der Lorna, Joes Freundin, die am Ende des Stückes, nicht jedoch im Musical, mit dem Protagonisten – nachdem dieser in einem Kampf einen Mann getötet hatte – bei einem Autounfall stirbt. Mit der Besetzung durch eine weiße Schauspielerin wurde hierbei gleichzeitig eine interrassische Beziehung porträtiert.<sup>911</sup>

Probleme einer afroamerikanischen Familie bildet das Stück *The Amen Corner* (1955; Broadway 1965) von James Baldwin ab. Der schwarze Autor schrieb hauptsächlich Romane – wobei sein erster *Go Tell It on the Mountain* (1953) zu den bekanntesten zählt – und thematisierte darin die amerikanische Rassenproblematik (aktiv im Civil Rights Movement), die Suche nach der Identität, das Verhältnis zur Religion, und auch häufig Homosexualität.<sup>912</sup> Das erwähnte Theaterstück handelt von Margaret Alexander, Pastorin einer Kirche in Harlem, die aufgrund ihrer religiösen Obsession ihren Ehemann, einen Jazzmusiker, verließ, und damit die Familie zerstörte, während sie ihrem Sohn und ihrer Kongregation vormachte, er hätte die Beziehung beendet. Als der Musiker Jahre später kurz vor seinem Tod seine Familie aufsucht kommt es zur Offenbarung der Wahrheit und zum Konflikt zwischen den Beteiligten, wobei besonders die Position der Religion im Großstadtghetto und deren Scheinheiligkeit thematisiert werden. Aufgrund des dargestellten Umfelds (Jazz und Kirchengesang) böte dieses Drama einige Möglichkeiten zur adäquaten Vertonung. Dennoch konnte *Amen Corner* (Musik: Garry Sherman, Lyrics: Peter Udell, Libretto: Philip Rose und Peter Udell; 1983), das Handlungsort (eine „Storefront Church“ und das angrenzende Apartment) und –zeit (1960er) beibehält, nicht reüssieren. Der Inhalt des Musicals wird in den umfangreichen gesprochenen Passagen vermittelt, wobei die Songs größtenteils irrelevant sind, während den Charakteren (vor allem Margaret) in ihrer Darlegung die Ambivalenz der Vorlage fehlt.<sup>913</sup>

Bereits kurz nach dessen Premiere wurde das recht erfolgreiche Off-Broadway Stück *Big Time Buck White* (1968) von Joseph Dolan Tuotti vertont, das ein Treffen bei einer schwarzen sozialen Organisation und den dortigen Auftritt eines militanten Bürgerrechtlers thematisiert. Die Musicalversion *Buck White* (Musik, Lyrics und Adaption: Oscar Brown jr.; 1969)

---

<sup>910</sup> Vgl. Laufe, S. 388-90.

<sup>911</sup> Da es in deren Darstellung naturgemäß zu einem Kuss kam, gab es während der Tryouts in Detroit einige Ausschreitungen. Vgl. Stewart, S. 231.

<sup>912</sup> Vgl. Ruland und Bradbury, S. 315.

<sup>913</sup> Vgl. Frank Rich: „Theater: ‘Amen Corner’, Musical Set in Harlem.“ In: *The New York Times*. 11. November 1983.

<http://www.nytimes.com/1983/11/11/arts/theater-amen-corner-musical-set-in-harlem.html?scp=1&sq=Amen%20Corner&st=cse> Zugriff: 18. März 2010.

konnte jedoch nicht überzeugen (nur 7 Vorstellungen) und ist nur aufgrund einer Besetzungsentscheidung außergewöhnlich: die Protagonistenrolle war der einzige Broadway-Auftritt des Boxers Cassius Clay (Muhammad Ali).

*The Tap Dance Kid* (Musik: Henry Krieger, Lyrics: Robert Lorick, Libretto: Charles Blackwell; 1983) war nach dem großen Erfolg von *Dreamgirls* (1981) bereits die zweite Broadway-Show des Komponisten, die African Americans in den Mittelpunkt stellte. In diesem Fall ist es die vage Adaption des Jugendbuches *Nobody's Family is Going to Change* (1974) von Louise Fitzhugh, dessen Protagonisten die Kinder einer schwarzen Familie der gehobeneren Mittelschicht sind, deren Vater ein angesehener Anwalt ist. Die stark übergewichtige Tochter möchte in dessen Fußstapfen treten, während der jüngere Sohn seine Erfüllung im Steptanz findet. Trotz des Bezugs des Musicaltitels auf den Tanz, versuchte Blackwell dennoch auch die inhärenten Konflikte der Vorlage im Text umzusetzen, was teilweise der implizierten Erwartungshaltung zuwiderlief. Mit der Reaktion und dem Verhalten des Vaters gegenüber den Bestrebungen seiner Kinder wurde das Frauenbild – er kann seine Tochter nicht als zukünftige Anwältin sehen – aber auch die Position der Schwarzen thematisiert, indem er die Ausübung von Musik und Tanz als klischeehafte Reminiszenz an das Plantagenleben deutet.<sup>914</sup> Trotz der verstärkten Präsenz der erwachsenen Figuren ist *The Tap Dance Kid* der Versuch der adäquaten Adaption einer Vorlage, die einige inhärente Vertonungsmöglichkeiten bietet.

Obwohl der Roman *Ragtime* (1975) von E.L. Doctorow die Veränderungen der amerikanischen Progressive Era anhand der gleichberechtigten Gegenüberstellung dreier Familien (WASP, jüdische Immigranten und African Americans) abbildet, emphasized dessen Musicalvertonung (Musik: Stephen Flaherty, Lyrics: Lynn Ahrens, Libretto: Terrence McNally; 1998) das Schicksal der Schwarzen. Das Original ist angelegt als historisch-fiktionale Observation<sup>915</sup> der Zeit ca. zwischen 1906 und 1918, wobei ein objektiver Grundton aus einer nicht eindeutig feststellbaren Perspektive mit kurzen prägnanten Sätzen die Narration beherrscht. Die Schilderung ist der Rückblick einer Figur, wobei die meisten wissenschaftlichen Autoren kon-

<sup>914</sup> Vgl. Frank Rich: "Stage: A Boy and His Dreams in 'Tap Dance Kid'." In: *The New York Times*. 22. Dezember 1983.

<http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9903E7D71438F931A15751C1A965948260&scp=1&sq=Stage:%20A%20Boy%20and%20His%20Dreams%20in%20%E2%80%98Tap%20Dance%20Kid%E2%80%99&st=cse> Zugriff: 18. März 2010.

<sup>915</sup> *Ragtime* entspricht damit dem charakteristischen Stil des Autors, dessen Auffassung von Historie in folgendem Zitat treffend subsumiert ist: [...] *history is a kind of fiction in which we live and hope to survive, and fiction is a kind of speculative history* [...]. E.L. Doctorow: "False Documents." In: Richard Trenner (Hrsg.): *E.L. Doctorow – Essays and Conversations*. Princeton: Ontario Review Press, 1983. S. 16-27. Hier S. 25.

form gehen, es wäre Little Boy, aus einigen Jahrzehnten in der Zukunft. Trotz umfangreicher Kürzungen des sehr komplexen Romans, versuchte McNally dessen grundlegende Spezifika beizubehalten: z.B. ein verfremdender Pro- und Epilog indem die Charaktere in dritter Person von sich selbst sprechen und ihre Vergangenheit und Zukunft schildern, vermittelt die distanzierende Objektivität der Vorlage.<sup>916</sup> Gleichzeitig übernahmen McNally und Ahrens manche Sätze fast wörtlich aus dem Ausgangstext.<sup>917</sup> Obwohl Coalhouse Walker jr. erst ab der Hälfte des Originalromans in Erscheinung tritt, lässt die Adaption ihn jedoch bereits im Prolog auftreten, wodurch die Betonung auf seinen Handlungsstrang und dessen Kampf um Gerechtigkeit für Schwarze in einer weißen Gesellschaft verdeutlicht wird. Hierzu wird Coalhouses Reaktion mit Booker T. Washingtons Auffassungen konterkariert.<sup>918</sup> Nach der mutwilligen Zerstörung von Coalhouses Auto durch rassistische Feuerwehrmänner, hofft er auf legal rechtliche Hilfe, die ihm jedoch verwehrt wird. Als damit im Zusammenhang stehend seine Frau Sarah zu Tode kommt, will Coalhouse sein Recht mit Gewalt durchsetzen, wodurch Booker T. Washingtons Ansichten – ein friedliches Zusammenleben, jedoch auf Basis der weißen rassistischen Vorurteile – zum Gegenpol werden. Hierin wird besonders die Frage nach den angemessenen Mitteln zur Erreichung der Gleichberechtigung transparent, die im 20. Jahrhundert häufiger offenbar wurde. Auch die titelgebende Gleichsetzung der Epoche mit der afroamerikanischen Ragtime-Musik impliziert die offensichtliche Prägung dieser Ära durch die schwarze Bevölkerung und deren Kunst. Die Vertonung konnte durch die tatsächliche Verwendung von Ragtime-Musik dem Roman eine weitere Ebene hinzufügen, die die dargestellte Zeit effektiv illustriert. Damit und aufgrund der verstärkten Fokussierung auf die afroamerikanische Thematik ist das Musical trotz Reduktion und Eliminierung einiger Figuren und Handlungsstränge eine akkurate Übersetzung des Romans.

Die Autoren des Musicals *The Color Purple* (Musik, Lyrics: Stephen Bray, Brenda Russell und Allee Willis, Libretto: Marsha Norman; 2005) kreierte eine musikalische Interpretation ihrer Vorlage, wodurch in der Adaption durch die Addition der Musik ein Werk entstand, das sich im inhaltlichen Aufbau von beiden Vorgängern – dem Pulitzer Prize Roman von Alice Walker und dessen Verfilmung (Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Menno Meyjes. USA: Amblin

---

<sup>916</sup> Auch das Musical folgt der Vermutung von Little Boy als Perspektive des Romans, da er als einziger im Pro- und Epilog nicht von seinem eigenen Schicksal spricht, sondern allgemeine Bemerkungen darlegt.

<sup>917</sup> Z. B. den ersten Satz beider Fassungen: *In 1902 Father built a house at the crest of the Broadview Avenue hill in New Rochelle, New York.* E.L. Doctorow: *Ragtime*. London: Penguin Books, 2006. S. 3; und Stephen Flaherty, Lynn Ahrens: *Ragtime*. Booklet [mit Lyrics]. RCA Victor, 1998. S. 14.

<sup>918</sup> Zu diesem Zweck ist Booker T. Washington im Musical auch präsenter als im Roman, wodurch die Hervorhebung dieser Thematik ein weiteres Mal deutlich wird.

Entertainment, 1985) – unterscheidet. Ein neues Verständnis gesellschaftlicher Mechanismen und Paradigmen in den 60er Jahren spiegelte sich nicht nur im African American Civil Rights Movement, auch in der Verstärkung der Frauenrechtsbewegung, wodurch sich in den folgenden Jahrzehnten einige Autorinnen der schwarzen, feministischen Literatur etablierten. Die in Alice Walkers Epistolary Novel geschilderten Vorgänge porträtieren das Leben der in armen Verhältnissen in den Südstaaten lebenden Celie über eine Dauer von 40 Jahren (1909-49), größtenteils anhand ihrer Briefe an Gott, sowie an und von ihrer Schwester. Im Zentrum des Romans steht vor allem Celies Entwicklung als Frau – von der eingeschüchterten, von Männern missbrauchten und unterdrückten Tochter und Ehefrau zu einem selbstbewussten Menschen, der sich erstmals nicht über den Blick anderer definiert.<sup>919</sup> Während der narrative Text *Celie's voice* vermittelt, offeriert der Film *a powerful visual understanding of Celie's world*, wobei die Musik der Vertonung *The Color Purple at its most public, and its most private* darlegt: *It is the soul of the people, the soaring spirit at work in the story [...]*.<sup>920</sup> Die Reduktion des Romans für dessen musikalische Adaption orientierte sich größtenteils an dem bereits für die Verfilmung transformierten Plot, obwohl einige Szenen und Figuren für das Musical entfernt und andere hinzugefügt wurden. Eine große Problematik war jedoch die dargestellte Zeitspanne von 40 Jahren, deren Ereignisse nur schwerlich komprimiert werden konnten, besonders, da der Werktreue hohe Priorität zugestanden wurde; viele Begebenheiten erscheinen dadurch nur überhastet abgehandelt.<sup>921</sup> Gleichzeitig versuchten die Komponisten die verschiedenen Dekaden auch musikalisch hörbar werden zu lassen, wobei dies besonders deutlich in den Swing-Arrangements (charakteristisch ab Mitte 30er Jahre) von „Miss Celie's Pants“ zum Vorschein kommt. Aufgrund der Fokussierung auf Celies Perspektive war die Darstellung von Afrika als Handlungsort wo ihre Schwester Nettie lebt, nur problematisch umzusetzen. Dies wurde am Beginn des zweiten Aktes mit der szenischen Präsentation von Celies Imagination beim Lesen von Netties Briefen gelöst.<sup>922</sup> Gleichzeitig verweist der Song „African Homeland“ damit auf die Struktur des Originalromans, den Ste-

---

<sup>919</sup> Im Musical ist diese Epiphanie im Song „I'm Here“ dargelegt.

<sup>920</sup> „Liner Notes.“ In: Stephen Bray, Brenda Russell, Allee Willis: *The Color Purple*. Booklet. Angel Records, 2006. S. 9-10.

<sup>921</sup> Vgl. Ben Brantley: „One Woman's Awakening, in Double Time.“ In: *The New York Times*. 2. Dezember 2005. [http://theater.nytimes.com/2005/12/02/theater/reviews/02purp.html?\\_r=1&scp=1&sq=The%20Color%20Purple&st=cse](http://theater.nytimes.com/2005/12/02/theater/reviews/02purp.html?_r=1&scp=1&sq=The%20Color%20Purple&st=cse) Zugriff: 20. März 2010.

<sup>922</sup> Vgl. „Liner Notes.“ In: *The Color Purple*. Booklet. S. 9.

ven C. Tracy in einem Essay auch als „Blues Novel“ bezeichnete.<sup>923</sup> Er bezieht sich hierbei darauf, dass Celie erst aufgrund des Einflusses der Blues-Sängerin Shug Avery zum selbstbewussten Menschen heranreift und dabei ihren gewalttätigen Ehemann zurücklässt; gleichzeitig sieht er diese Musikform als Manifestation und Spiegel der individuellen Identität.<sup>924</sup>

Doch auch die Aussage des Romans reflektiert die Philosophie des Blues: *endurance in the face of impossible odds, hope in the face of adversity*.<sup>925</sup> Wie *Ragtime*, das die inhärenten musikalischen Bezüge der Vorlage effektiv übersetzte, ist der Blues im Musical *The Color Purple* ebenso präsent; größtenteils jedoch in Relation zur Figur der Blues-Sängerin Shug Avery in „Shug Avery Comin' to Town“ oder dem diegetischen Song „Push da Button“.

Die in diesem Unterkapitel besprochenen adaptierten Werke subsumieren die Wandlung in der Darstellung von African Americans in Broadway-Musicals, während sie gleichzeitig die Entwicklung des Genres generell spiegeln. Obwohl *Show Boat*, besonders jedoch *Porgy and Bess* oftmals als rassistische Abbildungen wahrgenommen werden, waren sie dennoch im Kontext ihrer Zeit Versuche einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Situation und deswegen auch innerhalb ihrer musiktheatralen Gattung außergewöhnlich. Bis in die 50er Jahre dominierten Musical Comedy Formen – Unterschiede und Weiterentwicklung wurden in diesem Zusammenhang bereits ausgeführt – und das inhaltlich seriösere Musical Play. Doch erst ab den 60er Jahren konnte auch dieses Genre, parallel zur gesellschaftlichen Entwicklung (Civil Rights Movement), die Problematik direkt adressieren und verhältnismäßig realistisch darstellen (siehe z.B. *Golden Boy*).

#### 4.1.2. Umarbeitungen für schwarze Darsteller

Während das vorherige Kapitel zur Verdeutlichung des Zusammenhangs die chronologische Reihenfolge der Musicals einhielt, ordnet sie das folgende wieder nach der Erscheinung der Vorlagen, da es sich hierbei intentional nicht um Darstellungen der Gesellschaft handelte. Vielmehr sind es Adaptionen von ursprünglich von Weißen verfassten und/oder gespielten

---

<sup>923</sup> Auf eine problematische Eingrenzung verweisend, legt er als Merkmal fest: *the blues should likely be present concretely and substantively in its social, historical, political, musical, and/ or aesthetic context, its presence necessary to the central meaning of the work*. Steven C. Tracy: „The blues novel.“ In: Maryemma Graham (Hrsg.): *Cambridge Companion to the African American Novel*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2004. S.122- 138. Hier S. 126.

Die Verbindung von Blues und Literatur in den Werken von African Americans wurde häufig diskutiert; z.B. in Houston Baker jr.: *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

<sup>924</sup> Vgl. ebd. S. 137.

<sup>925</sup> Ebd. S. 123.



Werken, die speziell für schwarze Darsteller umgearbeitet wurden.

Wie *Jesus Christ Superstar* und *Godspell* behandelt auch *Your Arms Too Short to Box With God* (Musik, Lyrics: Alex Bradford, Libretto: Vinnette Carroll, zusätzliche Musik und Lyrics: Micki Grant; 1975 bzw. 1976)<sup>926</sup> das Leben von Jesus Christus, wobei dessen letzte Tage, dem Evangelium von Matthäus folgend, im Zentrum des Werkes stehen. Der Untertitel *A Soaring Celebration in Song and Dance* impliziert bereits eine revueartige Umsetzung mit wenig Plot, wobei der zweite Akt offenbar keine tatsächliche Handlung aufweist.<sup>927</sup> Es benutzt Gospel Musik und bezieht sich somit auf die Traditionen der Black Church, aber auch auf von Woll so genannte Gospel Musicals, wie Langston Hughes' *Black Nativity*.<sup>928</sup> Das Fehlen einer Handlung wird durch die Tatsache, dass die Credits keine Rollennamen angaben, verstärkt, und der Eindruck nahe gelegt, dass hierbei mehr der religiöse Ritus als die musiktheatrale Umsetzung im Vordergrund stand.

Lange Zeit assoziierte die weiße Bevölkerung vor allem charakteristische Musikformen und Tanzstile mit schwarzer Kunst. Daraus resultierte eine Fokussierung auf diese Elemente im Black Musical Theatre der 20er Jahre, wobei das Libretto immer mehr an Stellenwert verlor und die Shows zu einer Abfolge von Songs und Tanznummern wurden. Obwohl sich das Musiktheater veränderte, zeigte sich diese Verbindung besonders gegen Ende der 30er Jahre in einigen Musicals, die bekannte Stoffe mithilfe von Jazz und Swing für eine rein schwarze Darstellerriege adaptierten. Ein Beispiel hierfür ist *Swingin' the Dream* (Musik: James van Heusen, Lyrics: Eddie de Lange, Libretto: Gilbert Seldes und Erik Charell; 1939), das jedoch ebenso Songs von anderen Komponisten, z.B. Benny Goodman, verwendete. Es ist eine Variation von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*, wobei „Pyramus and Thisbe“ als Jazz-Oper<sup>929</sup> innerhalb des Musicals, das die Handlung nach New Orleans um 1890 verlegte, konzipiert ist. Der Schwerpunkt lag auf der musikalischen Ebene, wodurch die literarische Adaption in den Hintergrund trat, während laut Kritikern die meisten komödiantischen Elemente in ihrer Umsetzung fast grotesk erschienen.<sup>930</sup> Deutlich ist hier, wie meist in diesem Jahr-

---

<sup>926</sup> Uraufführung 1975 bei einem Festival in Spoleto, Italien, Broadway-Premiere im Dezember 1976.

<sup>927</sup> Vgl. Robert Palmer: „Stage: 'Your Arms Too Short'“ In: *The New York Times*. 10. September 1982. <http://www.nytimes.com/1982/09/10/theater/stage-your-arms-too-short.html?scp=2&sq=Your%20Arms%20Too%20Short%20to%20Box%20With%20God&st=cse> Zugriff: 22. März 2010.

<sup>928</sup> Vgl. Woll, S. 269.

<sup>929</sup> Bestehend aus Jazz-Standards von verschiedenen Komponisten wie beispielsweise „Ain't Misbehavin'“, „I Can't Give You Anything But Love“ u.v.a.

<sup>930</sup> Vgl. Woll, S. 184. Beispielsweise war Louis Armstrong, der Bottom spielte, als Feuerwehrmann kostümiert, während er gleichzeitig immer die charakteristische Trompete bei sich trug.

zehnt, der Effekt über eine ernsthafte Übertragung der Vorlage gestellt worden.

Nach *Music Is* und *Your Own Thing* stellt *Play On!* (Featuring Songs by Duke Ellington, Libretto: Cheryl L. West; 1997) eine weitere Adaption von Shakespeares *Twelfth Night*; or, *What You Will* dar, die die Handlung in diesem Fall in das *Magical Kingdom of Harlem* zur Zeit der *Swingin' 40s* verlegt. Obwohl Ellington in seinen Versuchen als Musikkomponist nicht reüssieren konnte (z.B. *Pousse-Café* oder *Beggar's Holiday*), wird seine Musik häufig, vor allem jedoch in Revuen eingesetzt. In diesem Fall korrespondierten Ellingtons Songs, die häufig über die Liebe nachsinnen mit Shakespeares Vorlage und illustrierten sie effektiv. Im von Sheldon Epps erstellten Konzept der Show, veränderten sich aufgrund des Wechsels von Handlungsort und –zeit auch die Namen und Hintergründe der Figuren: z.B. Viola wurde zu Vy, einer Komponistin von Songs, die sich als Mann ausgibt, da man sie als Frau in dieser Profession nicht ernst nähme; Orsino, Duke of Illyra ist hier Duke, ein Komponist, und Olivia ist als Lady Liv *Queen of the Cotton Club*. Trotz dieser eindeutigen Parallelen entfernte sich die Story des Musicals sehr von dessen Vorlage; auch wenn West besonders die verdeckten Identitäten beibehielt, ging der märchenhafte Charakter teilweise verloren.<sup>931</sup>

Ebenfalls nach Harlem, wenn auch in die Gegenwart, transferiert wurde *Comin' Uptown* (Musik: Garry Sherman, Lyrics: Peter Udell, Libretto: Peter Udell und Philip Rose; 1979), eine weitere Vertonung von Charles Dickens' *A Christmas Carol*. Die Show passte die Figuren des 19. Jahrhunderts der umgebenden Zeit sowie dem Umfeld an, indem Scrooge hier als ruchloser Hausbesitzer in einem Slum dargestellt ist, während die drei Weihnachtsgeister wie Disco-Tänzer auftraten.<sup>932</sup> Trotz der vor allem durch *The Wiz* ausgelösten Popularität von Black Musicals am Broadway zu dieser Zeit – seit den 20er Jahren gab es keine Broadwaysaison mehr, in der eine ähnlich hohe Anzahl wie 1979/80 produziert wurde –<sup>933</sup> konnte diese Adaption nicht reüssieren.<sup>934</sup> *The Wiz* (Musik, Lyrics: Charlie Smalls, Libretto: William F. Brown; 1974/5) ist eine Vertonung des berühmten Romans von L. Frank Baum, *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), wobei vor allem dessen MGM-Verfilmung (1939) das Verständnis

<sup>931</sup> Vgl. Ben Brantley: „Swinging Shakespeare Gets Aboard the A Train.“ In: *The New York Times*. 21. März 1997. <http://www.nytimes.com/1997/03/21/theater/swinging-shakespeare-gets-aboard-the-a-train.html?scp=1&sq=Swinging%20Shakespeare%20Gets%20Aboard%20the%20A%20Train&st=cse&gwh=DC484695D8EDA9EBFB3BA2EB7EECBACC> Zugriff: 22. März 2010.

<sup>932</sup> Vgl. Gerald Clarke: „Theater: Comic Scrooge.“ In: *Time Magazine*. 31. Dezember 1979. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,912605,00.html> Zugriff: 23. März 2010.

<sup>933</sup> Vgl. Woll, S. 271.

<sup>934</sup> Auch die Black Musical Adaption von Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), *But Never Jam Today* (Musik: Bert Keyes und Bob Larimer, Lyrics: Bob Larimer, Libretto: Vinnette Carroll und Bob Larimer; 1979), die nur wenige Monate vorher am Broadway gezeigt wurde, konnte keinen Erfolg verbuchen

des US-amerikanischen Kulturraums prägte. Dennoch war diese Umsetzung *not a remake of the Garland version, but a genuine black cultural event* [...].<sup>935</sup> Die Autoren benutzten keinen der Filmsongs (wie „Over the Rainbow“), sondern verfassten einen neuen Score im Soft Rock-Stil, wobei sie inhaltlich besonders Bezüge zum afroamerikanischen Leben und dessen Kultur setzten. Obwohl Assoziationen zu Sklaverei und Emanzipation, Black Church und Religion oder der Migration der African Americans vom ländlichen Süden in den urbanen Norden hergestellt wurden, konzentrierte sich dieses Musical vorwiegend auf die positiven Aspekte, wodurch es sich thematisch und konzeptionell vom Black Theatre dieser Zeit abhob, das größtenteils ernste Aufarbeitung der schwierigen Vergangenheit und Gegenwart betrieb.<sup>936</sup> Ein ausschlaggebendes Element der Vorlage stellt in einer Bühnenversion besondere Herausforderungen an eine Inszenierung, da es unter diesen Umständen nur schwierig überzeugend zu reproduzieren ist: der Tornado, der Dorothys Haus von Kansas nach Oz katapultiert. *The Wiz* löste diese Problematik, Laufe gemäß im Theater text verankert, choreographisch („Tornado Ballet“) mit einem Tanzchorus, einer Tänzerin im Zentrum, sowie schwarzen Stoffbahnen.<sup>937</sup> Diese Bearbeitung ist die Transferierung eines Romans in ein neues kulturelles Umfeld, ist jedoch gleichzeitig ebenso mit der Entstehungszeit verknüpft, da die Musik typische Disco- und Soul-Elemente ihrer Dekade inkorporiert. Trotz anfänglicher Schwierigkeiten kam das Musical auf über 1.700 Vorstellungen, dennoch konnte ein Revival 1984 den Erfolg des Original Runs nicht wiederholen.

Wie bereits in Kapitel 3.10.3.2. ausgeführt, kam es häufig in der Geschichte zu Adaptionen von Musiktheatervorlagen, wobei einige auch diesem Unterkapitel zuzurechnen sind. Einer von Duke Ellingtons erfolglosen Versuchen, für ein Musical zu komponieren, war *Beggar's Holiday* (Musik: Duke Ellington, Lyrics und Libretto: John Latouche; 1946), eine Neufassung von John Gays *The Beggar's Opera* (1728). Die als Satire konzipierte Vorlage – auf Premierminister Robert Walpole<sup>938</sup> und seine korrupte Regierung und die Praktiken der italienischen Oper – ist de facto das einzige bis heute produzierte Beispiel für die einstmals sehr populäre

---

<sup>935</sup> Hill und Hatch, S. 379.

<sup>936</sup> Vgl. Woll, S. 263-66.

<sup>937</sup> Für eine genauere Beschreibung vgl. Laufe, S. 425-6.

<sup>938</sup> Gay verfasste eine Fortsetzung unter dem Titel *Polly* (1729), die von Walpole aufgrund dieses Angriffes verboten wurde. Es kam damals zu keinen Aufführungen, doch wurde das Libretto in schriftlicher Form veröffentlicht.

Gattung der Ballad Opera.<sup>939</sup> Dabei ist eine strukturelle Relation zum Musical nicht zu leugnen, da auch sie sich durch die Verwendung von gesprochenen Dialogen anstatt Rezitativen auszeichnet. Gay wählte die Musik, bestehend aus 69 verschiedenen Stücken aus dem klassischen, folkloristischen und populären Repertoire, aus, unterlegte sie mit neuen Lyrics und arrangierte sie gemeinsam mit John Pepusch, der ebenfalls die Originalouverture der Opera verfasste, neu. Latouche modernisierte die Handlung und verlegte sie in das New York des 20. Jahrhunderts, während Ellington neue Musik komponierte. MacHeath steht in diesem Fall einer Bande von schwarzen und weißen Gangstern vor, worin die Bemühungen der Jahre direkt nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich werden, das Prinzip der Integration auf den amerikanischen Bühnen zu fördern.<sup>940</sup> Aus diesem Grund waren im Cast wie auch im Orchester Angehörige beider Bevölkerungsgruppen zu finden, während die unterschiedlichen Hautfarben in der Story selbst keine Erwähnung fanden.

Während Ellington für *Beggar's Holiday* einen neuen Score verfasste, behielten Adaptionen von zwei Opern deren Originalmusik bei, wobei sie nur den Inhalt variierten und gleichzeitig amerikanisierten: *My Darlin' Aida* (Musik: Giuseppe Verdi, Libretto: Charles Friedman; 1952) und *Carmen Jones* (Musik: Georges Bizet, Lyrics und Libretto: Oscar Hammerstein II; 1943). Hammerstein verlegte Bizets *Carmen* (1875), der Prosper Mérimées gleichnamige Novelle vertont hatte, in die damalige Gegenwart, in eine Fallschirmfabrik in South Carolina während des Zweiten Weltkriegs. Die Kultur der African Americans der Südstaaten diene als Äquivalent der im Original beschriebenen spanischen Zigeuner, weswegen *Carmen Jones* auch in dessen Original Run mit einem All-Black Cast dargestellt wurde. Dementsprechend veränderte man auch die Namen und Professionen der Figuren, wobei Hammerstein beispielsweise Escamillo zum Boxer Husky Miller und Don Jose zum Soldat Corporal Joe modifizierte.<sup>941</sup> Er entfernte die Rezitative, ersetzte sie durch gesprochenen Dialog und verfasste neue Lyrics passend zur bestehenden Musik, die größtenteils intakt blieb.<sup>942</sup> so transformierte er die

---

<sup>939</sup> Vgl. Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 1. S. 131.

<sup>940</sup> Auch wenn es wenige All-Black Shows in dieser Zeit gab, waren in einigen Broadway-Produktionen schwarze Darsteller engagiert. Ziel war es eine Integration zu zeigen, die die gesellschaftlich definierten Barrieren der Hautfarbe ignoriert und damit Gleichheit ausdrückt (*hired on the basis of talent, not complexion*). In diese Periode fällt auch das antirassistische Statement Oscar Hammersteins in *South Pacific*, „Carefully Taught“. Vgl. Woll, S. 213-5.

<sup>941</sup> Vgl. Woll, S. 186.

<sup>942</sup> Die 1875 in Paris uraufgeführte Opera Comique *Carmen* mit Musik von Georges Bizet und einem Libretto von Henry Meilhac und Ludovic Halévy enthielt ebenfalls gesprochene Dialoge. Diese wurden allerdings noch im selben Jahr für die deutschsprachige Erstaufführung an der Wiener Hofoper von Ernest Guiraud in Musik gesetzt und somit in Rezitative umgeformt. Da jede Erwähnung von *Carmen Jones* auf Hammersteins Ersetzung

Habanera („L'amour est un oiseau rebelle“) zu „Dat's Love“ oder die Seguidilla („Près des remparts de Séville“) zu „Dere's a Café on the Corner“.<sup>943</sup> Der Librettist veränderte die vieraktige Struktur der Oper in die für das Musical typische zweiaktige und schuf damit einen, auch nach Ansicht der meisten Kritiker, effektiven Hybrid zwischen Oper und Musical Play. Aufgrund der gesanglichen Anforderungen und der Praxis von acht Vorstellungen pro Woche am Broadway, gab es zwei komplette Besetzungen für die größeren Rollen, deren Auftritte alternierten, anstatt der üblichen Standbys oder Understudies.<sup>944</sup>

Aufgrund angeblicher Probleme adäquate schwarze Sänger zu finden, wurden die meisten größeren Partien für African Americans in *My Darlin' Aida* mit weißen Darstellern (mit Black-face) besetzt.<sup>945</sup> Die Adaption von Giuseppe Verdis *Aida* (1871) transferierte die Handlung in das erste Jahr des Amerikanischen Bürgerkriegs (1861) in die Südstaaten nach Memphis, Tennessee, auf die Plantage von General Farrow. Jessica (Amneris) ist die Tochter des Hauses, Aida deren Sklavin und Raymond Demarest (Radames) Jessicas Verlobter und Konföderiertensoldat. Aidas Stiefvater Adam Brown (Amonasro) kommt per „Underground Railroad“<sup>946</sup> aus dem Norden und initiiert einen Sklavenaufstand, in den Demarest ebenso verwickelt wird. Der populäre Triumphmarsch wurde kontextuell als Feier des ersten großen Sieges der CSA bei Bull Run platziert, und das Liebespaar stirbt am Ende in einer in Flammen aufgehenden Black Church.<sup>947</sup> Auch *My Darlin' Aida* behielt die Musik der Oper größtenteils unverändert bei und adaptierte nur den Text, der den Kritiken nach qualitativ jedoch weit hinter jenem von *Carmen Jones* gestanden sein dürfte.<sup>948</sup>

Einige Musiktheateradaptionen übernahmen zwar die bereits bestehende Musik, arrangierten sie jedoch neu und veränderten Rhythmus und Tempi um damit den mit African Ameri-

---

der Rezitative durch Dialoge hinweist, ist anzunehmen, dass seiner Adaption die Wiener Fassung der Oper zugrunde lag.

<sup>943</sup> Vgl. Laufe, S. 46-9. Hierin merkt er auch an, dass die neu verfassten Lyrics qualitativ hochwertiger seien als die meisten englischen Übersetzungen fremdsprachiger Ausgangstexte im Musiktheater.

<sup>944</sup> Diese Maßnahme war auch in den Broadway-Runs von *Porgy and Bess* nötig.

Zu den Problemen mit der Besetzung der Rollen, da African Americans generell in der von Weißen dominierten Opernwelt damals fast unmöglich Fuß fassen konnten vgl. Woll, S. 186-8.

<sup>945</sup> Die Absurdität dieser Erklärung wurde vor allem in der Tatsache deutlich, dass es den Produzenten von *Carmen Jones* sehr wohl möglich war, ihre Show, wenn auch nach einiger Suche, durchwegs mit schwarzen Opernstimmen zu besetzen. Aufgrund zahlreicher offizieller Proteste war dies eines der letzten Broadway Musicals to use nonblacks in obviously black roles. Vgl. Woll, S. 190-91.

<sup>946</sup> Ein System von Wegen, Unterkünften und helfenden Menschen, das Sklaven aus dem Süden nach Norden schmuggelte. Vor allem nach der Verabschiedung des Fugitive Slave Acts 1850 durch den Kongress, ging die Route bis nach Kanada.

<sup>947</sup> Vgl. Stewart, S. 406-07.

<sup>948</sup> [...] *My Darlin' Aida is a mass of strident clichés, puerile dialogue and hack vulgarities.*

„The Theater: New Musical in Manhattan, Nov. 10, 1952.“ In: *Time Magazine*. 10. November 1952.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,817215,00.html> Zugriff: 24. März 2010.

cans assoziierten Musikformen zu entsprechen. Das bereits erwähnte *Swingin' the Dream* folgte mit diesem Prinzip zwei verschiedenen Neufassungen von *The Mikado, or The Town of Titipu* (1885) von W.S. Gilbert und Arthur Sullivan, die beide ebenfalls 1939 am Broadway gezeigt wurden. Aufgrund der anhaltenden Arbeitslosigkeit in den USA der 30er Jahre rief Franklin Delano Roosevelt unter anderem 1935 das FTP (Federal Theatre Project) ins Leben, dessen Priorität es war, staatlich gestützt, Anstellungsmöglichkeiten für zehntausende unbeschäftigter Schauspieler, Regisseure und Theatertechniker zu schaffen: *theatrical enterprises so excellent in quality and low in cost*.<sup>949</sup> Obwohl das FTP 1939 bereits wieder aufgelöst wurde, bedeutete es aufgrund der zahlreichen „Negro Units“ einen Schritt zur Emanzipation der African Americans in einer großteils weißen amerikanischen Theaterwelt, da es ebenfalls die künstlerische Entwicklung förderte.<sup>950</sup> Eine der produktivsten Black Units war jene in Chicago, die 1938 eine „traditionelle“ Fassung von *The Mikado* mit African Americans produzieren sollte. Angeblich beobachtete der dortige Project Director Harry Minturn einige Darsteller, die außerhalb der Proben die Songs der Operette mit Swing-Rhythmen versahen und entschied sich daraufhin *The Swing Mikado* zu produzieren, dessen Modifikationen hauptsächlich von den Mitgliedern der Truppe verfasst wurden.<sup>951</sup> Sie modernisierten die Handlung und verlegten sie von Japan auf eine Südseeinsel, wobei musikalisch jedoch nur fünf der Songs Swing-Arrangements aufwiesen.<sup>952</sup> Die Statuten des FTP forderten, dass zu diesem Zeitpunkt nur arbeitslose Schauspieler engagiert werden durften, weswegen einige der Rollen auf die jeweiligen Darsteller angepasst wurden. Aufgrund des großen Erfolges von *The Swing Mikado* in Chicago transferierte man die Show mit 1. März 1939 letztendlich nach New York, wo Mike Todd gleichzeitig eine konkurrierende Fassung, *The Hot Mikado* (Opening 23. März), produzierte.<sup>953</sup> Diese Show veränderte Rhythmus, Tempi und Arrangements der gesamten Musik, weswegen der Swing-Anteil ungleich größer war, behielt den Handlungsort Japan bei, modifizierte jedoch teilweise die Lyrics und fügte Zeitbezüge ein, z.B. auf

---

<sup>949</sup> National Project Director Hallie Flanagan, zitiert nach Hill und Hatch, S. 316.

<sup>950</sup> Vgl. ebd. S. 334.

<sup>951</sup> Diese Entstehungsgeschichte ist bei Hill und Hatch S. 325 wieder gegeben.

<sup>952</sup> Vgl. Woll, S. 179-80.

<sup>953</sup> Nachdem Mike Todd (aber auch andere Produzenten) den Broadway-Transfer des *Swing Mikado* produzieren wollte, dies aufgrund verschiedener Probleme jedoch fehlschlug, kam es zu der neuen Version, *The Hot Mikado*. Die genauen Umstände die dazu führten, sind kompliziert, wobei besonders die Grundprinzipien des staatlich geförderten FTP argumentativ eingesetzt wurden. Letztendlich war es aber die Vereinigung, die den Transfer mit den Originaldarstellern sponserte. Für weitere Ausführungen vgl. Hill und Hatch, S. 325-6; Woll, S. 179-83.

Joe Louis.<sup>954</sup> Da er nicht den Anstellungsmaßnahmen des FTP folgen musste, setzte Mike Todd in der Rolle des Mikado den damals sehr populären Schauspieler Bill „Bojangles“ Robinson ein, der vor allem für seine Fähigkeiten im Steptanz bekannt war. Bei Kritik und Publikum in New York setzte sich letztendlich *The Hot Mikado* durch. Beide Adaptionen, inszenatorisch als Spektakel konzipiert, emphasizeden die Komik und den stimulierenden Effekt der Musik. *The Swing Mikado* beschäftigte einen Cast von 100, *The Hot Mikado* einen von 150 Personen. Musikalisch ähnlich konzipiert war *Memphis Bound!* (Musik, Lyrics: Don Walker und Clay Warnick, Libretto: Albert Wineman Barker und Sally Benson; 1945), eine *jive version of H.M.S. Pinafore* von Gilbert und Sullivan, die gleichzeitig einige Stellen aus *Trial by Jury* inkorporierte und in der ebenfalls Bill Robinson die Hauptrolle verkörperte. Anders als die vorangegangenen Werke besaß *Memphis Bound!* eine Rahmenhandlung, wodurch die importierten Teile der Operetten diegetisch eingesetzt wurden: das Mississippi Riverboat, die „Calliboga Queen“, fährt Richtung Memphis und führt auf dem Weg eine adaptierte Fassung der *H.M.S. Pinafore* auf. Auch hierzu gab es eine konkurrierende Produktion, die nur eine Woche später Broadway-Premiere hatte, *Hollywood Pinafore* (Kapitel 3.10.2.3.), wobei einige Kritiker *Memphis Bound!* bevorzugten.<sup>955</sup>

*Timbuktu!* (Musik, Lyrics: Robert Wright und George Forrest, Libretto: Luther Davis; 1978) ist als Überarbeitung von *Kismet* (Kapitel 3.10.2.3.) eine dreifache Adaption, da dieses einerseits das gleichnamige Theaterstück von Edward Knoblock und andererseits die Musik Alexander Borodins zur Vorlage hatte. Während *Kismet* in Bagdad angesiedelt ist, ist Handlungsort und -zeit in diesem Fall das Königreich Mali im Jahr 1361. Die Autoren übernahmen Teile der Musik, verfassten jedoch auch einige neue Songs (z.B. „In the Beginning, Woman“), deren Ursprung auf afrikanische Volkslieder zurückging um damit eine musikalische Verbindung zum dargestellten Umfeld zu erzeugen.<sup>956</sup> *Kismet* haftete sehr dem in der Popularität 1952 bereits sinkenden Operettengenre an und war eines der letzten am Broadway erfolgreichen Werke dieses Stils. Da auch *Timbuktu!* diese Charakteristika übernahm, die sich vor allem im Libretto spiegelten, erschien es im kulturellen Kontext der 70er Jahre überholt und altmodisch.<sup>957</sup>

---

<sup>954</sup> Ob auch *The Swing Mikado* die Lyrics veränderte, geht aus der Literatur nicht klar hervor, auch wenn es anzunehmen wäre. Woll (S. 182) gab es jedoch bei *The Hot Mikado* dezidiert an und zitierte hierbei eine Stelle aus „The Mikado Song“.

<sup>955</sup> Vgl. Woll, S. 189-90.

<sup>956</sup> Vgl. Stewart, S. 609.

<sup>957</sup> Vgl. Woll, S. 269.

Neben Opern und Operetten bzw. Light Operas wurden ab den 60er Jahren vereinzelt auch einige Musicals entweder mit All-Black Cast produziert oder inhaltlich adaptiert. Als das Zuschauerinteresse an *Hello Dolly!* am Broadway 1967 abebbte,<sup>958</sup> beschloss Produzent David Merrick die Show kurzfristig zu schließen und eröffnete wenige Tage später mit einem All-Black Cast (mit Pearl Bailey und Cab Calloway), der 889 Vorstellungen spielte, bevor er auf Tour ging.<sup>959</sup> Inhalt und Musik blieben unverändert, abgesehen von einigen Improvisationen, die Cab Calloway angeblich einfügte. Ein Revival (1976) von *Guys and Dolls* adaptierte weniger den Inhalt als dessen Ausführung, indem es neue Choreographien und Orchestrationen einsetzte, die den schwarzen Cast spiegelten und gleichzeitig die Show modernisierten.<sup>960</sup> Inwieweit das Revival (1973) von *The Pajama Game* textlich modifiziert wurde, ist schwierig nachzuvollziehen, doch versuchte es mit der Besetzung von zwei African Americans, Barbara McNair und Cab Calloway, eine Thematik in die Darstellung einzuführen, die in der Originalversion nicht enthalten war: [it] *attempted to lift the libretto into a different area by introducing a question of race into the central romance.*<sup>961</sup>

Musical Comedies der 20er und 30er Jahre gelten vor allem aufgrund ihres unmittelbaren Zeitbezugs (Anspielungen auf zeitgenössische Politik, prominente Personen, kulturelle Entwicklungen usw.) als nicht mehr produzierbar ohne eklatante Eingriffe in das Libretto vorzunehmen. So auch *Oh, Kay!* (Musik: George Gershwin, Lyrics: Ira Gershwin, Libretto: Guy Bolton und P.G. Wodehouse; 1926), das erst 1990 mit einem für einen All-Black Cast überarbeiteten Book von James Racheff ein weiteres Mal am Broadway aufgeführt wurde. Dieser behielt die Handlungszeit, 1926, bei, verlegte die Story jedoch von Long Island nach Harlem und veränderte die meisten der Figurennamen. Die für diese Art der Komödie charakteristischen Stereotypen und komischen Elemente waren dennoch in der wenig effizienten Adaption enthalten, wodurch dieses Revival nicht mehr reüssieren konnte.<sup>962</sup>

Die vorangegangenen beiden Unterkapitel sollten einen Kontext für die nun folgenden gattungstransformatorischen Analysen von sechs Musicals innerhalb des Black Musical Theatre

---

<sup>958</sup> Es handelt sich hierbei um den Original Run; die weiteren angesprochenen Musicals inkludierten Revisionen in deren Revivals.

<sup>959</sup> Vgl. Stewart, S. 268.

<sup>960</sup> Vgl. Woll, S. 191-2.

<sup>961</sup> Gänzl: *Encyclopedia*. Vol. 3. S. 1564.

<sup>962</sup> Vgl. Frank Rich: „Review/Theater; David Merrick Presents 'Oh, Kay!'." In: *The New York Times*. 2. November 1990.

<http://www.nytimes.com/1990/11/02/theater/review-theater-david-merrick-presents-oh-kay.html?scp=2&sq=oh,%20Kay!&st=cse> Zugriff: 25. März 2010.



schaffen. Langston Hughes war einer der wichtigsten schwarzen Autoren des 20. Jahrhunderts und verfasste einige Musicals und Plays with Music. Sein *Simply Heavenly*, adaptiert von mehreren kurzen narrativen Texten, wurde Off-Broadway in Harlem uraufgeführt, in weiterer Folge 1957 jedoch an den Broadway transferiert, was eine Besonderheit darstellt, da dies seit den 20er Jahren kaum der Fall war. Im Gegensatz zu den damaligen Shows, repräsentierte *Simply Heavenly* eine nicht klischeehafte Darstellung der Bewohner Harlems, während es strukturell als Musical Comedy konzipiert ist. In den späteren Werken wird bereits der differenziertere Zugang zu den Inhalten des Genres erkennbar, während gleichzeitig ein verändertes gesellschaftliches Bewusstsein gegenüber der Situation der African Americans auch im Theaterbereich deutlich wird. *Raisin* ist die Vertonung eines im historischen Kontext sehr wichtigen Dramas aus der Zeit des Civil Rights Movements und ist inhaltlich und in dessen Realisierung hervorstechend. Gleichzeitig ist die Vertonung eines Stückes dieser Art aufgrund der textlichen Problematik nur sehr selten.<sup>963</sup> *Purlie* entstand zu einer ähnlichen Zeit wie *Raisin* und dient als direkter Vergleich, da die Vorlage dem Komödiengenre entspringt. *Gospel at Colonus* ist in der Umsetzung entfernt verwandt mit *Your Arms Too Short to Box With God* und zeigt im Vergleich zu *Marie Christine* eine völlig differente Herangehensweise an die Adaption eines antiken Stoffes. Es steht aber auch in der Tradition früherer Gospel Plays bzw. Musicals, die während der 30er Jahre populär waren, aber auch durch Langston Hughes in den 60er Jahren einen weiteren Zenit erfuhren.

Abseits der rassistischen Klischees der Minstrel Shows, die den in der Unterdrückung „glücklichen“ Sklaven propagierten, war die Sklaverei lange Zeit nicht Inhalt einer Auseinandersetzung im Musiktheater. *Big River* thematisiert sie unter anderem aus dem Blickwinkel des für seine Zeit liberalen Autors Mark Twain, während gleichzeitig die Vertonung einer Great American Novel prädestiniert für das national geprägte Genre des Musicals ist. Die Neo Slave Narrative einer afroamerikanischen Schriftstellerin diente als Vorlage von *Dessa Rose*; im Gegensatz zum komödiantischen Grundton von *Big River*, zeigt es eine radikalere und realistischere Darstellung der Thematik.

---

<sup>963</sup> Kennzeichnend für jene Art der amerikanischen Dramatik sind elaborierte Charakterisierungen und eine damit verbundene Fokussierung auf die Figurenentwicklung. Textlich sehr umfangreiche Dialoge gewähren hierbei Einblicke in die menschliche Seele und offerieren ein psychologisch vielschichtiges Bild der dramatis personae. Jene sprachliche Determinierung ist jedoch aufgrund der für die Vertonung nötigen Kürzungen kaum beizubehalten.

## 4.2. Griechische Tragödie in moderner Vertonung

*For the Athenians, tragedy was – fundamentally, predominantly, and persistently – a musical event.*<sup>964</sup> Obwohl die antike griechische Tragödie des 5. Jahrhunderts vor der Zeit – beinhaltend die Werke von Aischylos, Sophokles und Euripides – als musikalisches Ereignis mit Gesang und Tanz konzipiert war, ist bis in die heutige Zeit nur wenig Evidenz jener Komponente der Präsentation erhalten geblieben. Einer der möglichen Gründe hierfür ist in der Autorität Aristoteles' zu sehen, der in seiner *Poetik* der performativen Ebene und vor allem der musikalischen Vermittlung nur wenig Bedeutung beimaß.<sup>965</sup> Jene Implikationen der damaligen Aufführungspraxis verweisen jedoch auf große strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen der antiken griechischen Tragödie und dem modernen Musicaltheater, weswegen es erstaunlich ist, dass diese dramatische Gattung nur sehr selten in Musik gesetzt wurde.<sup>966</sup> Obwohl einige Komödien als Vorlage dienten (vgl. hierzu vor allem Kapitel 3.2.1.),<sup>967</sup> gibt es im hier gesteckten Rahmen nur zwei Beispiele für die Vertonung einer Tragödie: *The Gospel at Colonus* (Musik: Bob Telson, Lyrics und Libretto: Lee Breuer; Off-Broadway 1983, Broadway 1988) hauptsächlich basierend auf Sophokles' *Oedipus at Colonus*<sup>968</sup> (UA 401 v. d. Zeit) und *Marie Christine* (Musik, Lyrics, Libretto: Michael John LaChiusa; 1999), das den Medea-Mythos nach Euripides (431 v. d. Zeit) adaptierte. Jene beiden Musicals gingen jedoch in sehr unterschiedlicher Weise mit ihren jeweiligen Ausgangswerken um.

---

<sup>964</sup> Peter Wilson: „Music.“ In: Justina Gregory: *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 183-193. Hier S. 183.

<sup>965</sup> Vgl. Wilson, S. 184. Aristoteles formulierte beispielsweise: *Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande.* Obwohl Aristoteles auf Herkunft, Inhalte, Aufbau und Text einiger antiker Tragödien einging, berücksichtigte er weder Musik noch den Vortragsstil (i.e. den Wechsel zwischen gesungenen und deklamierten Passagen).

<sup>966</sup> Diese Behauptung bezieht sich dem Thema dieser Arbeit entsprechend ausschließlich auf das Genre Musical und nicht auf Oper oder klassisches Oratorium.

<sup>967</sup> Wie Lehman Engel bestätigt auch Bernd Seidensticker, dass Text und Inhalt antiker Komödien direkt auf ihre Zeit und Umgebung Bezug nahmen, wohingegen Tragödien in einem in sich geschlossenen und damit universalen Kontinuum angesiedelt sind. Damit wären sie aufgrund der Anwendbarkeit aus heutiger Perspektive für eine moderne Vertonung geeigneter als die antike Komödie. Vgl. Bernd Seidensticker: „Dithyramb, Comedy, and Satyr Play.“ In: Justina Gregory (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 38-54. Hier S. 41.

<sup>968</sup> Da das Musical auf eine bestimmte englischsprachige Übersetzung des Sophokles-Stückes Bezug nimmt, wird in diesem Kapitel der Einfachheit halber auch die englische Schreibweise der Figurennamen und Titel beibehalten und nicht durch die im Deutschen übliche ersetzt werden.

### 4.2.1. *Marie Christine*

Während *The Gospel at Colonus* die Verlagerung des Originalstücks, dessen Präsentation auf der Bühne und damit die Adaption selbst offen deklariert, benutzte *Marie Christine* nur den zugrundeliegenden Mythos und formulierte ihn neu, wobei der Text der Vorlage Libretto oder Lyrics nicht unmittelbar beeinflusste.<sup>969</sup> LaChiusas Werk ist musikalisch wie auch strukturell an der modernen Oper orientiert<sup>970</sup> und verweist in den Credits nicht direkt auf die Tragödie. Dennoch ist die Bezugnahme auf Euripides' Dramatisierung der Sage eindeutig, die, wie die meisten Forscher übereinstimmen, den Mythos erst kanonisierte.<sup>971</sup> Ira Weitzman bestätigte allerdings auch in den Liner Notes des Cast Recordings, dass es *loosely based on a myth as millenia-old as „Medea“* ist. Das Musical transferierte die Handlung nach New Orleans und Chicago, 1894 bzw. 1899, wobei der Großteil des Plots als Flashback konzipiert ist. Michael John [LaChiusa; Anm.] *knew that „Marie Christine“ needed to be set at a time when belief in magic was accepted and passions were repressed.*<sup>972</sup> Aus diesem Grund ist die Protagonistin hier eine Kreolin aus einer angesehenen Familie, deren Tradition die Ausübung von Voudon (bekanntere Bezeichnung ist Voodoo) beinhaltet, weitergegeben von der Mutter an die Tochter.<sup>973</sup> Der Plot beginnt in einem Frauengefängnis in Chicago wohin Marie

<sup>969</sup> Dem Vorwort im Booklet des Cast Recordings ist mit einem Verweis auf die *Medea* des Euripides die Zeile *Is love so small a pain, do you think, for a woman?* vorangestellt, die ebenso in den Lyrics enthalten ist. Da jedoch keine verbindliche englische Übersetzung von *Medea* existiert und kein Hinweis auf eine zugrundeliegende Version gegeben wird, ist eine Verifizierung nicht möglich. Vor allem da in den vom Verfasser überprüften englischen Übersetzungen kein Satz mit diesem exakten Wortlaut enthalten ist.

<sup>970</sup> In einem Artikel für die *New York Times* formulierte der Komponist selbst sein Verständnis von Oper und warum er bewusst auf diese Gattungsbezeichnung für seine Werke verzichtet. Vgl. Michael John LaChiusa: „Theater; I Sing of America's Mongrel Culture.“ In: *The New York Times*. 14. November 1999.

<http://www.nytimes.com/1999/11/14/theater/theater-i-sing-of-america-s-mongrel-culture.html?scp=10&sq=LaChiusa%20Marie%20Christine&st=cse> Zugriff: 16. Juni 2010.

Ein Musikkritiker des Blattes antwortete darauf, warum *Marie Christine* dennoch als Oper zu bezeichnen wäre. Vgl. Terry Teachout: „Music; The 'Musical' That's Really an Opera.“ In: *The New York Times*. 2. Jänner 2000.

<http://www.nytimes.com/2000/01/02/theater/music-a-musical-that-s-really-an-opera.html?scp=1&sq=LaChiusa%20Marie%20Christine&st=cse> Zugriff: 16. Juni 2010.

<sup>971</sup> Medea, die aus Rachsucht auch vor dem Mord an ihren eigenen Kindern nicht halt macht, manifestierte sich erst in Euripides' Tragödie. Auch wenn der Mythos selbst bereits zuvor verschriftlicht wurde, war der Tod der beiden Kinder in früheren Fassungen nicht zwangsläufig unmittelbar Medeas Tat. So starben die Söhne beispielsweise durch die Hände von Korinthern, die den Mord an den Mitgliedern des Königshauses rächen wollten, oder durch Medeas missglückten Versuch für sie im Tempel der Hera Unsterblichkeit zu erreichen. Von den meisten jener älteren Versionen existieren heute jedoch nur mehr Referenzen in späteren Werken. Vgl. Alan Elliott: „Periegesis.“ In: Euripides: *Medea*. London [u.a.]: Oxford University Press, 1969. S. 102-38. Zur Herkunft des Mythos v.a. S. 102-05.

<sup>972</sup> Beide Zitate stammen aus: Ira Weitzman: „Liner Notes.“ In: Michael John LaChiusa: *Marie Christine*. Booklet. RCA Victor, 2000. S. 8-11. Hier S. 8 bzw. S. 9.

<sup>973</sup> Der Terminus „kreolisch“ distinguierte in dieser Zeit vor allem jene, die ihre Herkunft in direkter Linie auf die französischen Kolonisten zurückführten. Marie Christine ist Tochter einer Afrikanerin und eines Franzosen, weswegen sie trotz ihrer dunklen Hautfarbe einen verhältnismäßig hohen Status in der Gesellschaft innehat. Vgl. ebd.

Christine nach ihrer Verurteilung zum Tode gebracht wird, nachdem sie Helena (Glauke oder auch Kreuse in der Mythologie) und ihre eigenen Söhne ermordet hatte. Dort, vor ihren Mitsassinnen, wird sie Zeugnis von der Geschichte und ihren Taten ablegen, bevor am nächsten Morgen der Richtspruch vollstreckt werden soll. Die weiblichen Gefangenen fungieren dabei als das Äquivalent des Chores der Euripides-Version, die Medea in Episode 1 hilflos adressiert, um ungestört der Ausübung ihrer Rache nachgehen zu können. Marie Christines Erinnerungen werden szenisch präsentiert, wobei ihre Figur sich frei zwischen den Zeitebenen bewegt und der Chor die Ereignisse kommentiert. Die Flashbacks spiegeln den Geist der Protagonistin und sind somit assoziativ angeordnet, wodurch sie nicht chronologisch sukzessiv dargestellt sind; z.B. Rückblenden innerhalb der Rückblenden. Die Figur von Marie Christines Mutter ist einerseits in ihren Kindheitserinnerungen als Manifestation der tatsächlichen Frau präsent, fungiert aber auch als unwirkliche Stimme des Gewissens der Protagonistin. Prolog und Parodos der Tragödie legen die Exposition dar: Medeas Leben mit Jason, die Suche nach dem goldenen Vlies, die kaltblütige Ermordung ihres Bruders durch ihre eigene Hand, sowie die Trennung von Jason und seine Heirat mit der Tochter des Korintherkönigs Kreon. Im Musical werden die korrespondierenden Elemente nicht narrativ vermittelt, sondern auf der Bühne innerhalb der Rückblenden realisiert, wobei der eigentliche Plot von Euripides' *Medea* erst im zweiten Akt der Vertonung thematisiert wird.<sup>974</sup> Der Prolog in *Marie Christine* andererseits etabliert neben der Rahmenhandlung des Gefängnisses, wichtige Elemente der Figurencharakterisierung der Protagonistin, indem es deren Unterweisung in die Voudon-Gebräuche durch deren Mutter abbildet. Gleichzeitig enthält er mit der Zeile *Your grandfather is the sun*<sup>975</sup> eine Reminiszenz an die Vorlage, da der Medea-Mythos den Sonnengott Helios als ihren Großvater benennt. Der erste Akt beginnt letztendlich mit dem Flashback und der Präsentation des ersten Treffens mit Dante Keyes. Dieser möchte sich fünf Jahre später in Chicago politisch profilieren, verlässt aus diesem Grund Marie Christine und ihre beiden Söhne, um eine weiße Frau, Helena, die Tochter seines Förderers Charles Gates zu heiraten. Gates ist bereit, alles zu tun, um Dante von Marie Christine zu befreien, die seinen politischen Aufstieg gefährden könnte, weswegen er ihr droht und sie,

---

<sup>974</sup> Der erste Akt von *Marie Christine* endet als die Protagonistin und Dante (Medeas Jason) auf einem kleinen Schiff aus New Orleans fliehen, nachdem sie ihren Bruder zugunsten ihres Liebhabers getötet hatte. Die Ermordung von Paris ist kontextuell sehr ambivalent dargestellt: Marie Christine stiehlt Gold und Schmuck ihrer verstorbenen Mutter für Dante, und als ihre Brüder dies bemerken, schlagen sie gnadenlos auf ihn ein. Sie tötet Paris während des Kampfes mit einem Messer, das dieser selbst während des Handgemenges verloren hatte.

Der zweite Akt ist fünf Jahre später in Chicago, dem Äquivalent von Korinth, angesiedelt.

<sup>975</sup> Michael John LaChiusa: *Marie Christine*. Booklet [mit Lyrics]. RCA Victor, 2000. S. 18.

auch auf ihre Hautfarbe anspielend erniedrigt. Marie Christine tötet daraufhin Helena auf gleiche Weise wie Medea Glauke – durch ein Geschenk überbracht von den beiden Söhnen – , wobei auch die Beschreibung ihres Todeskampfes gewisse Ähnlichkeiten aufweist.<sup>976</sup> Der Song „I Will Love You“, den die Protagonistin für ihre Söhne singt, bevor sie mit ihnen in einen Nebenraum geht um sie zu töten, erinnert besonders an das Ende der Originaltragödie: *I'll come in a chariot/ With gold-winged speed/ And take you on up/ To the grandfather sun./ We'll live forever/ And ever.*<sup>977</sup> Während es im Musical jedoch nur eine Ankündigung bleibt, endet *Medea* mit einem Streitwagen auf dem Dach der Skène, in dem sie sich mit den Leichen ihrer Kinder triumphierend in die Luft erhebt. *Marie Christine* eliminierte jedoch jede Implikation von Göttlichkeit, die der Figur der Medea anhaftet, weswegen sich die Protagonistin hier einer gerechten Strafe nicht entziehen kann, die bereits zu Beginn mit der Rahmenhandlung etabliert wird.<sup>978</sup> Trotz der Voudon-Magie erhält die Story damit realistischere Bezüge und entfernt sich dementsprechend von der mythologischen Vorlage. Die Anzahl der dramatis personae wurde eklatant erweitert und korrespondiert aufgrund dessen nicht mehr mit der antiken griechischen Aufführungspraxis mit zwei bis drei Schauspielern und Chor, die den szenischen Aufbau auch maßgeblich beeinflusste. Nur drei der handelnden Figuren<sup>979</sup> der Tragödie haben auch ein Äquivalent im Musical – Medea (Marie Christine), Jason (Dante Keyes) und Kreon (Charles Gates) – während die Pflegerin, der Tutor, Aegeus<sup>980</sup> und der kennzeichnende Bote nicht in die Adaption einfließen. Mehrere Charaktere, teilweise in *Medea* referentiell angesprochene, aber größtenteils neu erschaffene, wurden dem Musical hinzugefügt, z.B. die Brüder und die Mutter der Protagonistin, diverse Hausmädchen und Diener, aber auch einige Kunden, die sich von der Voudon-Magie Hilfe in Liebesdingen erhoffen.<sup>981</sup> Wie auch in Euripides' Stück, das mit Medea eine der umfangreichsten Rollen der griechischen Tragödie enthält, ist jedoch auch *Marie Christine* trotz des größeren Casts

---

<sup>976</sup> Diese Schilderung wird in der Tragödie von einem Boten vorgetragen, während sie im Musical von Dante gesungen wird.

<sup>977</sup> LaChiusa: *Marie Christine*. Booklet. S. 41.

<sup>978</sup> Das Musical endet am folgenden Morgen mit Marie Christine, die auf gleißendes Sonnenlicht zugeht. Wenn auch die Vollstreckung der Todesstrafe damit nicht direkt szenisch präsentiert wird, wird sie mit diesem Bild dennoch impliziert.

<sup>979</sup> Dies bezieht sich nicht auf die Kinder, die natürlich in beiden Versionen präsent sind.

<sup>980</sup> Medea erbittet sich von Aegeus Unterschlupf in Athen, um nach den Taten aus Korinth fliehen zu können. Im Musical wird Marie Christine von Magdalena, einer Saloon-Besitzerin, in vergleichbarer Funktion Hilfe angeboten.

<sup>981</sup> *Medea* listet sieben Figuren, die beiden Kinder und den Chor, während *Marie Christine* 27 dramatis personae, drei weibliche Gefangene (der interagierende Chor), die Kinder und ein umfangreiches Ensemble benennt.

hauptsächlich auf die Protagonistin fokussiert, deren Figurenperspektive als Grundlage der Handlung durch den hinzugefügten Rahmen manifestiert wird.<sup>982</sup> Das Grundgerüst der bekannten Sage blieb trotz des Transfers in eine andere Zeit und Kultur erhalten, doch präsentiert das Musical mit seinen elaborierten Ausformulierungen eine ambivalentere Story als dies in der griechischen Tragödie üblich war. Die unmittelbare Darstellung der Liebesgeschichte zwischen Marie Christine und Dante auf der Bühne offeriert eine charakterliche Seite, die in der Vorlage nicht evident, jedoch als Begründung ihrer Taten essentiell ist: die Entstehung der emotionalen Bindung, wie auch die daraus resultierende gegenseitige Abhängigkeit der Figuren. Auch wenn in *Medea* das ihr angetane Unrecht offensichtlich ist, erhält es durch die szenische Manifestation der Figuren als Liebespaar mehr Gewicht. Der daraus entstehende Kontrast macht Marie Christines Reaktionen zwar nicht nachvollziehbarer, liefert jedoch Begründung und Motivation. Die tödliche Macht der Magie, zu der die Protagonistin fähig ist, wird bereits recht früh im Musical etabliert, als sie die Erinnerung an mehrere in Liebesdingen Hilfesuchende schildert („To Find a Lover“).<sup>983</sup> sie unterweist unter anderem einen Mann, wie er mithilfe eines verwunschenen Biskuits seine Ehefrau töten kann.<sup>984</sup> Auch hier bewirkt die Darstellung dessen, was in der Vorlage nur narrativ vermittelt wird, eine im Vergleich effektivere Figurencharakterisierung.

Der Transfer der Story in das späte 19. Jahrhundert nach New Orleans und Chicago, wie auch die Tatsache, dass Marie Christine und ihre Familie African Americans sind, birgt die Möglichkeit zur Thematisierung verschiedener Problemstellungen. Neben der in der Öffentlichkeit nicht akzeptierten Konstellation einer Beziehung zwischen einem weißen Mann und einer schwarzen Frau<sup>985</sup> werden unter anderem auch Frauenrechte, Korruption oder Klassenunterschiede behandelt.<sup>986</sup> Während *Medea* auf die Situation der Protagonistin und deren Racheplan an ihrem letzten Tag in Korinth fokussiert, erweiterte das Musical den Plot um

---

<sup>982</sup> Die zentrale Position der Rolle in der Gesamtkonzeption des Musicals wird auch in der Tatsache evident, dass Michael John LaChiusa dieses Werk für Audra McDonald, die Darstellerin der Hauptfigur im Original Broadway Run, verfasst hat.

<sup>983</sup> Marie Christine wie auch ihre Mutter praktizieren Voudon gegen Bezahlung und werden aus diesem Grunde von Menschen jeder Gesellschaftsschicht und Hautfarbe aufgesucht.

<sup>984</sup> Jene Handlungen sind innerhalb des Songs pantomimisch dargestellt.

<sup>985</sup> Beziehungen zwischen weißen Männern und schwarzen Frauen, vor allem zwischen Plantagenbesitzern und ihren Sklavinnen, waren gebräuchliche Sitte – auch Marie Christine entstammt im Musical einer solchen Verbindung. Dennoch waren solche Beziehungen im Lichte Öffentlichkeit unakzeptabel.

<sup>986</sup> Kritiker Michael Feingold von der *Village Voice* allerdings meint, dass gerade der Versuch mehrere Themen abzudecken dem Fokus der eigentlichen Story geschadet hat und sie dadurch stellenweise unmotiviert erscheint. Vgl. Michael Feingold: „Women’s Stresses.“ In: *The Village Voice*. 7. Dezember 1999. <http://www.villagevoice.com/1999-12-07/theater/women-s-stresses> Zugriff: 18. Juni 2010.

mehrere Komponenten: neben den oben angesprochenen Problemstellungen beinhaltet es elaborierte Figurencharakterisierungen und eine szenisch umgesetzte statt narrativ vermittelte Exposition. Daraus ergibt sich eine ambivalentere und komplexere Story als für die griechische Tragödie üblich ist. Die Adaption selbst bezieht sich nur auf das grundlegende Handlungsgerüst: eine Frau, der Magie mächtig, opfert alles für die Liebe eines Mannes und tötet sogar den eigenen Bruder. Als ihr Mann sie verlässt, da sie seiner Karriere schädlich ist, übt sie grausame Rache, indem sie seine zukünftige Frau und ihre eigenen Kinder tötet. Diesen Mythos transferierte LaChiusa in einen neuen Kontext, wodurch sich die direkte Verbindung zum Original und zur griechischen Mythologie nur auf Reminiszenzen beschränkt. Die Musik illustriert die Inhalte von *Marie Christine* – vermittelt die Schwüle von New Orleans, aber auch die unseriöse Welt der Politik Chicagos akkurat – und lässt Bezüge zu verschiedenen Komponisten des 20. Jahrhunderts erkennen.<sup>987</sup> Es folgt den Musicalkonventionen, indem nicht nur der Chor (wie meistens in der griechischen Tragödie), sondern der Großteil der handelnden Figuren ihre Aussagen musikalisch kommunizieren. Gleichzeitig kann man aufgrund des Aufbaus von *Marie Christine* weniger von einer literarischen Adaption sprechen, als vielmehr von einem inhaltlich eigenständigen Werk, das *Medea* als Grundlage einer primär autonomen Story heranzog.<sup>988</sup>

Anders verhält es sich mit *The Gospel at Colonus*, das zwar dessen Vorlage *Oedipus at Colonus* ebenfalls in einen neuen Kontext überträgt, dieser sich jedoch hauptsächlich auf den inhaltlichen Rahmen und weniger auf Text oder Plot der zugrundeliegenden Tragödie auswirkt. Damit sind *The Gospel at Colonus* und *Marie Christine* diametrale Beispiele für den möglichen Umgang mit einem Ausgangswerk in der Adaption zu einem Musical. Da ersteres sich verstärkt auf dessen Vorlage bezieht und gleichzeitig einzigartig in deren Thematisierung ist, soll es hier genauerer Betrachtung unterzogen werden.

---

<sup>987</sup> Feingold zitiert z.B. Anleihen von Stravinsky, Britten und Copland. Vgl. ebd.

<sup>988</sup> Mit Ausnahme des Transfers in eine andere Zeit und Kultur steht *Marie Christine* mit diesem Vorgehen allerdings in der Tradition der Autoren der griechischen Tragödie. Sie orientierten sich zwar an sehr bekannten antiken Mythen, angesiedelt in einer fernen Vergangenheit, formten sie jedoch um, veränderten die Plots und fügten neue Charaktere und Episoden ein. Vgl. Michael J. Anderson: „Myth.“ In: Justina Gregory (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 121-35. Hier S. 121.

#### 4.2.2. Die „Thebanische Trilogie“ von Sophokles

Obwohl griechische Tragödien manchmal gemeinsam mit einem Satyrspiel thematisch zu Tetralogien zusammengezogen waren,<sup>989</sup> wurden die drei Stücke, die Oedipus' Schicksal (*Oedipus Rex* und *Oedipus at Colonus*) wie jenes seiner direkten Nachfahren (*Antigone*) behandeln, von Sophokles ursprünglich nicht als Zyklus verfasst.<sup>990</sup> Höchstwahrscheinlich schrieb er sie tatsächlich über einen Zeitraum von fast 40 Jahren, wobei *Antigone* (442 v. d. Zeit) als das älteste anzusehen ist, gefolgt von *Oedipus Rex* (433 v. d. Zeit) und *Oedipus at Colonus*, das 407-6 vor der Zeit entstand und erst posthum 401 v. d. Zeit zur Aufführung gebracht wurde.<sup>991</sup> Dennoch werden sie in den meisten Übersetzungen zusammengefasst und als Thebanische Trilogie präsentiert.<sup>992</sup> Ebenso die *The Gospel at Colonus* zugrundeliegende englische Translation von Dudley Fitts und Robert Fitzgerald, die aus den 1930er-40er Jahren stammt und unter dem Titel *The Oedipus Cycle* erschienen ist.<sup>993</sup> Fitzgeralds Version von *Oedipus at Colonus* is not a paraphrase or an adaptation, [...] it is intended above all as a just representation of the Greek.<sup>994</sup> Ebenda führt er des Weiteren aus, dass seiner Form der Übersetzung der Versuch zugrunde lag, auch den Effekt des Originals beizubehalten, i.e. den antiken Stoff für ein modernes Publikum rezipierbar zu machen. Beispielsweise rückte er von den, im Dialog der griechischen Tragödie üblichen sechs Versfüßen (jambischer Trimeter) ab, da diese sprachliche Form nicht dem natürlichen Rhythmus des Englischen entspricht, und formulierte stattdessen im jambischen Pentameter. Obwohl er sich hierbei wissentlich sehr von der griechischen Praxis entfernte, übersetzte Fitzgerald manche Chor-Passagen in gereimten Vers: *I do not see how the highly wrought regularity of the Sophoclean choruses, the lyricism deliberately distinct from dialogue, can be conveyed in untortured English.*<sup>995</sup> Auch

<sup>989</sup> Bei den Dionysien trat ein Dramatiker mit drei Tragödien und einem Satyrspiel an, die in Sukzession an einem Tag szenisch präsentiert wurden.

<sup>990</sup> Aischylos allerdings schrieb eine Trilogie über jene mythischen Ereignisse, wobei nur das letzte *Sieben gegen Theben* (nach *Laius* und *Oedipus*) auch erhalten ist.

<sup>991</sup> Obwohl in einigen Fällen belegte Erwähnungen der Erstaufführungen existieren, sind die tatsächlichen Umstände der Entstehung und Darstellung der griechischen Tragödien kaum historisch nachzuweisen. Die hier gegebenen Jahreszahlen repräsentieren die in der wissenschaftlichen Fachliteratur gängigsten Einschätzungen, die jedoch manchmal nicht unumstritten sind.

<sup>992</sup> Vgl. Ruth Scodel: „Sophoclean Tragedy.“ In: Justina Gregory (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 233-50. Hier S. 234.

<sup>993</sup> Die Übersetzung von *Oedipus Rex* (S. 1-81) und *Antigone* (S. 186-257) wurde von beiden Autoren in Gemeinschaftsarbeit durchgeführt, während *Oedipus at Colonus* (S. 82-173) nur Fitzgerald als alleinigen Translator benennt. Vgl. Sophocles: *The Oedipus Cycle*. (Übersetzt von Dudley Fitts und Robert Fitzgerald). Orlando [u.a.]: Harvest Books, 2002.

<sup>994</sup> Robert Fitzgerald: „Commentary zu *Oedipus at Colonus*.“ In: Sophocles: *The Oedipus Cycle*. (Übersetzt von Dudley Fitts und Robert Fitzgerald). Orlando [u.a.]: Harvest Books, 2002. S. 174-85. Hier S. 181.

<sup>995</sup> Weitere Ausführungen zur Übersetzung: vgl. Fitzgerald: „Commentary.“ S. 181-4.



wenn Fitzgerald behauptete, dass die Translation in eine andere Sprache der Poesie von Sophokles nicht gerecht werden kann, stellt seine Version den Versuch dar, die Jahrtausende zu überbrücken und die Charakteristika eines antiken griechischen Werkes in eine modernere Form zu übertragen.

Obwohl sich das Musical hauptsächlich auf *Oedipus at Colonus* bezieht, flossen doch einige Elemente der beiden anderen Stücke in das Libretto mit ein, weswegen hier teilweise auch auf sie eingegangen wird.

Die Komödie *Die Frösche* (über die Musicalvertonung siehe Kapitel 3.2.1.) thematisiert einen fiktionalen Wettstreit zwischen Aischylos und Euripides um die Frage, welcher der beiden Tragöden aus dem Hades wieder zur Erde aufsteigen soll, um die dramatische Kunst zu retten. Sophokles nimmt an jenem Contest jedoch bewusst nicht teil. Die allgemeine Einschätzung der drei Dramatiker des 5. Jahrhunderts vor der Zeit basiert zum Teil bis heute auf deren Darstellung durch Aristophanes. Sie definiert Euripides als sehr umstrittenen Autor, der mit Modifikationen das Tragödiengenre schädigte – letztendlich wird Aischylos auf die Erde zurückgebracht – und Sophokles als *a nice guy and a great tragedian, but not controversial*.<sup>996</sup> Es wird angenommen, dass Sophokles (497/6-406/5) insgesamt ca. 120-130 Dramen verfasste – wovon jedoch nur sieben bis heute vollständig überliefert sind – und 20 Mal, mit jeweils vier Stücken, die Großen Dionysien gewann. Erhaltene Fragmente weiterer Werke implizieren, dass die Ereignisse rund um den Trojanischen Krieg zu seinen favorisierten Themen zählten.<sup>997</sup> Der Oedipus-Mythos wurde neben Sophokles, wie bereits erwähnt, von Aischylos zu einer Trilogie verarbeitet und auch von Euripides beschrieben. Zeitlich liegt dieser in der Verfassung nach *Antigone* und *Oedipus Rex* von Sophokles – es wird angenommen, dass Euripides die Stücke nach 415 v. d. Zeit aufzeichnete –, doch vor *Oedipus at Colonus*.<sup>998</sup> Ein Vergleich zwischen *Phönizierinnen* und der verarbeiteten Story des älteren Tragöden gibt ein Beispiel für die unterschiedlichen Varianten derselben Sage. Während sich Iocaste in Sophokles' *Oedipus Rex* erhängt, nachdem ihr klar wird, dass die Prophezeiung sich bewahr-

---

<sup>996</sup> Scodel, S. 233. Der Einfluss von Aristophanes' Komödie wird bezüglich Euripides auch von Justina Gregory bestätigt: vgl. Justina Gregory: „Euripidean Tragedy.“ In: Dies. (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 251-70. Hier besonders S. 251-2.

<sup>997</sup> Vgl. Scodel, S. 233.

<sup>998</sup> Vgl. Martin Cropp: „Lost Tragedies: A Survey.“ In: Justina Gregory (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 271-92. Hier 281. Von Euripides Interpretation der Sage – z.B. war die Beziehung zwischen Oedipus und Iocaste zentraler und er wird hier bereits für den Mord an Laius geblendet – ist jedoch auch nur das inhaltlich mit Aischylos' *Sieben gegen Theben* korrespondierende *Phönizierinnen* erhalten geblieben.

heitet hat, ist sie in *Phönizierinnen*, das viele Jahre nach den eben angesprochenen Ereignissen angesiedelt ist, eine der Hauptfiguren. Ebenso beginnt Oedipus sein Exil hier nach dem Tod von Eteocles und Polyneices, während er in *Oedipus at Colonus* nach jahrelanger Wanderschaft im Heiligtum angelangt, von dem gerade stattfindenden Bruderkwitz erfährt. *Phönizierinnen* endet mit Creons Verbannung des Oedipus, der, nun dem Orakel von Apollo folgend, mit Antigone als Pflegerin nach Colonus aufbricht um dort im attischen Exil zu sterben. Es besteht die Möglichkeit, dass der Schluss von Euripides' Stück Sophokles als Inspiration für seinen *Oedipus at Colonus* gedient hat. Da es von jenen drei thematisch zusammenhängenden Tragödien das unbekannteste ist und auch im Verhältnis selten aufgeführt wird, soll eine genaue Inhaltsangabe, mit kurzen Zusammenfassungen der Story von *Oedipus Rex* und *Antigone*, das Verständnis für die musikalische Adaption erleichtern.

Oedipus, König von Theben und Ehemann der Iocaste, sieht sich mit einer verheerenden Epidemie in der Stadt konfrontiert, die, wie das delphische Orakel besagt, in der Ermordung des vormaligen Königs Laius begründet ist. Der Versuch, jene Tat aufzuklären, bringt das tragische Schicksal Oedipus' ans Licht. Das Orakel prophezeite ihm, dass er den Vater töten und mit seiner Mutter das Bett teilen werde, weswegen er sein Elternhaus in Korinth verließ, wobei er auf seiner Reise nach einem Streit einen älteren Mann an einer Weggabelung ermordete. Es wird klar, dass Oedipus nicht Polybus' und Merope's leiblicher Sohn war, sondern mit jenem alten Mann, Laius, seinen tatsächlichen Vater tötete und mit Iocaste seine Mutter heiratete, die sich nach dieser Erkenntnis selbst erhängt. Nachdem er sie tot im Palast vorfindet, blendet er sich mithilfe der Nadeln ihrer Broschen und bittet Creon, seinen Onkel und Schwager, sich vor allem um seine Töchter Ismene und Antigone zu kümmern.

Die Handlung von *Oedipus at Colonus* beginnt ca. 20 Jahre später. An einem frühen Nachmittag führt eine junge Frau, Antigone, ihren Vater und Halbbruder Oedipus – erblindet und gebrechlich – auf eine Lichtung im geheiligten Hain der Eumeniden in Colonus,<sup>999</sup> in der unmittelbaren Nähe von Athen. Antigone hat die Aufgabe der Pflege ihres Vaters übernommen und verbringt bereits einige Jahre mit ihm im Exil. Obwohl sie die nahegelegene Stadt als Athen erkennt, ist ihr der Ort, an dem sie sich befinden nicht bekannt, weswegen Oedipus einen des Weges kommenden Fremden um Auskunft bittet. Dieser teilt ihm mit, dass der Ort

---

<sup>999</sup> Die Stätte ist ein Heiligtum der Furien, der Rachegöttinnen, die Sünder und Mörder und deswegen auch Oedipus verfolgen. *And they are indeed, as we see here symbolized, the divinities with whom Oedipus must make his peace.* Fitzgerald: "Commentary." S. 178.

heilig ist und die beiden ihn deswegen nicht weiter betreten sollen. Colonus erhielt den Namen von einem legendären Reiter und Helden, dessen Statue hier errichtet wurde, und die meisten Bewohner sind dessen direkte Nachfahren, obwohl dieser Teil des Landes Athens Herrschaft unterstellt ist. Oedipus bittet den Fremden, Theseus, König von Athen, zu holen um ihn um einen Gefallen bitten zu können, der ihm im Gegenzug großen Segen zubringen würde. Der Fremde jedoch meint, der Blinde solle vor allem die Bevölkerung von Colonus um Erlaubnis bitten, ob er hier bleiben dürfe und geht, um diese zu informieren. Alleine mit Antigone, betet Oedipus zu den Furien, ihm Aufenthalt und *passage from life at last* (S. 91) zu gewähren. Als sie jedoch einiger Männer ansichtig werden, ziehen sie sich vom Hain zurück, um sich zu verbergen. Eine Gruppe älterer Männer<sup>1000</sup> ist auf der Suche nach dem Eindringling, der den heiligen Ort entweihte, doch trotz ihrer ursprünglichen Ablehnung gestatten sie – sofern er sich von dem Areal des Heiligtums entfernt – dem mitleiderregenden Bittsteller Obdach. Dann befragen sie ihn jedoch nach seiner Herkunft, und er muss seine Identität preisgeben. Das Schicksal des verfluchten Oedipus ist im gesamten Land bekannt und der Chor der alten Männer verbannt ihn aus Colonus, worauf Antigone sie mit einer flehentlichen Bitte adressiert. Trotz ihres Mitleids zeigen die Älteren Angst vor der Götter Fluch, aber auch vor Oedipus' Taten und wollen ihn deswegen des Landes verweisen. Er verteidigt sich:

*And yet, how was I evil in myself?  
I had been wronged, I retaliated; even had I  
Known what I was doing, was that evil?  
Then, knowing nothing, I went on. Went on.  
But those who wronged me knew, and ruined me. (S. 100)*

Diese Aussage und die Ankündigung einer Entschädigung lässt die alten Männer ihren Standpunkt überdenken und sie berichten, dass der Fremde bereits auf dem Weg nach Athen ist, um Theseus zu holen, damit das Bittgesuch ihm unterbreitet werden könne. Ismene, Oedipus' zweite Tochter, kommt um ihre Familie wiederzusehen und ihrem Vater Neuigkeiten zu bringen. Sie berichtet, dass Eteocles, Oedipus' jüngerer Sohn, dem älteren, Polyneices, Thebens Thron streitig machte und ihn aus der Stadt verbannte. Dieser rekrutierte in Argos einige Verbündete<sup>1001</sup> und marschiert nun gegen seine Heimatstadt. Der letzte Orakel-

---

<sup>1000</sup> Sie bilden den Chor dieses Stücks. Die hier folgende Szene ist als Choral Dialogue überschrieben und ist das erste Auftreten des Chors in dieser Tragödie. Anders als *Oedipus Rex* folgt *Oedipus at Colonus* nicht einer funktionalen Einteilung in Prolog, Parodos usw., weswegen die Bezeichnungen auch in der Inhaltsangabe nicht aufscheinen.

<sup>1001</sup> Aischylos' Titel *Sieben gegen Theben* bezieht sich auf diese Ereignisse. Wie auch *Phönizierinnen* fokussiert es auf den Bruderkwitz und hat somit einen von *Antigone* grundlegend abweichenden Plot.

spruch über Oedipus hat verkündet, dass er nach seinem Tod Heil und Schutz über den Ort seines Begräbnisses bringen werde. Um Oedipus aus diesem Grund an der Grenze zu Theben anzusiedeln und zu beerdigen – nicht innerhalb der Stadt, nur nahe genug, um jederzeit Zugriff auf ihn zu haben – hat Creon seinen Besuch angekündigt. Oedipus jedoch verurteilt die respektlose Behandlung, die ihm zukommen soll und schwört, keinem seiner Söhne beizustehen, da auch sie sein Exil Jahre zuvor nicht zu verhindern suchten. Er möchte den prophezeiten Schutz stattdessen Athen zukommen lassen. Um auch die Furien gnädig zu stimmen und die Entweihung ihres Heiligtums wieder gut zu machen, beschreibt der Chor ein Ritual, und Ismene geht, um es auszuführen. Der folgende Choral Dialogue rekapituliert die Ereignisse aus *Oedipus Rex*, die Oedipus mit Verweis auf die Umstände mit der Rechtfertigung *before God – I am innocent* (S. 115) beendet. Theseus erreicht mit seinen Soldaten Colonus, erkennt Oedipus sofort an seinem Aussehen und befragt ihn nach dessen Anliegen. Dieser bittet um Zuflucht und bietet im Gegenzug den prophezeiten Schutz durch sein Grab: Bei Verwicklung in kriegerische Handlungen wäre Athen durch Oedipus' Ruhestätte sicher behütet. Nach anfänglichem Misstrauen stimmt Theseus zu und erklärt, dass er in der Stadt und in Colonus eine sichere Zufluchtsstätte gefunden habe. Ein Choral Poem besingt die Schönheit von Colonus und preist *Athens, nurse of men* (S. 123).

Creon erreicht die heilige Stätte; er will Oedipus zum Schutz der Stadt in die Gegend von Theben zurückholen. Dieser weigert sich jedoch und vereitelt Creons Absicht: *But you'll not have it. What you'll have is this:/ My vengeance active in that land forever* (S. 127). Um Oedipus, der von den Bewohnern Colonus' geschützt wird, dennoch zur Kapitulation zu zwingen, hat Creon Ismene bereits gefangen genommen und entführt nun auch Antigone. Der erblindete alte Mann ist nun völlig hilflos, auch wenn der Chor die unrechten Handlungen des Eindringlings zu verhindern sucht. Dass Creon sich auch Oedipus' bemächtigt, kann der heraneilende Theseus, der bei einem Opferritual für Poseidon unterbrochen wurde, mit seiner Armee gerade noch verhindern. Konfrontiert mit dem Unmut des athenischen Königs aufgrund seines Eindringens und der gewalttätigen Bemächtigung der Töchter, argumentiert Creon diplomatisch, dass er weder die Autonomie noch den edlen Status der Stadt anzweifelte, jedoch nicht vermutete, dass sie einem Elternmörder Zuflucht gewähren würde. Hier auf verteidigt sich Oedipus ein weiteres Mal für seine Taten und betont wiederholt, dass es nicht Bosheit, sondern Prädestination und Unwissenheit waren, die ihn in jene Situationen

trieben. Theseus, der noble König, lässt sich nicht beirren und schwört Antigone und Ismene mit Hilfe des gefangenen Creon aufzuspüren und wieder zu bringen.

Ein Choral Poem beschreibt in mythischen und metaphorischen Worten das Zusammentreffen der thebanischen und athenischen Soldaten zum Zweck der Rettung von Oedipus' Töchtern. Theseus war erfolgreich, und Soldaten führen Antigone und Ismene den Armen des glücklichen Vaters zu, der dem Retter überschwänglich dankt. Ein Unbekannter, der angibt ein Verwandter von Oedipus zu sein, ist in Colonus angekommen und wünscht diesen zu sprechen. Als klar wird, dass es sich um Polyneices handelt, verweigert der Vater jede Unterhaltung, doch Theseus' Argumente und das Versprechen, ihn zu schützen, wie auch die besänftigenden Worte Antigones können ihn umstimmen. Der Chor reflektiert in einem Choral Poem über das menschliche Leben, Schmerz, Leid, Trauer und den erlösenden, alles beendenden Tod. Polyneices tritt auf und trifft auf Oedipus, der keine Reaktion zeigt; nur Antigone begrüßt ihn mitleidig und rät, er müsse den Vater mit seinen Aussagen gnädig stimmen. Der Sohn beschreibt daraufhin, wie Eteocles ihn aus Theben verjagte, er sich in Argos sechs Verbündete suchte und nun gemeinsam mit ihnen gegen seine Heimatstadt ziehen will, um seinen Bruder wieder vom Thron zu stoßen. Das Orakel prophezeite, dass jene, denen Oedipus gnädig zur Seite steht, auch an die Macht kommen werden, weswegen Polyneices die Unterstützung des Vaters erbittet. Da es jedoch der ältere Sohn war, der Oedipus ins Exil trieb und ihn der Heimat beraubte, lässt er sich nicht besänftigen und stößt stattdessen einen Fluch aus: [...] *you shall die / By your own brother's hand, and you shall kill/ The brother who banished you. For this I pray* (S. 155). Polyneices ist damit zur Niederlage bzw. zum Tod verurteilt, da ein Angriff gegen die Stadt keinen Erfolg haben kann. Im Gespräch mit Antigone bedauert er sein eigenes wie auch das Schicksal seiner Verbündeten, hat jedoch keine andere Möglichkeit als dennoch weiter auf Theben vorzurücken.<sup>1002</sup> Er erbittet jedoch von seiner trauernden, liebenden Schwester den Gefallen, ihn in seinem Tod zu ehren und zu begraben.<sup>1003</sup> Nachdem Polyneices das Areal verlassen hat, herrscht Totenstille, bis ohrenbetäubender Donner Colonus erschüttern lässt. Oedipus erkennt darin das Zeichen der Götter, dass seine letzte Stunde gekommen ist, weswegen er nach Theseus schickt, um ihn in das Geheimnis der Prophezeiung einzuweihen. Nur der athenische König darf die Lage des Ortes

---

<sup>1002</sup> Da er der ältere Bruder ist, kann er sich einerseits nicht vom jüngeren den Thron streitig machen lassen und andererseits würde ein Rückzug seine Kommandoposition in der Armee der Sieben schwächen.

<sup>1003</sup> *But give me a grave and what will quiet me* (S. 156). Da Sophokles seine *Antigone* vor diesem Stück verfasste, ist die Bitte vermutlich bewusst gesetzt um inhaltlich auf diese Tragödie zu verweisen.

kennen, an dem Oedipus seine letzte Ruhe finden wird, und kann erst am Ende seines eigenen Lebens jene Information an seinen am meisten geschätzten Sohn weitergeben. Dies würde Athen vor Feinden und kriegerischen Übergriffen für alle Zeit schützen. Gemeinsam mit Theseus und seinen Töchtern macht er sich auf den Weg um zu sterben. Ein Choral Poem erbittet Frieden für den geschundenen Oedipus: *Eternal sleep, let Oedipus sleep well* (S. 163)!

Ein Bote berichtet den Männern von Colonus die Ereignisse, die sich während der letzten Minuten im Leben von Oedipus, der erblindet die Führung übernahm, zutrug: Nachdem er sich für den Tod gereinigt hatte und ihn seine Töchter beweinten, schickte er jeden außer Theseus fort, da nur er die wahren Umstände des Ablebens sehen durfte. Als sie sich auf dem Rückzug kurze Zeit später wieder umdrehten, war Oedipus verschwunden und Theseus bedeckte seine Augen: [...] *indeed his end/ Was wonderful if mortal's ever was* (S. 167). Antigone und Ismene kehren zurück und sind in tiefer Trauer und Verzweiflung ob des Todes ihres Vaters. Sie kündigen an, nach Theben zurückzukehren in der Hoffnung den Bruderzwist zu beenden, wollen vorher jedoch trotzdem das Grab ihres Vaters sehen. Eine Bitte, die ihnen Theseus verweigert, da es nun ein geheiligter Ort ist, der von niemandem gestört werden darf.

Der Plot von *Antigone* setzt nach der Rückkehr der beiden Schwestern nach Theben ein: Eteocles und Polyneices haben sich im Kampf gegenseitig getötet und Creon – der jetzige König der Stadt – hat verfügt, ersteren mit hohen Ehren zu bestatten und letzteren auf offenem Feld verwesend zu belassen. Da Antigone ihrem Bruder jedoch ein Grab versprochen hatte, widersetzt sie sich Creons Edikt des Bestattungsverbotes und bedeckt Polyneices mit Erde. Sie wird jedoch von Soldaten gestellt und zu Creon gebracht, der sie letztlich als Strafe lebendig einmauern lässt. Der Seher Teiresias kann jene Entscheidung des Königs nicht gutheißen, da er den Zorn der Götter fürchtet. Nach einigem Zögern lässt Creon sich bekehren und geht zu Antigones Grab um sie zu befreien. Auch der Sohn des Königs, Haimon, hatte sich aus Liebe mit einmauern lassen gemeinsam mit Antigone den Freitod gewählt. Als die Botschaft zum Palast vordringt, tötet auch die Königin sich selbst, und zurück bleibt ein geläuterter und gebrochener Creon.

*Oedipus at Colonus* ist die letzte erhaltene griechische Tragödie des 5. Jahrhunderts vor der Zeit. Als Sophokles das Stück verfasste, war die kommende Niederlage Athens im Peloponnesischen Krieg bereits offensichtlich, als es 401 vor der Zeit uraufgeführt wurde, war sie Geschichte.<sup>1004</sup> Die Sagen um Theseus, den legendären König, begannen im späten 6. Jahrhundert vor der Zeit Gestalt anzunehmen und repräsentierten für die Stadt Athen das *embodiment of their developing civic identity*.<sup>1005</sup> Die Darstellung von Theseus bei Sophokles als prototypischer demokratischer Herrscher, der bedacht und verständnisvoll agiert, entspricht auch jener bei Euripides in den *Hiketiden*.<sup>1006</sup> Wie viele griechische Mythen beziehen sich auch die Figuren des Oedipus und Theseus auf eine entfernte Vorzeit – hauptsächlich die mykenische Kultur –, die für die damalige Gegenwart umformuliert und umgelegt wurde.<sup>1007</sup> *Oedipus at Colonus* bezeugt beispielsweise Athens bereits seit den Perserkriegen (490-79 v. d. Zeit) bestehende Abneigung gegen Theben und verdeutlicht damit die damals herrschende außenpolitische Situation. Sophokles' Stück ist als Lobgesang auf ein Athen – repräsentiert durch den idealisierten Theseus – zu verstehen, das auf mythischer wie auch realistischer Ebene zu diesem Zeitpunkt bereits aufgehört hatte zu existieren, während der Autor gleichzeitig seinem Geburtsort Colonus ein Denkmal setzte. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass besonders in dieser Tragödie der Definition des Ortes größere Signifikanz zuzumessen ist.<sup>1008</sup>

Die Figur des Oedipus präsentiert sich hier sehr different im Vergleich zu *Oedipus Rex*, wo seine beiden Hauptcharakteristika gefestigtes Selbstbewusstsein, aber auch heftiger Jähzorn sind. Durch die Ereignisse der Vergangenheit und das jahrelange Exil porträtiert Sophokles in *Oedipus at Colonus* eine leidende, ängstliche, aber auch verständnisvolle dramatis persona, die aber dennoch Würde ausstrahlt und zu grausamer Härte fähig ist.<sup>1009</sup> Trotz des Vatermordes und der Mutterehe wird er heroisiert, indem er Flüche und Segen aussprechen kann

---

<sup>1004</sup> Der Peloponnesische Krieg zwischen dem Attischen Seebund unter Führung Athens und dem Peloponnesischen Bund mit Sparta an der Spitze begann 431 v. d. Zeit und endete mit der Kapitulation Athens 404 v. d. Zeit. Dies bedeutete gleichzeitig auch den Verlust der kulturellen Vorherrschaft Athens.

<sup>1005</sup> Anderson, S. 122.

<sup>1006</sup> Vgl. Ebd. S. 129. Euripides Tragödie bezieht sich ebenfalls entfernt auf die Oedipus-Legende, da hier die Mütter der "Sieben gegen Theben" um die Freigabe der Leichen ihrer Söhne bitten, um sie beerdigen zu können. Das Stück ist allerdings nicht mit den *Hiketiden* von Aischylos zu verwechseln und unterscheidet sich inhaltlich grundsätzlich.

<sup>1007</sup> [...] *tragedy represents a contemporary, predominantly Athenian appropriation and reconfiguration of myth*. Ebd. S. 122.

<sup>1008</sup> Für einen Überblick zur diesbezüglichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung vgl. Barbara E. Goff, Michael Simpson: *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2007. S. 199-203.

<sup>1009</sup> Vgl. Scodel, S. 242-3.

und nach seinem Tod fast zum Halbgott erhoben wird. Die Rechtfertigung der Taten und die Unschuld Oedipus' daran sind zentrale Themen des Stückes, weswegen die Hauptfigur auch mehrmals darauf verweist, dass er aufgrund der Prädestination und Prophezeiung nicht dafür verantwortlich zu machen sei (z.B. S. 99-100, S. 112-15, S. 137-39). Dennoch liegt ein langer Leidensweg hinter ihm, und er bietet Athen den Schutz nach seinem Ableben auch in der Hoffnung auf eine letzte friedliche Ruhestätte an. Die Sehnsucht nach dem Ende der irdischen Qualen und einer Erlösung durch den Tod sind als Motivation somit ebenfalls zentral in der Konzeption dieser Tragödie.

Wie für den Autor charakteristisch, geht Sophokles auch in *Oedipus at Colonus* nicht auf Ereignisse außerhalb des Plots ein, wodurch der Protagonist im Mittelpunkt der Handlung steht und die übrigen dramatis personae (mit Ausnahme von Theseus) nur wenig ausformuliert sind. Wie auch Ruth Scodel festhielt, sind Sophokles' Figuren nicht mit komplexen Persönlichkeiten ausgestattet, sondern sind vielmehr Personifikationen, deren Motivationen und Taten offen zutage treten.<sup>1010</sup> Aus diesem Grund entsprechen sie nicht dem heutigen Verständnis eines elaborierten Bühnencharakters und wirken fast statisch konzipiert. Die Welt der antiken griechischen Tragödie kann, wie auch Robert Fitzgerald und Dudley Fitts feststellten, für ein modernes Publikum mitunter schwer zugänglich sein. Diese Prämisse lag auch deren englischer Übersetzung der Stücke zugrunde: *more than a word-for-word translation – it also implied the need to reimagine the action of a play, and to translate the spirit of the original into the spirit of a different language*. Ein ähnliches Prinzip wie auch Lee Breuer in der Adaption zu *The Gospel at Colonus* anwandte.<sup>1011</sup>

### 4.2.3. Das Musical

Im Gegensatz zu den folgenden weiteren analysierten Musicals war *The Gospel at Colonus* einige Male Gegenstand kürzerer, wenn auch selten akademischer, Abhandlungen und wurde besonders von Barbara E. Goff und Michael Simpson in ihrem wissenschaftlichen Werk *Crossroads in the Black Aegean* genauerer Betrachtung unterzogen.<sup>1012</sup> Auch wenn in ihrer

<sup>1010</sup> Scodel formulierte treffend: *There is no reason to attribute unconscious motives to them*. S. 240.

<sup>1011</sup> Vergleich und wörtliches Zitat aus: Penelope Fitzgerald: „Preface.“ In: Lee Breuer, Bob Telson: *The Gospel at Colonus*. New York: Theatre Communications Group, 1989. S. xi-xii. Hier S. xii.

<sup>1012</sup> Dieses Buch beschreibt verschiedene moderne Adaptionen des antiken Oedipus/ Antigone-Stoffes in die schwarze Kultur (afrikanisch, afroamerikanisch oder karibisch). Neben *The Gospel at Colonus* noch *The Gods Are Not to Blame* von Ola Rotimi, *The Darker Face of the Earth* von Rita Dove, *Odale's Choice* von Kamau



Auseinandersetzung die Adaptionvorgänge im Mittelpunkt stehen, so ist die Perspektive der Autoren doch von ihren eigenen Studienzweigen – Reception und Postcolonial Studies – geprägt, wodurch auch die zugrundeliegenden Fragestellungen verschieden sind. Hierzu gehört vor allem die Analyse der Tatsache, warum besonders antike Tragödien häufig in die schwarze Kultur transferiert werden und welche inhaltlichen, soziologischen, kulturellen und historischen Gemeinsamkeiten die Transformation begünstigen. Im Falle von *The Gospel at Colonus* diskutieren die Autoren neben einigen allgemeinen Ausführungen hauptsächlich Veränderungen in der Figur des Oedipus, die Christianisierung eines mythologischen Stoffes und die Bezüge und Implikationen des Musicals als Reflexion der problematischen Situation der African Americans in den USA.<sup>1013</sup> Es ist jedoch offensichtlich, dass das Musical nur bedingt aus der theatralen Perspektive betrachtet und die Gattungszugehörigkeit fast völlig außer Acht gelassen wurde. Dies wird besonders in einem Kommentar von Goff und Simpson zu Rezensionen über *The Gospel at Colonus* aus der jüngeren Vergangenheit deutlich, in dem sie bemerken, dass manche Kritiker *seem to downplay the words in favour of the music, thereby privileging the 'gospel' over the 'Greek'*.<sup>1014</sup> Diese Formulierung impliziert, dass dem Text in diesem Fall eigentlich größere Bedeutung als der Musik zukommen müsste, obwohl besonders das Musical als Genre auf einer symbiotischen Beziehung beider aufbaut. Aus diesem Grund fehlt in ihren Ausführungen auch die konnotative Bedeutung der musikalischen Ebene und deren Effekt für die Vermittlung des Inhaltes, wodurch ein Charakteristikum des dramaturgischen Aufbaus der Gattung ignoriert wird. Dies erscheint besonders befremdend, bedenkt man die Tatsache, dass auch die antike griechische Tragödie als musikalische Darbietung konzipiert war. Obwohl im weiteren Verlauf vermehrt auch auf deren Ausführungen eingegangen wird, sollen gleichzeitig andere Perspektiven und Interpretationsmöglichkeiten aufgezeigt werden, wobei vor allem der dramaturgische Blickwinkel und die kolportierte Gattungszugehörigkeit als Musical die Basis bilden.

---

Brathwaite, *Omeros* von Derek Walcott, *The Island* von Fugard, Kani und Ntshona, und *Tegonni: An African Antigone* von Femi Osofisan.

<sup>1013</sup> Goff und Simpson verweisen auch auf die Meinungen anderer Autoren zu diesem Musical, wobei die Christianisierung und die afroamerikanische Perspektive meistens im Mittelpunkt der Diskussion gestanden haben dürften. Es ist jedoch zu bemerken, dass dieses Werk sehr polarisierte und damit Ausgangspunkt umfangreicher Interpretationen war. Da sie in jener Abhandlung bereits dargelegt, widerlegt oder uminterpretiert wurden, sollen sie hier nur kurz oder teilweise erwähnt werden. Zu den verschiedenen Meinungen und impliziten Bedeutungsebenen vgl. Kapitel 4 „The City on the Edge: Lee Breuer's *The Gospel at Colonus*“ S. 179-218.

<sup>1014</sup> Goff und Simpson, S. 210, Fußnote 37.

Bob Telson und Lee Breuer konzipierten *The Gospel at Colonus* ursprünglich als 15-minütiges Ergänzungswerk zu ihrer „doo-wop opera“ *Sister Suzie Cinema*. Zu abendfüllender Form erweitert präsentierte man das Musical 1983 bei einem Festival der Brooklyn Academy of Music, wo es unter Lee Breuers Regie unter anderem mit The Institutional Radio Choir, Clarence Fountain and the Five Blind Boys of Alabama und anderen Musikgruppen aufgeführt wurde. Nach einer Vielzahl von Engagements in ganz Amerika kam *The Gospel at Colonus* 1988 an den Broadway, konnte dort jedoch nicht den gleichen Publikumserfolg erzielen und brachte es nur auf 61 reguläre Vorstellungen.<sup>1015</sup> Dennoch hat es einen fast legendären Status bei Regional- und Amateurtheatern und erreichte somit sehr große nationale Bekanntheit. Im Gegensatz zu *Marie Christine*, das den Mythos gänzlich in eine andere Kultur und Zeit transponierte und damit auch auf den Originaltext verzichtete, blieb der Inhalt von *Oedipus at Colonus* in der Adaption größtenteils unangetastet.

*“The Gospel at Colonus” is an oratorio set in a black Pentecostal service, in which Greek myth replaces Bible story. It is sung, acted and preached by the characters of the “play” – Preacher, Pastor, Evangelist – who take the roles of the oratorio – Oedipus, Theseus, Antigone.*<sup>1016</sup>

Damit ist *The Gospel at Colonus* als Stück-im-Stück konzipiert, wobei innerhalb der Rahmenhandlung – dem Black Pentecostal Church service – die leicht modifizierte Tragödie von *Oedipus at Colonus* aufgeführt wird. Hierbei wird der Text der Vorlage oft wörtlich präsentiert, weswegen in den Credits auch auf jene bestimmte englische Übersetzung von Robert Fitzgerald und Dudley Fitts verwiesen wird. Es bildet nicht nur einen Gegenpol zu *Marie Christine*, sondern ist einzigartig im Umgang mit der Vorlage<sup>1017</sup> und vereint gleichzeitig Elemente dreier performativer, musikalischer Gattungen in sich: die Riten der Pentecostal Church, das Oratorium und die griechische Tragödie. Die Genrebezeichnung Musical kommt dem Werk wahrscheinlich am nächsten, obwohl sie dennoch nicht als vollständig entsprechend zu sehen ist: Es ist jedoch kein tatsächliches Pentecostal Church Service – trotz der Partizipation eines hauptberuflichen Reverends als Theseus und authentischer Gospelsänger in der Broadway-Produktion – und entspricht auch nicht den Kriterien für ein Oratorium, da dieses nicht im Rahmen eines Gottesdienstes aufgeführt wird.

<sup>1015</sup> Der Großteil der Informationen stammt aus „About the Play“ In: Lee Breuer, Bob Telson: *The Gospel at Colonus*. New York: Theatre Communications Group, 1989. S. xvi-xvii.

<sup>1016</sup> „Note on Production.“ In: Lee Breuer, Bob Telson: *The Gospel at Colonus*. New York: Theatre Communications Group, 1989. S. xv.

<sup>1017</sup> Obwohl auch *Kiss Me, Kate* als Stück-im-Stück die Adaption selbst zum Thema macht, bediente es sich keines neuen Kontexts sondern blieb metatheatral.

#### **4.2.3.1. Die neue Kontextualisierung**

Obwohl die tatsächliche Herkunft der antiken griechischen Tragödie als umstritten gilt, dürfte sie sich vor allem aus dem Epos und dem Dithyrambus entwickelt haben.<sup>1018</sup> Ihre Präsentation bei Festlichkeiten wie den Dionysien zeigt jedoch eine direkte Verbindung zwischen jener dramatischen Gattung und der damals vorherrschenden Religion.<sup>1019</sup> Auf diesen Ursprung verweist *The Gospel at Colonus* sehr treffend, wenn es *Oedipus at Colonus* in den Rahmen eines modernen Pentecostal<sup>1020</sup> Gottesdienstes verlegt. Diese in Mitteleuropa weniger verbreitete christliche Glaubensrichtung entstand Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA und ist innerhalb der letzten Jahrzehnte rasant angewachsen. Auch wenn Vorläufer dieses Verständnisses bis ins 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen sind, werden die Gruppierungen um Charles Parham in Topeka, Kansas und William Joseph Seymour in Los Angeles<sup>1021</sup> als die unmittelbaren Ursprünge der Pentecostal Church gesehen. Die Bibel ist auch hier die unfehlbare Grundlage des Glaubens, doch unterscheiden sich Verständnis, Ausführung und Rituale eklatant von den meisten anderen christlichen Ausformungen: *In a general sense, being pentecostal means that one is committed to a Spirit-centered, miracle-affirming, praise-oriented version of Christian faith [...]*.<sup>1022</sup> Trotz der Wichtigkeit des Buches ist der Gottesdienst primär geprägt von den persönlichen Empfindungen und dem gemeinsamen Erleben der Gläubigen und weniger von festgefahrenen ritualisierten Vorgängen.<sup>1023</sup> Eine Grundlage der Pentecostal Church ist die Erweckung – die Geistestaufe –, wo der Körper mit dem Heiligen Geist erfüllt wird, und die durch Zungenreden gekennzeichnet ist. Seltener ist das Zungenreden als Geistesgabe, das als Geschenk nur manchen zuteilwird.<sup>1024</sup> Auf diese Eigenheit des Glaubens verweist auch *The Gospel at Colonus*. Der Modus, in dem hier die Figuren der

<sup>1018</sup> Aristoteles bezieht sich in seiner Poetik vorwiegend auf das Epos, doch hatte der Dithyrambus ein Charakteristikum, das auch für die Tragödie kennzeichnend ist: *choral song and dance as formal element and heroic myth as content*. Scott Scullion: „Tragedy and Religion: The Problem of Origins.“ In: Justina Gregory: *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 23-37. Hier S. 26.

<sup>1019</sup> [...] *it does after all seem always to have been performed under „religious“ auspices*. Ebd. S. 34.

<sup>1020</sup> Deutschsprachige Werke zum Thema benutzen hierfür den Begriff Pfingstbewegung. Da es sich in diesem Zusammenhang jedoch um eine amerikanische Ausformung handelt, werden die englischen Bezeichnungen beibehalten.

<sup>1021</sup> Das „Asuza Street revival“ wird sehr häufig als Wiege der Glaubensrichtung bezeichnet, auch wenn ihre Entstehung grundsätzlich nicht als linear bezeichnet werden kann. Sehr ausführliche Beschreibungen diesbezüglich liefert Douglas Jacobson: *Thinking in the Spirit: Theologies of the Early Pentecostal Movement*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

<sup>1022</sup> Ebd. S. 12.

<sup>1023</sup> Die Pentecostal Church beinhaltet zahlreiche verschiedene Ausprägungen, die sich oft von Gemeinde zu Gemeinde unterscheiden, weswegen es nicht möglich ist eine generell anwendbare Form zu definieren. Eine bekannte Studie zu diesem Thema ist Walter J. Hollenweger: *Enthusiastisches Christentum: Die Pfingstbewegung in Geschichte und Gegenwart*. Wuppertal [u.a.]: Brockhaus, 1969.

<sup>1024</sup> Vgl. Hollenweger: *Enthusiastisches Christentum*. S. 10.

griechischen Tragödie präsentiert werden, folgt stilistisch Brechts Schauspieltheorien, weswegen ein bewusst zeigender Gestus im gesamten Musical evident ist.

Dies ändert sich jedoch kurzfristig in einer Szene der Adaption, überschrieben als Dialogue: *The Questioning of Oedipus*, als der Preacher Oedipus während des Gebets vom „Geist“ berührt wird. Der Nebentext verdeutlicht dies: *The Preacher speaks as if in tongues. The voice, not his own, could be that of Oedipus speaking through him.*<sup>1025</sup> Diese Anweisung findet sich unmittelbar vor der Befragung von Oedipus durch den Choragos (S. 18-20), in der seine früheren Taten rekapituliert werden. Das durch die Erfüllung der Prophezeiung verursachte Leiden des ehemaligen thebanischen Königs wird bei Sophokles häufig thematisiert, Oedipus ist als Opfer, nicht als Täter konzipiert. Das daraus entstehende Mitleid für die Figur ist essentiell für die Tragödie<sup>1026</sup> und wird im Musical mithilfe der für den neuen Pentecostal-Kontext charakteristischen Eigenheiten vermittelt: Der Preacher wird vom „Geist“ Oedipus‘ beseelt, wodurch er ihn personifiziert, nicht nur repräsentiert. Damit weicht die Darbietungsweise dieses Dialogs im Musical vom restlichen Werk ab. Der in *Gospel at Colonus* vorherrschende zeigende Gestus wird hier kurzfristig ausgesetzt und das empathische Potential dieser spezifischen Passage betont.

Das Mitgefühl für die dargestellten Figuren ist das essentielle Mittel für das erklärte Ziel von Lee Breuer, das ebenso die Begründung für die Verlagerung in den Rahmen der Pentecostal Church liefert: *What I found was that the Pentecostal, Afro-American church [...] gives you a living experience of catharsis in the world today. [...] All of us who are really involved with theater on a spiritual basis are in it for catharsis [...].*<sup>1027</sup> Da sich ein kathartischer Effekt trotz der distanzierenden Präsentationsweise von *The Gospel at Colonus* einstellt, zeigt offensichtlich, dass sich das Musical mit seinem Einsatz der musikalischen Kommunikationsebene funktional eindeutig von Brechts Theorien unterscheidet (siehe Kapitel 2).

William Seymour war African American und prägte, beeinflusst durch sein kulturelles Erbe maßgeblich die Konstitution der Pentecostal Church. Er führte das Spiritual (in weiterer Folge durch das Gospel ersetzt) und die schwarze Musik in den Gottesdienst ein, die sich durch mündliche Tradierung, starkes emotionales Engagement und Verbundenheit der Darbrin-

<sup>1025</sup> Lee Breuer, Bob Telson: *The Gospel at Colonus*. New York: Theatre Communications Group, 1989. S. 19.

<sup>1026</sup> Vgl. Scodel, S. 242.

<sup>1027</sup> Lee Breuer bei Wendy Smith: „Theater; Sophocles With a Chorus of Gospel.“ In: *The New York Times*. 20. März 1988.

<http://www.nytimes.com/1988/03/20/theater/theater-sophocles-with-a-chorus-of-gospel.html?pagewanted=print> Zugriff: 28. Juni 2010.

genden und daraus entstehende musikalische Improvisation kennzeichnen. Jene Eigenschaften, die auch zu Charakteristika dieses gelebten Glaubens wurden.<sup>1028</sup> Damit ergab sich aus der Transferierung von *Oedipus at Colonus* in diesen Kontext auch eine offensichtliche Möglichkeit zur Vertonung, die den Musikstil und die Komposition maßgeblich beeinflusste. Der Score beinhaltet gleichzeitig – für das Musical atypisch – Raum für die traditionelle gesangliche Improvisation, die für den Gospel charakteristisch ist.<sup>1029</sup> (Auch das vorliegende Cast Recording, eine Live-Aufnahme, bewahrt die Besonderheiten des Werkes so authentisch wie möglich.<sup>1030</sup> Auf Songs und Musik soll jedoch zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingegangen werden.)

Eine diesem Transfer immanente Problematik ist jedoch die Umformung einer Story, die ihren Ursprung in einer polytheistischen Mythologie hat, in eine der christlich-monotheistischen Doktrin entsprechende Geschichte. Dieses Thema wurde bereits, wie Goff und Simpson darlegen, einige Male diskutiert und bildet mit der reflexiven Interpretation der Darstellung der afroamerikanischen Situation, den Analyseschwerpunkt der meisten Abhandlungen. Hierbei wird häufig die Unvereinbarkeit der beiden Glaubenssysteme und Doktrinen hervorgehoben und auf die daraus resultierende Inkohärenz der Adaption verwiesen. Gleich zu Beginn des Musicals deklamiert der Preacher *I take my text this evening the Book of Oedipus* (S. 4), wodurch der neue christliche Kontext etabliert wird. Auch wenn der Großteil des zitierten Textes aus *Oedipus at Colonus* stammt, verweist diese Formulierung darauf, dass man auch Passagen aus den anderen inhaltlich verbundenen Stücken inkorporierte. Im Anschluss führt die Figur aus, dass Oedipus bereits von Geburt an verdammt war, woraus Goff und Simpson bereits eine Inkompatibilität mit dem christlichen Glauben lesen, da *for most versions of Christianity damnation is something that happens at the end, rather than the beginning of a life [...]*.<sup>1031</sup> Eine weitere Problematik sind die verschiedenen griechischen Götter, die auch teilweise in das Libretto übernommen wurden und mit dem Monotheismus

---

<sup>1028</sup> Über die Prägung der Pentecostal Church durch die afroamerikanische Tradition, Kultur und Musik Vgl. Walter J. Hollenweger: *Charismatisch-pfingstliches Christentum: Herkunft, Situation, ökumenische Chancen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997. S. 31- 56.

Über den Zusammenhang zwischen Gospel und der Black Pentecostal Church aus musikhistorischer Perspektive vgl. Southern, S. 456-460.

<sup>1029</sup> Die Komposition entstand größtenteils in Zusammenarbeit mit den partizipierenden Gesangsgruppen und Sängern, wobei auch die Lyrics in der Vorstellung mitunter von den Performern improvisiert werden, beispielsweise im Fall von „Let the Weeping Cease“. Vgl. Lee Breuer bei Wendy Smith.

<sup>1030</sup> Mit Ausnahme von zwei Songs, die in einem Studio aufgenommen wurden, stammt der Rest des Recordings von einer Aufführung am 19. September 1985 in Philadelphia. Vgl. *The Gospel at Colonus*. Musik: Bob Telson. Lyrics: Lee Breuer. Fassung: CD. Original Cast Recording. Elektra Nonesuch, 1988.

<sup>1031</sup> Goff und Simpson, S. 194.

naturgemäß nicht übereinstimmen. Besonders unverständlich präsentiert sich für Goff und Simpson jedoch die Beibehaltung der Eumeniden, deren mythologische Bedeutung als Rachegöttinnen essentiell für die Tragödie ist, während dieses Prinzip in der christlichen Theologie nicht vorhanden ist.<sup>1032</sup> Ebenso wird das beschriebene Ritual, das in der Tragödie eine verdeckte Handlung ist, im Musical szenisch präsentiert (S. 17-18), erinnert in dessen Ablauf jedoch an keine christliche Tradition, obwohl die nebentextliche Anweisung besagt: *The ceremony, while pagan, should recall contemporary religious ritual* (S. 17). Des Weiteren verweisen sie auf das in manchen Fällen verwendete religiöse Vokabular, das sich nicht mit den antiken griechischen Überzeugungen deckt und natürlich die eingefügte Doxologie „Lift Him Up“. Der Song ist ein inhaltlicher und textlicher Einschub und eine der wenigen Passagen des Musicals, die auf keinerlei Beziehung zur Vorlage verweisen kann. Die Lyrics sind rein christlich konnotiert – deutlich besonders durch die oftmalige Wiederholung des Wortes *hallelujah* – und dienen funktional dazu, wie bereits im Titel offensichtlich, die Auferstehung von Oedipus zu evozieren, womit es sich eklatant von der Vorlage und der griechischen Mythologie entfernt.

Da Goff und Simpson besonders auf die problematische Christianisierung aufmerksam gemacht haben,<sup>1033</sup> weisen sie jedoch nicht auf eine mögliche Gemeinsamkeit hin, die als Basis der Adaption verstanden werden könnte. Sie sehen *reconciliation* als eines der zugrundeliegenden inhaltlichen und semantischen Hauptthemen, was sich laut mancher Autoren auch in der Darstellung der religiösen Unterschiede spiegelt. Goff und Simpson teilen diese Interpretation nicht, tendieren mehr zur unvollständigen und inkohärenten Verschmelzung der Glaubenssysteme in *The Gospel at Colonus* und verweisen gleichzeitig auf verschiedene Möglichkeiten, jene Zusammenführung sich widersprechender Doktrinen zu deuten. Es würde sich jedoch auch anbieten jene neue Kontextualisierung auf einem Berührungspunkt zwischen der antiken Vorlage und der christlichen Religion aufzubauen. Oedipus begrüßt den Tod und sieht ihn als Erlösung, wodurch er ähnliche Konnotationen aufweist wie der Auferstehungsgedanke: eine erhabenere Form der Existenz, die Vergeltung für ertragene Leiden oder Prüfungen ist. Der Oedipus der Tragödie wird heroisiert, sein Tod ist ein mystisches und undurchschaubares Ereignis und gleichzeitig Frieden spendend: *indeed his end was wonderful if mortal's ever was* (Stück, S. 167; Libretto, S. 55). Dies bestärkt die Hoffnung, dass trotz

---

<sup>1032</sup> Vgl. ebd. S. 194-5.

<sup>1033</sup> Vgl. ebd. S. 192-7.

größter Leiden und Verbrechen, wie Vatemord, Erlösung und Vergebung möglich sind.<sup>1034</sup> Oedipus findet also in der Tragödie durch den Tod selbst und im Musical durch eine christliche Auferstehung Befreiung. Der grundlegende Tenor von *The Gospel at Colonus* deckt sich somit mit jenem der Vorlage und beruft sich auf einen über die Jahrtausende unveränderten Aspekt, der beide Werke verbindet. Wie Breuer die Tradition des kathartischen Effektes in der Pentecostal Church entdeckte, verwies er gleichzeitig auf den Fortbestand mancher menschlicher Hoffnungen, obwohl deren Manifestation unterschiedlich ist. Das Musical bezieht sich hiermit weniger auf die Versöhnung oder Verschmelzung zweier Kulturen, sondern betont vielmehr einige Unterschiede, wodurch aber auch die Gemeinsamkeit hervorgehoben wird.<sup>1035</sup> Betrachtet man diesen Berührungspunkt beider Werke als Zentrum der Handlung, erklärt dies auch, weswegen – worauf Goff und Simpson auch hinweisen – gegen Ende von *The Gospel at Colonus* das christliche Vokabular vermehrt hervortritt. Es entspräche damit einer langsamen Intensivierung – als dramaturgische Steigerung hin zur intendierten Aussage des Musicals – die ebenfalls Auslöser der beabsichtigten kathartischen Wirkung ist. Die literarische Vorlage ist als Stück innerhalb des Stücks konzipiert – *Greek Myth replaces Bible Story* –, wodurch die Darsteller Figuren auf zwei theatralen Handlungsebenen verkörpern. Hierin wird teilweise die örtliche Situation von *Oedipus at Colonus* gespiegelt, da Theseus vom Pastor der Kirche und Oedipus von Besuchern bzw. Fremden verkörpert wird.<sup>1036</sup> Der Aufbau der Figuren innerhalb der griechischen Handlung ist ungewöhnlich, da sie oftmals simultan von mehreren Darstellern gespielt werden, wobei Oedipus auf zwei verschiedene Repräsentationsformen aufgeteilt ist: den Preacher und den Singer Oedipus, häufig in Kombination mit einem Quintett. Laut nebensätzlicher Beschreibung agiert der Preacher primär in seiner Funktion innerhalb der Kirche und *narrates the role of Oedipus and preaches the role of Messenger as a sermon* (S. xviii; Hervorhebung hinzugefügt). Dennoch nimmt er einige Male im Verlauf der Präsentation – auch abgesehen vom Zungenreden – die Rolle des Oedipus an. Hier wird, wenn auch alle von einer Person dargestellt, eine nebensätzliche Un-

---

<sup>1034</sup> Goff und Simpson (S. 193) würden hier nicht übereinstimmen: *Oedipus is one of the hardest figures to assimilate to a Christian theodicy simply because his story is one of an implacably hostile fate, with no room for mercy or forgiveness, and arguably no room for redemption either.*

<sup>1035</sup> Auch die nebensätzliche Beschreibung des Bühnenraums, die dem Haupttext vorangeht, betont Elemente, die seit der Antike erhalten blieben: *One holy place rises out of the ruins of another* (S. 3)

<sup>1036</sup> Zur weiteren Bedeutung des Ortes im Original und Musical, sowie den daraus erwachsenden Implikationen in beiden Werken vgl. Goff und Simpson, S. 197-203.

terscheidung zwischen dem Preacher, Preacher Oedipus und Oedipus getroffen.<sup>1037</sup> Obwohl alle drei Ausformungen an die Worte der antiken Vorlage gebunden sind, werden hierdurch vor allem die Funktion und der Zusammenhang differenziert. Repliken und Monologe des Preachers orientieren sich vorwiegend an der Tätigkeit des Predigens in der Black Pentecostal Church, während „Preacher Oedipus“ Passagen kennzeichnet, die trotz griechisch-mythologischen Ursprungs mit einer kirchlichen Parabel kompatibel sind. Mit Oedipus direkt identifiziert sind nur wenige Repliken in Szenen, die mit dem christlichen Glaubenssystem nicht leicht vereinbar sind: der oben angesprochene Ritus (S. 17-18), sowie die Ereignisse rund um den Tod von Oedipus (S. 45-7). Hier wird deren primäre Verankerung in der griechischen Mythologie auch in der schriftlichen Darlegung manifest. Als der Preacher Oedipus jedoch, vom Geiste der tragischen Figur besessen, in Zungen redet (S. 19-20), sind jene Aussagen natürlich ebenfalls nur mit Oedipus überschrieben, wobei sich die mythologische Vorlage auf einer Ebene mit dem Pentecostal-Glauben vereint.

Die Teilung zwischen dem Sprecher und dem Sänger des Oedipus ist hingegen nur sehr unscharf, da letzterer ebenfalls deklamierte Passagen übernimmt (S. 22-3). Dennoch wäre diese Rolle anders definiert, als *sings portions of the role of Oedipus* (S. xviii). Eine ähnliche, wenn auch genauere Unterteilung erfährt Polyneices, der in einen Testifier für die gesprochenen und einen Balladeer<sup>1038</sup> für die gesungenen Passagen gegliedert wurde, wobei nur erster den Text in der Ich-Form vermittelt. Der Balladeer kommentiert narrativ in der dritten Person und stellt damit teilweise eine andere Perspektive dar. Aus diesem Grund kann er mit *You're so evil* (S. 38) auch die Intention von Polyneices unmittelbar offenlegen und ihn damit charakterisieren. Ismene wird durch ein Trio mit einer Solosängerin repräsentiert, die gemeinsam das Ismene-Quartett formen; ihre Rolle ist ausschließlich musikalisch determiniert. Als Inspiration für die Art der Rollenaufteilung gibt Lee Breuer die Praktiken des Kabuki-Theaters an: *where sometimes parts of the story are choral works and characters are abstracted into choral entities*.<sup>1039</sup> Wie das Musical verwendet auch diese japanische Theaterform Musik und Tanz zur Vermittlung der Inhalte und unterscheidet – wie *The Gospel at Co-*

---

<sup>1037</sup> Eine ebensolche Aufteilung kennzeichnet auch andere Rollen, obwohl sie in einem Darsteller vereint sind: Evangelist /Evangelist Antigone/ Antigone und Pastor/ Pastor Theseus/ Theseus.

<sup>1038</sup> Der Balladeer ist jedoch nicht nur auf Polyneices beschränkt, er übernimmt im Laufe des Musicals einige kleinere Gesangspartien.

<sup>1039</sup> Lee Breuer bei Wendy Smith.



*lonus* –, wenn auch konzeptionell anders gelagert, verschiedene Darstellungsebenen innerhalb einer Figur.<sup>1040</sup>

Theseus, Creon und Antigone sind hingegen nur durch jeweils einen Darsteller besetzt, der jedoch auch im Rahmen der Pentecostal Church eine Position innehat: Theseus ist der ansässige Pastor, Creon der Diakon und Antigone Evangelist. Sie sind als reine Sprechrollen konzipiert. Dies zeigt, dass hier eine bewusste Grenze zwischen der gesungenen und der gesprochenen Kommunikationsebene gezogen wurde, indem jene Figuren, die auf beiden agieren, auch durch mindestens zwei Darsteller repräsentiert werden.

Die Funktion des Chores der griechischen Tragödie, der dialogisch mit den Figuren der Handlung interagiert, übernimmt hier ein Quintett, dessen Solosänger, der Choragos, als Chorführer fungiert. Der Nebentext des Librettos hält jedoch fest, dass der *church Choir and its director* [...] *performs the role of the Greek Chorus* (S. xix). Betrachtet man die Aufgabenteilung, ist dies jedoch nicht zutreffend, da der große Gospelchor nicht direkt mit den Figuren in Dialog tritt und innerhalb der Präsentation der Tragödie zwar immer anwesend ist, jedoch meist nur im Hintergrund agiert.<sup>1041</sup> Jene Songs, wo der Kirchenchor im Vordergrund steht („Live Where You Can“ und die Doxologie „Lift Him Up“), haben kein direktes Äquivalent in *Oedipus at Colonus*, während die in dieser Tragödie enthaltenen Chorpasagen, sofern sie als solche übernommen wurden, vom Choragos Quintet getragen werden.

Die nur wenig individualisierten Figurencharakterisierungen von *The Gospel at Colonus* beruhen sich ausschließlich auf die antike Vorlage, da die *dramatis personae* anderweitig nur über ihre Funktion innerhalb des Pentecostal Gottesdienstes definiert sind. Sie sind statisch konzipiert und repräsentieren geradlinig ohne Ambivalenz oder Komplexität nur die ihnen zugeordnete Position in der Vermittlung der intendierten Botschaft.

Wie bereits zitiert, beschreibt die „Note on the Production“ die griechische Tragödie innerhalb des Gottesdienstes als Oratorium, eine Gattung, die in den meisten Fällen als Vertonung eines biblischen, doch nicht-liturgischen Textes für die nichtszenische Aufführung definiert ist. Besonders im 20. Jahrhundert jedoch wurde vermehrt auf nicht religiöse Vorlagen

---

<sup>1040</sup> Ein Schauspieler im Kabuki muss der Figur in drei Ausformungen gerecht werden. Yakusha definiert die Erwartungshaltung des Publikums, geprägt durch die Performance eines legendären historischen Schauspielers. Yakugara ist der Rollentypus, in etwa vergleichbar mit den Konzepten der Commedia Dell'Arte, während yaku die spezifische Figur des Stückes bezeichnet. Vgl. Barbara E. Thornbury: „Actor, Role, and Character: Their Multiple Interrelationships in „Kabuki“.“ In: Samuel L. Leiter (Hrsg.): *A Kabuki Reader: History and Performance*. Armonk [u.a.]: Sharpe, 2002. S.230-237.

<sup>1041</sup> Er fungiert gleichzeitig auch als Kirchengemeinde auf der Bühne („Note on Production“ S. xv) um damit die für die Black Church typische „Call and Response“- Situation darstellen zu können.

zurückgegriffen, wobei auch Schriften aus dem antiken Griechenland und Rom verstärkt zum Einsatz kamen.<sup>1042</sup> Eines der bekanntesten Beispiele ist *Oedipus Rex* (1927) von Igor Stravinsky, das das gleichnamige Stück von Sophokles adaptierte und somit zumindest inhaltlich eine Gemeinsamkeit mit *The Gospel at Colonus* aufweist. Es verwendet in der Vermittlung der Story verfremdende, distanzierende Techniken, wie beispielsweise eine Erzähler-Figur, die vor jeder Szene die kommenden Ereignisse in der jeweiligen Landessprache des Aufführungsortes narrativ darlegt und kommentiert, um damit den Fokus und die Konzentration des Publikums auf die Musik zu verstärken. Das eigentliche Libretto, zwar von Jean Cocteau in Französisch verfasst, wurde dann jedoch ins Lateinische übertragen, um dem Werk Würde und Erhabenheit zu verleihen.<sup>1043</sup> Ursprünglich war es als Oper konzipiert, doch sollte es nach den Vorstellungen des Komponisten sehr statisch, mit nur minimaler Bühnenaktion präsentiert werden, weswegen er den Begriff Opernatorium als spezifische Bezeichnung einsetzte.

Folgt man den nebentextlichen Anweisungen von *The Gospel at Colonus*, enthält es auch nur sehr wenig dramaturgisch wichtige physische Aktion, abgesehen von den rhythmischen Bewegungen und Tänzen, die jedoch charakteristisch für das Erleben der Musik in der Pentecostal Church sind. Die Handlungen werden nur stilisiert dargestellt und der Text größtenteils direkt an das Publikum gesprochen. Auch die von Stravinsky intendierten verschiedenen hohen Plattformen für die Solosänger sind in veränderter Form im Aufbau des Kirchenraums erkennbar. Er besteht unter anderem aus einem Podium und einer Kanzel für Predigten, aber auch einer höheren Plattform, wo beispielsweise das Ismene Quartet den ersten Teil mit dem Song „Numberless Are the World’s Wonders“ (S. 30-1) beendet. Der Nebentext impliziert eine Vielzahl von dramaturgisch eingesetzten Auftritten bzw. Abgängen auf verschiedenen Höhen des Bühnenraums, wenn auch die Darsteller nicht wie in Stravinskys Vorstellung an ihre Positionen gebunden sind. Obwohl der Darstellung der Tragödie in diesem Musical ein statisches Konzept zugrundeliegt, ist sie dennoch von der körperlichen Erfahrung der Freude, des Glaubens und der Musik – die für die Pentecostals charakteristisch ist – erfüllt und widerspricht somit besonders der Auslegung von *Oedipus Rex*.<sup>1044</sup>

---

<sup>1042</sup> Vgl. Howard E. Smither: *The History of the Oratorio*. Vol. 4. *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Chapel Hill [u.a.]: University of North Carolina Press, 2000. S. 637.

<sup>1043</sup> Für eine umfassende Entstehungsgeschichte und Analyse vgl. Eric Walter White: *Stravinsky: The Composer and His Works*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1985. S. 327-339.

<sup>1044</sup> Natürlich kann diese Behauptung nur eine Annahme basierend auf den schriftlichen Verweisen sein, da Performance- und Darstellungsstil auf den dieser Arbeit zugrundeliegenden Materialien nicht erfassbar sind.

Auch wenn Oratorien gemeinhin meistens mit klassischer Musik konnotiert sind, hat sich das Genre in den vergangenen Dekaden auch auf andere Musikstile ausgebreitet, die auch einige Bearbeitungen afroamerikanischer Stoffe hervorbrachten. Der Musiker Wynton Marsalis beispielsweise schrieb mit *Blood on the Fields* (1994) ein umfangreiches Werk, das meist als Oratorio bezeichnet wird. Es bildet mithilfe von Jazz die Sklavenzeit in den USA ab und gewann 1997 den Pulitzer Prize für Musik. James Furmans *I Have a Dream* (1970), das er zu Ehren von Martin Luther King verfasste, setzte neben verschiedenen populären Musikstilen auch einen Gospelchor für die Präsentation ein.<sup>1045</sup> Obwohl einige Verbindungen zwischen *The Gospel at Colonus* und dem modernem Oratorium als Genre herzustellen sind, nutzt das Musical nur einige dramaturgische Merkmale, setzt sie jedoch nicht völlig um. Dies ist vor allem darauf zurück zu führen, dass sich die Präsentation der Tragödie dem kirchlichen Rahmen unterordnet, was der Konzeption der Gattung grundsätzlich widerspricht.

Es ist deutlich, dass die Adaption zwar einzelne Komponenten transformierte – sei es in Bezug auf die Christianisierung oder in der Bezeichnung als Oratorium –, diese jedoch nicht konsequent umsetzen konnte, da die Kompatibilität zwischen dem Ausgangswerk und dem angestrebten Endprodukt nicht immer gegeben war. Die abgebildete Welt des antiken Griechenland mit einem modernen Rahmen zu versehen und beide Ebenen inhaltlich zu verschmelzen ist weniger leicht zu bewerkstelligen als einen Mythos, der vorwiegend zwischenmenschliche Situationen und Motivationen beinhaltet, in einer anderen Zeit anzusiedeln. Aus dieser Perspektive ist zwar *Marie Christine* weniger an der Vorlage orientiert, provoziert aber auch nicht den Eindruck einer inkonsequenten Transformation. Wo neues Textmaterial Lyrics und Libretto von LaChiusas Musical bestimmen, verwendet *The Gospel at Colonus* eine gekürzte und um einige Implikationen erweiterte Fassung von Sophokles in der Übersetzung von Robert Fitzgerald und Dudley Fitts.

#### **4.2.3.2. Antiker Text und moderner Gospel**

Obwohl Gottesdienste der Pentecostal Church normalerweise ohne Unterbrechung vonstattengehen, bedient sich *The Gospel at Colonus* einer Trennung in Part 1 und 2,<sup>1046</sup> unterbrochen durch eine Pause. Zu Beginn des zweiten Teiles rekapituliert der Diakon, der Creon dargestellt hatte, deswegen die wichtigsten Ereignisse. Da die überlieferten griechischen Tragö-

---

<sup>1045</sup> Vgl. Smither, S. 648.

<sup>1046</sup> Die Bezeichnung Part wird hier benutzt, da sie im Libretto den üblicheren Terminus Akt ersetzt.

dien keine Hinweise auf mögliche Unterbrechungen beinhalten, ist dieser einleitende Text dem Musical eigen, wobei die Positionierung der Pause inhaltlich nachvollziehbar ist. Sie ist gesetzt, nachdem Creons Männer Antigone und Ismene entführt haben und Theseus dem verzweifelten Oedipus verspricht, sie ihm wieder zurück zu holen, d.h. die dramaturgische Spannung wird gesteigert, während gleichzeitig Theseus' Stellung als mythisch-heldenhafter König betont wird.

Obwohl der Einsatz von Musik in der griechischen Tragödie belegt ist, sind Ausmaß, Umstände oder Melodien nicht direkt überliefert. Dennoch gilt es als erwiesen, dass vor allem der Text des Chores von diesem gesanglich vorgetragen wurde, während die Schauspieler der einzelnen Rollen ihn mit wenigen Ausnahmen deklamierten. Dies widerspricht jedoch direkt den Konventionen des Musicals, das trotz der Verwendung von Ensemblenummern hauptsächlich auf Einzelstimmen zurückgreift. In *The Gospel at Colonus* findet sich jedoch nur ein Song („Fair Colonus“), der ausschließlich als Solo und ohne jedwede chorische Unterstützung konzipiert ist. Damit verweisen Telson und Breuer zwar auf den Stil der griechischen Vorlage, orientierten sich jedoch nicht an deren musikalischer Struktur. Die vertonten Texte des Musicals stammen nicht ausschließlich aus den Chorpässagen von *Oedipus at Colonus*, sondern wurden ebenso aus den ursprünglich gesprochenen Dialogen und Monologen extrahiert. Da *The Gospel at Colonus* die Vorlage mehr oder weniger unverändert übernahm, fehlen auch elaborierte Charakterisierungen. Das Musical generell setzt jedoch häufig Songs zur Determinierung des jeweils Singenden ein, um dessen emotionale Disposition zu verdeutlichen oder ihn als Figur zu etablieren. Der Gesang in der Tragödie hatte einen dem abweichenden Zweck, er repräsentierte entweder die Stimme des Autors oder die Beobachtung und das Urteil des „idealen Zuschauers“.<sup>1047</sup> Die Songs in *The Gospel at Colonus* folgen jedoch keinem der beiden Verwendungszwecke musikalischer Texte in einem der beiden Genres, sondern orientieren sich vordergründig am Rahmen der Pentecostal Church. Dies ist vor allem in der Umsetzung als Gospelshow deutlich, wobei Stil und Darbringungsweise im gesamten Werk präsent sind. Der Musikform wurde demnach hohe Priorität eingeräumt, wodurch manchmal eine Diskrepanz zwischen gesungenem Text und konnotativer Bedeutung der Musik offensichtlich wird. Auch die Orchestration – bestehend unter anderem aus einer Hammond-Orgel und verschiedenen Rhythmusinstrumenten – ist typisch für jene Form des Kirchengot-

---

<sup>1047</sup> Vgl. Luigi Battezzato: „Lyric.“ In: Justina Gregory: *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 149-66. Hier S. 150.

tesdienstes, entspricht aber weder dem Aulos des antiken Genres noch einem häufiger im Musical verwendetem Instrumentarium.<sup>1048</sup> Die Musik beschränkt sich hierbei jedoch nicht nur auf die einzelnen Songs, sondern illustriert mittels Underscoring das gesamte Werk.<sup>1049</sup> Der Chorgesang in Kombination mit den Harmonien für vier bis fünf Sänger ist, wie Eileen Southern in ihrer Erwähnung von *The Gospel at Colonus* meinte, *a glorious summary of the black gospel sound*.<sup>1050</sup> Hierin wird deutlich, dass dieses Werk sich von jener Form des Musicals, das dieser Arbeit zugrundeliegt, unterscheidet, auch wenn es teilweise Charakteristika des Genres adaptierte. *Marie Christine* setzt, wie die meisten Werke dieser Gattung, die Musik ein, um konnotativ die Darlegung der Story, die Emotionen der Figuren oder deren Charakterisierung zu verstärken, wodurch sie sehr eng an die Aussage des Textes gebunden ist und damit beide ein Konglomerat bilden. Auch wenn die Songs in *The Gospel at Colonus* in manchen Fällen die Dialoge ersetzen und die Handlung damit vorantreiben, ist die Musik vorwiegend dem Gospel-Idiom verpflichtet und weniger der Bedeutung der Lyrics. Damit steht es zwar in der Tradition der Gospel Musicals, stellt jedoch auch hier dramaturgisch und musikalisch eine Hybridform dar. Beispielsweise benutzte *Black Nativity* (Off-Broadway 1961) von Langston Hughes traditionelle Gospel Songs – mit ein wenig Neumaterial von Alex Bradford – zur Darstellung der Geburtsgeschichte Christi, die ebenfalls mit einem moderneren kirchlichen Rahmen verbunden war.<sup>1051</sup> Das bedeutet, dass bei den meisten Werken dieses Subgenres keine Adaption der Lyrics vorgenommen werden musste, da sie inhaltlich ohnehin mit den Themen der Bühnenwerke übereinstimmten, weswegen auch bereits früher verfasste Songs eingesetzt wurden. In *The Gospel at Colonus* treten jedoch auch die mythologischen Ursprünge der inkorporierten Tragödie zutage, wodurch die Lyrics des völlig neuen Scores zum Teil nicht mehr mit den charakteristischen christlichen Aussagen übereinstimmen. Hughes' *Tambourines to Glory* (1956; Broadway 1963), von dem er selbst behauptete

---

<sup>1048</sup> Da das Musical als Genre sehr viele verschiedene Musikrichtungen beinhaltet, ist es nicht möglich eine bestimmte Form der Instrumentierung als maßgeblich zu definieren. Dennoch ist selbst in diesem Rahmen das Klangbild von *The Gospel at Colonus* als sehr ungewöhnlich zu bezeichnen.

<sup>1049</sup> Dies wurde von Lee Breuer auch in seiner „Note on Production“ (S. xv) festgeschrieben.

<sup>1050</sup> Vgl. Southern, S. 608.

<sup>1051</sup> Der erste Akt präsentiert mithilfe eines Narrators die biblische Geschichte der Geburt Jesu, während der zweite Akt die Verbindung zur Gegenwart herstellt und einen modernen Gospel-Gottesdienst nachbildet. *Black Nativity* wurde zwar auch in kleineren Theatern gezeigt, ist jedoch heute *a Christmas staple of black churches all over the United States*. Allerdings existiert keine verbindliche Version von Langston Hughes Gospel-Show, weswegen in vielen Produktionen Songs und Sequenzabfolge variieren. Vgl. Leslie Catherine Sanders: „Kommentar zu *Black Nativity*.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 353-55.

es sei das erste Werk *to use gospel music „as an actual part of the play itself“*,<sup>1052</sup> benutzte zum größeren Teil zwar eigens verfasste Musik von Jobe Huntley, ist aber dennoch mehr als *Play with Music* zu bezeichnen.<sup>1053</sup> Damit passt *The Gospel at Colonus* mit seinem durchwegs präsenten Originalscore, dem spezifischen Einsatz der Songs und dem mythologischen Inhalt zu keinem der hier exemplarisch erwähnten Beispiele.<sup>1054</sup>

Trotz der Einflüsse verschiedenster musikalisch-performativer Gattungen – Gospel Play/Musical, Pentecostal, Oratorium – und diverser politischer Implikationen vor allem in Bezug auf die Christianisierung und die Transferierung in ein spezifisch afroamerikanisches Umfeld, soll *The Gospel at Colonus* hier hauptsächlich als Musicaladaption einer griechischen Tragödie verstanden werden. Die grundlegenden Fragestellungen sind, wie der antike Text die moderne Transformation beeinflusste, und wie und in welcher Form die Inhalte der Vorlage im Musical mit seinen Konventionen vermittelt werden.

Der Handlungsort des Musicals ist zwar einer Black Pentecostal Church nachempfunden, beinhaltet aber auch Elemente anderer Zeiten und Kulturen. Neben einer Reihe griechischer Säulen, aufgestellt hinter der Einrichtung der Kirche, bildet ein Rundgemälde des Jüngsten Gerichts, den Rückprospekt. Dessen Darstellungen sind

*more Rousseau than Renaissance, more Africa than Europe, in which all the planets, plants, insects, animals, and human beings rise towards us from a panorama so far below as to show the curvature of the earth – part Eden, part Colonus' sacred grove* (S. 4).

Der Gospel-Gottesdienst beginnt mit *The Welcome and Quotations*, vorgetragen durch den Preacher, wobei die ersten drei Zeilen seines Eröffnungssermons einer Replik des Creon aus *Oedipus Rex* in der Übersetzung von Dudley Fitts und Robert Fitzgerald entsprechen.<sup>1055</sup> Während sie in der Tragödie direkt an Oedipus gerichtet sind und seine nunmehrige Position als geschlagener, besiegtter Mann betonen, benutzt sie der Preacher als Manifestation der

---

<sup>1052</sup> Woll, S. 239.

<sup>1053</sup> Hughes setzte in *Tambourines to Glory* auch einige Traditionals und Hymns ein. Für weitere Ausführungen zu diesem Werk siehe auch Kapitel 4.5.

<sup>1054</sup> In der Tradition von *Black Nativity* steht beispielsweise auch *Your Arms Too Short to Box With God* (vgl. Kapitel 4.1.2.).

<sup>1055</sup> Goff und Simpson zitieren diese Zeilen (S. 186), geben jedoch nur an, dass sie an jene Replik Creons erinnern. Ihrer Analyse lag nur die Robert Fitzgerald-Übersetzung von *Oedipus at Colonus* zugrunde, nicht der gesamte *Oedipus Cycle*. Tatsächlich übernahm Lee Breuer jene Textstelle wörtlich aus dieser Translation von *Oedipus Rex* (S. 80).

Allmacht Gottes und der Fehlbarkeit des Menschen. Auch wenn der Kontext variiert, bleibt die Bedeutung der Aussage grundsätzlich erhalten, da Oedipus nur seinem tragischen Schicksal anheimfiel, da er vehement versuchte, sich der göttlichen Prophezeiung zu entziehen. Das Musical setzt fort mit einer einleitenden Rekapitulation der vorangegangenen Ereignisse, wobei die zitierten Originalpassagen (S. 4-9) durchwegs aus dem Exodos der angesprochenen *Oedipus Rex*-Übersetzung stammen. Da auch der Preacher in seiner Pentecostal-Funktion die Vorgänge narrativ darlegt, konnte der Text des Boten (*Oedipus Rex* S. 68-9), der einen großen Teil dieses ersten Sermons ausmacht, unverändert übernommen werden. Er beschreibt hier wie Oedipus seiner Taten gewahr wurde, Iocaste erhängt vorfand und sich selbst blendete. Das hier angesprochene Buch des Oedipus ist jedoch offensichtlich fiktiv – bezieht sich also nicht direkt auf *The Oedipus Cycle* – da einige direkte Verweise nicht nachvollziehbar sind. Beispielsweise erwähnt der Preacher am Ende des ersten Sermons: *In Exodus where it speaks of his death in a place called Colonus ... which was sacred ...* (S. 6).<sup>1056</sup> Tatsächlich erwähnt Sophokles' Oedipus Colonus nicht, sondern ist sich seines zukünftigen Schicksals nur vage bewusst: *Death will not come to me through sickness/ Or in any natural way: I have been preserved/ For some unthinkable fate* (*Oedipus Rex* S. 77). Wie bereits bemerkt, war es der Oedipus in den *Phönizierinnen* des Euripides, der Colonus nannte und damit möglicherweise Sophokles' Tragödie inspirierte. Des Weiteren verweist der Preacher dann auf die Zeilen 275-279 und zitiert diese wörtlich, wie es den Anschein hat. Die folgende Replik von Oedipus an seine Töchter ist zwar verbatim *Oedipus Rex* entnommen, stimmt jedoch nicht mit der angegebenen Zeilenzahl überein.<sup>1057</sup> Obwohl sich das Musical in den Credits dezidiert auf die Übersetzung *The Oedipus Cycle* beruft, wird durch die bewusst falschen Verweise die theatrale Fiktionsebene gestärkt.<sup>1058</sup> Dieses Zitat aus *Oedipus Rex* bildet auch den Refrain des ersten Songs *The Invocation*: „Live Where You Can“ und konnte wörtlich übernommen werden; es enthält die Zeile *Happier, please God, than God has made your father* (*Oedipus Rex* S. 79; Libretto, S. 6). Obwohl die griechische Mythologie auf dem Polytheismus aufbaute, verweist die Tragödie sehr häufig nur auf einen Gott, wodurch die Umle-

---

<sup>1056</sup> Zudem kommt, dass das Stück *Oedipus Rex* zwar mit dieser Formulierung impliziert aber nicht dezidiert genannt wird.

<sup>1057</sup> Die zitierten Sätze finden sich am Ende des Stücks, weswegen keine Zählweise (griechisches Original oder englische Übersetzung), die der normalen Versform folgt, zu diesem Ergebnis kommen könnte.

<sup>1058</sup> Goff und Simpson (S. 193) zitieren beispielsweise Taplin, für den es in der Rezeption von *The Gospel at Colonus* manchmal unklar war ob es sich um eine *dramatic performance* oder ein *prayer meeting* handelte. Obwohl die Grenzen zwischen Realität und Fiktion durch den Aufbau des Musicals verschwimmen wird hiermit der imaginäre Ursprung betont.

gung auf die christliche Religion zumindest im textlichen Zusammenhang erleichtert wurde.<sup>1059</sup> Während die erste Strophe des Songs an den letzten Absatz von *Rex* – ursprünglich durch den Choragos vorgetragen – zwar erinnert, ist sie dennoch hauptsächlich christlich gefärbt, wobei die zweite Strophe vollständig eine Einfügung darstellt. Beide benutzen nicht mit dem griechischen Mythos vereinbare Termini wie *kingdom of Heaven* und *Lord*. Damit ist der Song, wie auch die restliche Rekapitulation vordergründig dem Rahmen des Pentecostal Church Service verpflichtet und wird, wie bereits erwähnt, vom großen Gospelchor vorgetragen, während deren Solosängerin die gleichen Lyrics gesanglich improvisiert im Kontrapunkt singt.

Erst danach verweist das Libretto auf die Rekapitulation von *Oedipus Rex*, die deklamiert von der Evangelistin mit der gesamten letzten Replik des Choragos beginnt, und damit auch ein weiteres Mal jenen bereits im Song zuvor angesprochenen Absatz wiederholt. In ihm wird auch jene Gemeinsamkeit, die die Tragödie und *The Gospel at Colonus* verbindet manifestiert: *Let every man in mankind's frailty/ Consider his last day; and let none/ Presume on his good fortune until he find/ Life, at his death, a memory without pain* (*Oedipus Rex* S. 81; Libretto, S. 7). Das Musical fügte nur die christliche Bestätigung "Amen" hinzu und emphasizes somit die Anwendbarkeit des antiken Textes. Hier tritt die erste Personifikation des Oedipus, der Sänger, auf und signalisiert somit den Beginn des Oratoriums innerhalb des Gottesdienstes. Der Pastor ergreift das Wort und spricht eine gekürzte Version der Ode IV des Chorus aus *Oedipus Rex* (S. 65-6), die den ehemals großen König rühmt und dessen grausames Schicksal bemitleidet. Goff und Simpson verweisen darauf, dass die Adaption den Protagonisten seiner königlichen Herkunft beraubte und ihn zu einer Art *Everyman* stilisierte.<sup>1060</sup> Dies wird in der Kürzung jener Ode offensichtlich, da die vom Pastor vorgetragene Fassung jede Referenz auf Oedipus' Herrscherposition eliminierte und damit den Text auf das Schicksal und das Mitleid reduzierte.<sup>1061</sup> Während der Rede des Pastors verlässt die Evangelistin ihr Podium, sie bewegt sich wie in Trance – klar sichtbar die Rolle der Antigone annehmend – auf den Singer Oedipus zu. Als sie ihn erreicht und seine Hand ergreift, beginnt die Handlung von *Oedipus at Colonus*.

---

<sup>1059</sup> Obwohl die Eumeniden und einige Gottheiten namentlich genannt werden, ist besonders in *Oedipus at Colonus* diese Tatsache offensichtlich. Die Einzahl „God“ wird mehrere Male in der zugrundeliegenden englischen Übersetzung benutzt, während der Plural nur vier Mal in der gesamten Tragödie gesetzt wurde.

<sup>1060</sup> Vgl. Goff und Simpson, S. 186.

<sup>1061</sup> Beispielsweise wurde der folgende Teil der ersten Antistrophe entfernt: *True King, giver of laws,/ Majestic Oedipus!/ No prince in Thebes had ever such renown/ No prince won such grace of power* (S. 65/6).



Das folgende Gespräch zwischen Evangelist Antigone, Singer Oedipus und dem Preacher ist eine leicht gekürzte aber größtenteils idente Version des Beginns der Tragödie, als Oedipus und seine Tochter das Heiligtum betreten. Hier wird auch die Aufteilung der Oedipus-Rolle auf verschiedene Darsteller etabliert.<sup>1062</sup> Es ist hier offensichtlich, dass zeitliche Abläufe für die als Parabel präsentierte Story weniger Relevanz besitzen als für die zugrundeliegenden Tragödien. Während der Nebentext in *Oedipus at Colonus* die folgenden Ereignisse als zwanzig Jahre nach jenen des *Oedipus Rex* definiert, und die lange Wanderschaft des Protagonisten und seiner Tochter in den ersten Dialogzeilen als Exposition thematisiert, fehlen jene Verweise im Musical völlig. Im Gegenteil, der nahtlose textliche Übergang zwischen den beiden Tragödien im Libretto impliziert fälschlicherweise die direkte inhaltliche Sukzession: ein essentieller Teil des Leidensweges der Figuren wurde damit eliminiert und dadurch ihre Charakterisierung verändert.<sup>1063</sup> Ebenso ist die für die Vorlage grundlegende Beziehung der antiken Städte Theben und Athen für die Fokussierung des Musicals weniger relevant, weswegen Breuer Antigones Aussage, dass sie in der Nähe von Athen wären, aus diesem Dialog entfernte. Wenn *The Gospel at Colonus* vorwiegend auf die menschliche Fehlbarkeit und die dennoch mögliche Erlösung am Ende des Lebens konzentriert ist, wie der christliche Rahmen und die Berufung des Autors auf die Katharsis implizieren könnte, wäre den örtlichen Verhältnissen im Kontext weniger Bedeutung zuzumessen.<sup>1064</sup>

In *Oedipus at Colonus* würde hier nun ein längerer Dialog mit einem Stranger folgen (S. 87-90), der Oedipus erst des Ortes verweisen will und dann dessen Bedeutung mit lokalen und historischen Bezügen erklärt. Das Musical änderte den Figurennamen von Stranger zu Friend und eliminierte den gesamten Text, wodurch an diesem Punkt auch keine Relegation ausgesprochen wird. Stattdessen singt der Friend, personifiziert von einem Mitglied des Choragos Quintets, die kurze Ode „Fair Colonus“, die einem Choral Poem der Tragödie entnommen ist. Dort findet es sich allerdings erst zu einem viel späteren Zeitpunkt, verdeutlicht die Schön-

---

<sup>1062</sup> Der Text von Oedipus ist im Musical auf den Preacher und den Singer aufgeteilt, wobei letzterer ihn ebenfalls mitunter spricht. Die Repliken werden teilweise von beiden Darstellern repetiert, manchmal intermittierend vorgetragen, wobei der Preacher seine narrative Rolle durch *he speaks* oder *he says* impliziert. Dennoch erscheint die Aufteilung inkonsequent, da weder die Wiederholung mancher Zeilen noch der abwechselnde Modus inhaltlich motiviert erscheinen.

<sup>1063</sup> Dies ist besonders bei Antigone offensichtlich, wie später noch genauer ausgeführt werden wird.

<sup>1064</sup> Auch Goff und Simpson (S. 198) weisen darauf hin, dass der Ort im Musical anders konzipiert ist als in der Tragödie: *There is very little suggestion that the church, where the play is set, may be a difficult place for Oedipus to inhabit [...]*. Sie und einige von ihnen zitierte Autoren sehen jedoch größere Bedeutung in der Konstellation als Spiegel der politischen, historischen und sozialen Situation der African Americans in den USA. Für umfangreiche interpretative Ausführungen bezüglich der Definition des Ortes und dem Innen/ Außen Antagonismus vgl. Goff und Simpson S. 197-207.

heit und den Frieden von Colonus nachdem Theseus Oedipus seinen Schutz zugesagt hat (S. 122-24) und illustriert damit auch die Empfindungen des Protagonisten. Im Musical ist es Antwort auf Oedipus' Frage nach der Lokalität und der Gottheit, die hier verehrt wird. Das sehr umfangreiche Poem des Originals verweist in seiner Beschreibung auf Poseidon, Zeus und andere Figuren der griechischen Mythologie, deren Referenzen in diesem Zusammenhang im Libretto fehlen. Von den in Fitzgeralds Übersetzung zehn Strophen übernahm das Musical nur zwei in leicht veränderter Form, die primär als Wortkulisse der paradiesischen Umgebung dienen, aber auch mit *those great ladies whom we fear* (S. 11) auf die Eumeniden hindeuten. Vorgetragen wird der Song im Falsett – ein im Gospel häufig verwendeter Gesangsstil – ohne Instrumentalbegleitung, wodurch vor allem der Frieden, den der Platz ausstrahlen soll betont wird.

Wie in der Tragödie ist Oedipus nun überzeugt, im beschaulichen Colonus seine letzte Ruhestätte gefunden zu haben, und er betritt, geführt von Antigone, den heiligen Ort.<sup>1065</sup> Erst hier wird der Protagonist durch das Choragos Quintet und den Balladeer konfrontiert und am Weitergehen gehindert. Die Lyrics des hier platzierten Songs „Stop Do Not Go On“ sind zum Teil aus wenigen Zeilen des zuvor gestrichenen Dialogs mit dem Stranger zusammengestellt, wobei die fortwährende Wiederholung des Titels durch das Quintett der Aussage mehr Gewicht verleiht. Musikalisch jedoch entspricht der sanfte Gospelsound weder der Darstellung noch der kontextuellen Signifikanz dieser Szene. Der Nebentext impliziert eine gewisse Aggressivität im Verhalten – *They confront Antigone and Oedipus* (S. 12), *The blind men force their way into the church* (S. 13)<sup>1066</sup> –, dem jedoch durch die Musik fast widersprochen wird. Nur der wiederholte abgesetzte Ausruf *Stop* verleiht dem Kontext etwas Nachdruck, doch ist es deutlich, dass hier dem Pentecostal-Rahmen mehr Bedeutung zugemessen wurde, als dem Inhalt der dargestellten Tragödie.

Nach deren Eintritt fragt der Choragos Oedipus nach seiner Identität, die dieser nur widerwillig preisgibt. Im Laufe des Choral Dialogue: *Who Is This Man?* (S. 13-14) nimmt nun auch der Preacher das erste Mal die Rolle des Oedipus (Preacher Oedipus) an und wechselt vom primär narrativen Sprachmodus, als er Name und Herkunft nennt, in die Ich-Form. Diese kurze Szene ist eine Subsumierung ihres sehr viel längeren Äquivalents (S. 92-97) in der Tragö-

---

<sup>1065</sup> Die nebentextliche Anweisung besagt: *Oedipus, led by Antigone, enters the church, the holy place* (S. 12). Es ist jedoch sehr fraglich ob eine sichtbare Trennung zwischen der Kirche und dem „außen“ auf der Bühne besteht, da keine Implikationen im Libretto darauf verweisen.

<sup>1066</sup> Singer Oedipus wird in dieser Szene durch sein eigenes Quintett bestehend aus fünf blinden Männern verstärkt.

die. Sie folgt in der Konstruktion als Wechsel zwischen Gesang und gesprochenem Wort dem Choral Dialogue des Originals, wobei die Fragen des Choragos im Musical eine neu getextete, doch inhaltlich akkurate Komprimierung darstellen. Wie auch Goff und Simpson feststellten, ist die Reaktion des Chores auf die Offenbarung der Identität in der Adaption nicht mit jener der Vorlage übereinstimmend, da hier Schock und Angst eine nochmalige Relegation nach sich ziehen, während in *Gospel at Colonus* keine unmittelbare Wirkung feststellbar ist.<sup>1067</sup> Sie beklagen hier, dass die Animosität zwischen den Bürgern von Colonus und Oedipus, die essentiell in der Tragödie ist, nicht transparent wird. Es ist jedoch in zahlreichen Adaptionen zu bemerken, dass aufgrund notwendiger Kürzungen in der Transformation verschiedene Belange, die in der Vorlage elaboriert ausgeführt wurden, in der Musicalausformung nur durch einmalige Manifestationen vertreten sind. In diesem Fall wurde die Ausweisung aus dem Heiligtum bereits zuvor mit „Stop Do Not Go On“ zumindest textlich verdeutlicht.

Stattdessen kündigt die Evangelistin nun den Auftritt einer Frau auf einem Pony an, die sie als Ismene, Schwester und Tochter des Oedipus, etabliert. Sie wird dargestellt durch eine Solosängerin, zwei Männer und eine Frau, die gemeinsam das Ismene Quartet bilden und ihre Perspektive nur musikalisch mit dem Song „How Shall I See You Through My Tears“ darlegen. Der Songtitel, wie auch der Text der ersten Strophe bezieht sich auf eine Replik Ismenes, mit der sie in der Tragödie (S. 102) ihre Freude darüber ausdrückt, ihre Schwester und ihren Vater endlich gefunden zu haben. Die restlichen Lyrics entstammen in leicht veränderter Form der langen Szene zwischen Antigone, Ismene und Oedipus (S. 102-12).<sup>1068</sup> Musikalisch entspricht dieser Song mit seinen Harmonien und der Melodieführung jedoch weniger dem Gospel als der Popmusik der 70er Jahre. Er verdeutlicht Ismenes emotionale Reaktion beim Wiedersehen mit ihrer Familie, während die für die Handlung wesentliche Information von der Evangelistin narrativ vorgetragen wird. Sie spricht den Originaltext der anderen Schwester in der dritten Person, während ein folgender kurzer Dialog zwischen Oedipus und Ismene in der Vorlage, im Musical auf Preacher Oedipus und Evangelist Antigone umgelegt wurde. Nachdem Oedipus nun gehört hat, dass seine beiden Söhne sich im Kriegszustand um die Herrschaft Thebens befinden, verflucht er sie unter anderem mit den Worten *Let them*

---

<sup>1067</sup> Vgl. diesbezügliche Ausführungen bei Goff und Simpson, S. 205.

<sup>1068</sup> Goff und Simpson (S. 193) verwiesen in der Argumentation bezüglich der problematischen Christianisierung auf Ismenes Zeile *For the Gods who threw you down sustain you now* (S. 106), die mit keiner monotheistischen Religion nur annähernd kompatibel wäre. Die Lyrics dieses Songs enthalten jedoch eine abgewandelte in diesem Kontext passendere Version dieser Replik mit *A world that casts you down forgives you* (S. 15). Dennoch beinhaltet dieselbe Strophe die Formulierung *Gods*, i.e. den Plural der auf die griechische Mythologie deutet.

*kill each other* (Libretto, S. 17). Als Erwiderung darauf beendet die Coda von „How Can I See You Through My Tears“ den Song und gibt den Worten gleichzeitig eine neue Bedeutung der Trauer, die jedoch musikalisch nicht spürbar wird.

Da Ismene ausschließlich über die gesangliche Ebene definiert ist, wird hier ein deutlicher Unterschied in der Charakterisierung zu Antigone ersichtlich, deren Rolle nur gesprochen dargestellt wird. Diese Aufteilung lokalisiert die Schwestern im Kontext dieses Musicals auf diametralen Positionen: Ismene ist aufgrund ihres Songs „How Shall I See You Through My Tears“ auf ihre Emotionalität reduziert, während Antigone vornehmlich Rationalität und Stärke verkörpert. Dennoch wurde ihre Figur aufgrund der Kürzungen maßgeblich beschnitten, wie auch ein Strich in der eben beschriebenen Szene belegt. Oedipus schildert an dieser Stelle der Tragödie (S. 103-04) wie Antigone bereits von Beginn ihres Erwachsenenalters mit ihm durch die Welt zog und für ihn sorgte. Er vergleicht ihr Verhalten mit dem jenem von Männern und beklagt, dass nicht auch seine Söhne in dieser Weise zu ihm standen. Dieser Verweis, der Antigone als willensstarke, selbständige Frau kennzeichnet, fehlt im Musical, wie auch ihre spätere Szene mit dem Bruder Polyneices, nachdem er vom Vater verflucht wurde (Stück, S. 156-8). Hier bittet er sie unter anderem, für sein Grab zu sorgen und seinem Geist damit den letzten Dienst zu erweisen. Sophokles schrieb *Oedipus at Colonus* nach seiner *Antigone*, weswegen hierin Verweise auf das inhaltlich eigentlich später angesiedelte Stück ersichtlich sind. Da die im Musical thematisierte Tragödie jedoch Oedipus im Zentrum hat, und die Kenntnis der inhaltlichen Fortführung nicht mehr vorausgesetzt werden kann, war die Charakterisierung der Antigone in diesem Zusammenhang als weniger relevant einzustufen und ist somit den Kürzungen zum Opfer gefallen.

Antigone ruft nun ihrem Vater einen Ritus zur Besänftigung der Eumeniden in Erinnerung. In der Tragödie wird dieser vom Chor beschrieben, und Ismene geht, um ihn durchzuführen, da der gebrechliche Oedipus seinen Ruheplatz nicht verlassen kann. Somit ist der Ritus der antiken Vorlage als verdeckte Handlung konzipiert, auch wenn nicht klar hervorgeht, ob er von Ismene vollzogen werden konnte, da sie in diesem Zeitrahmen auch von Creon entführt wurde. Textlich entspricht diese Szene im Musical größtenteils dem Original, nur wird hier von Antigone und nicht vom Chor die Beschreibung des *ritual of prayer* (S. 17) gegeben, wobei die Figur des Oedipus gleichzeitig durch den Preacher und den Singer repräsentiert wird. Während erster als Dialogpartner fungiert, führt der zweite die geschilderten Handlungen

aus, wodurch im Gegensatz zur Vorlage der Vorgang offen szenisch dargestellt wird.<sup>1069</sup> In *Oedipus at Colonus* ist es logisch nachvollziehbar, dass der Chor aus den Bürgern der Deme das notwendige Ritual kennt und beschreiben kann. Woher Antigone im Musical dieses Wissen besitzt, bleibt jedoch unklar. Wie bereits erwähnt, sind die beiden Figuren nach den ersten beiden Sätzen dieses Dialogs nur mehr mit den Namen der griechischen Tragödie – ohne Zusatz von Preacher oder Evangelist – bezeichnet und verdeutlichen damit den paganen Inhalt der Szene.

Oedipus' Gebet *Daughters, spirits, be gentle of heart,/ Accept with gentleness the suppliant* (Libretto, S. 18; leicht abgewandelt von Stück, S. 111) löst bei dem Preacher die Gabe des Zungenredens aus, wodurch der Geist des Griechen von ihm Besitz ergreift. Der Choragos befragt ihn nach seiner Vergangenheit, worauf Oedipus voller Scham, doch vehement bestreitet, die Taten bewusst begangen zu haben. Der Text komprimiert hier einen Choral Dialogue des Originals (S. 113-15), der besonders in den Repliken des Protagonisten einem Kommos entspricht. Mit der Beschuldigung des Choragos, dass er gesündigt habe, da er seinen Vater getötet hat, erlangt der Preacher sein eigenes Bewusstsein wieder, weswegen er nun wieder als Preacher Oedipus agiert. Die nun folgende Rechtfertigung seiner früheren Taten ist die einzige Manifestation dieses Themas im Musical, obwohl es in der Tragödie zentral ist und mehrmals angesprochen wird.<sup>1070</sup> Der Text hierzu ist einem Dialog zwischen Creon und Oedipus entnommen, der eigentlich zu einem späteren Zeitpunkt im Original platziert ist (S. 137-8). Jene beiden Absätze entstammen einem längeren Monolog des Protagonisten, den man in der korrespondierenden Szene im Musical entfernte. Hier dient die Replik als Oedipus' Verteidigung gegen den Choragos und rechtfertigt damit seinen Anspruch auf Frieden und Ruhe in der geheiligten Stätte.

Damit knüpft die gesamte Szene an die Ablehnung Oedipus' durch die Bürger von Colonus an und führt im Musical jenen Strang weiter, der durch den Auftritt Ismenes unterbrochen

---

<sup>1069</sup> In der Vertonung von Theaterstücken ist zu bemerken, dass im Original narrativ dargelegte, verdeckte Handlungen häufig für die szenische Präsentation umgeformt werden. Siehe diesbezüglich auch im nächsten Kapitel die Musicaladaption von *A Raisin in the Sun*.

<sup>1070</sup> Goff und Simpson (S. 187) sehen dies als einen weiteren Verweis darauf, dass die Rolle des Oedipus im Musical charakterlich vereinfacht wurde und an Komplexität einbüßte: [...] *it is a question of what the play has to do in order to make 'reconciliation' work*. Sie führen auch an, dass aus diesem Grund die Beziehung zu Jocaste in diesen beiden Absätzen nicht erwähnt wird. Tatsächlich wird jedoch das inzestuöse Verhältnis in dem vorangehenden Dialog mit dem Choragos ausführlich behandelt. Wie bereits erwähnt ist es des Weiteren im Musical häufig zu beobachten, dass aufgrund der notwendigen textlichen Kürzungen manche Belange nur einmal ausgeführt werden, obwohl sie in der Vorlage mehrmals repetiert wurden, deswegen jedoch nicht unmittelbar ihre Wirkung verlieren.

wurde.<sup>1071</sup> Dies wird auch textlich deutlich, da die folgenden Repliken Rückgriffe auf frühere Szenen der Tragödie darstellen. Antigones Bittstellung zugunsten ihres Vaters ist beispielsweise bereits dem ersten Choral Dialogue – dem Parodos gleichkommend – entnommen (S. 98-9). Die folgende Szene, Prayer: „A Voice Foretold“ (S. 21-23), bezieht sich andererseits sogar auf das dem vorangestellte Ende der Szene 1 in der Tragödie (S. 90-91), wo Oedipus, nachdem der Fremde gegangen ist, um die Bevölkerung von Colonus und Theseus zu benachrichtigen, zu den Gottheiten betet. In den Song des Musicals, vorgetragen durch den Singer und sein Quintett, ist ein längerer Monolog eingebettet, der ebenfalls durch den Singer gesprochen wird. Der Songtitel verweist auf die Zeile *as the unearthly voice foretold*, wobei jedoch die Lyrics selbst der Adaption eigen und mit Begriffen wie *soul*, *grace* oder *Lord* eindeutig in der christlichen Tradition verhaftet sind. Doch stellt diese Musical Scene eine Hybridform dar, da der gesprochene Monolog wörtlich jenem Gebet von Oedipus an die Eumeniden entnommen ist, wodurch auch Referenzen an *Apollo* und die *Goddesses* enthalten sind. Diese Szene betont mit ihrer Gegenüberstellung der religiösen Gegensätze, dass Gebete an höher gestellte Entitäten unabhängig ihres kulturellen Ursprungs vergleichbar sind.

Der nun folgende Auftritt des Theseus, dessen Rolle vom ansässigen Pastor verkörpert wird, ist eine extrem komprimierte Version der korrespondierenden Szene 3 (S. 116-122) der Tragödie. Ein langer Dialog, in dem Oedipus Theseus erst überzeugen muss, ihn aufzunehmen, wurde in dieser Adaption gestrichen und nur der wichtigste Aspekt – der athenische König gewährt dem alten Mann Schutz und Obdach – blieb in der auf zwei Absätze reduzierten Replik erhalten.<sup>1072</sup> Der folgende Song „No Never“ ist ein Jubilee, feiert Oedipus' Recht in dem Heiligtum zu bleiben und wird vom Choragos Quintet und dem Singer Oedipus mit seinem Quintett getragen. Der Refrain ist an eine Aussage des Chores aus dem ersten Choral Dialogue angelehnt,<sup>1073</sup> während die von Oedipus gesungene Strophe eine umgeformte Wiederholung jener aus „Stop Do Not Go On“ ist: In dem früheren Song fragte er nach Schutz, nun jubiliert er, dass er ihm zugesprochen wurde. Musikalisch ist es ein typischer

---

<sup>1071</sup> In der Tragödie folgt nach der Befragung durch den Chor (S. 113-15) und Oedipus' Ausruf *before God – I am innocent* bereits der Auftritt von Theseus.

<sup>1072</sup> Die Simplifizierung der Beziehungen des Oedipus zu Theseus und später Polyneices wurde ebenfalls von Goff und Simpson (S. 188-9) behandelt. Sie verweisen darauf, dass die Verhältnisse bereits zu Beginn klar definiert und nicht ambivalent sind: zwischen Theseus und Oedipus besteht Harmonie, während Polyneices sofort als Übeltäter entlarvt wird.

<sup>1073</sup> Der Chor in der Tragödie steht Oedipus ursprünglich ablehnend gegenüber, dann erregt er ihr Mitleid und sie bieten ihm Ruhe in dieser Stätte an. Als er dann jedoch seine Identität preisgibt, verweisen sie ihn ein weiteres Mal.

schwungvoller Gospelsong, wobei in diesem Fall – anders als bei „Stop Do Not Go On“ – die Lyrics und die emotionale Disposition des Protagonisten effektiv vermittelt werden. Dennoch entspricht die implizierte Stimmung nicht jener der Tragödie: statt Frieden, Ruhe und Erhabenheit, die die Atmosphäre von *Colonus* bei Sophokles kennzeichnen, wirkt sie durch den Song vorwiegend ausgelassen, fast anspornend.

Die Feier wird jedoch jäh unterbrochen durch den Auftritt Creons, dargestellt von einem Diakon, der Oedipus nach Theben zurückholen will um ihn außerhalb der Stadt einzusperren und damit vor seinem Fluch sicher und seines Schutzes gewiss zu sein. Jene Szene ist in der Vorlage sehr umfangreich (S. 124-40), und obwohl deren Äquivalent im Musical um einiges kürzer ist (S. 25-29), beinhaltet es doch die relevanten Informationen für die folgende Handlung. Der Text ist komprimiert, doch größtenteils wörtlich übernommen, folgt jedoch nicht der in der Tragödie implizierten Unterscheidung zwischen gesprochenen und gesungenen Passagen, da auch hier die Rolle des Oedipus wieder auf Singer (und sein Quintett) und Preacher aufgeteilt ist. Creon gesteht in diesem Gespräch in der Vorlage, dass er Ismene bereits entführt hat, bemächtigt sich währenddessen auch Antigones und lässt den Protagonisten hilflos zurück. Da jedoch Ismene im Musical nicht das Ritual zu vollführen ging und fortwährend auf der Bühne präsent war, musste die Szene und die Ergreifung der Töchter in *Gospel at Colonus* anders inszeniert werden: Antigone und Ismene werden vor den Augen des Publikums von Soldaten hinausgebracht, gefolgt von Creon. In der Tragödie trifft Theseus rechtzeitig ein, um Creon festzusetzen und ihn in weiterer Folge zu zwingen, ihm bei der Suche nach den Töchtern behilflich zu sein. Auf die Umstände, wie Theseus Antigone und Ismene letztendlich findet, wird im Musical auch an späterer Stelle nicht eingegangen, wodurch deutlich wird, dass zwar die meisten Elemente der zugrundeliegenden Vorlage übernommen wurden, die inhaltlich logische Kohärenz mitunter jedoch auf der Strecke blieb.<sup>1074</sup>

Goff und Simpson behaupten, dass die Figur des Oedipus im Musical weniger zornig erscheint, da er sich beispielsweise in Situationen leichter einfügt und weniger Widerstand leistet.<sup>1075</sup> Dennoch ist der Hass, der in dem manchmal sanftmütig wirkenden Protagonisten lodert, in einigen Szenen offensichtlich, z.B. in dem Fluch, den er hier gegen Creon ausstößt. Er wird durch den Singer gesungen und entstammt, mit einer Abwandlung, der Tragödie (S. 133): Das Musical ersetzte die Referenz auf den *sun god* durch den christlichen *God* (S. 29).

---

<sup>1074</sup> Siehe auch das bereits erwähnte Ritual, das hier von Antigone beschrieben wird.

<sup>1075</sup> Vgl. Goff und Simpson, S. 186.

Obwohl Widerstand und Wut der Figur im Musical möglicherweise reduziert wurden, manifestiert sich die Dualität seines Wesens deutlich in diesem Ausbruch und in der späteren Szene mit Polyneices.

Den nun folgenden Monolog des Pastors trägt dieser in seiner Funktion in der Pentecostal Church – i.e. ohne den Zusatz von Theseus – auf der Kanzel vor. Es ist die erste und zweite Strophe, sowie die erste Antistrophe der Ode I aus *Antigone*, die hier wie auch in der Originaltragödie *wonderfully misplaced* wirkt.<sup>1076</sup> In der Vorlage wird sie gesungen, nachdem ein Wachposten Creon mitgeteilt hat, dass jemand rechtswidrig versucht hatte Polyneices zu begraben, und dieser daraufhin eine wütende Reaktion gegen den Überbringer dieser Nachricht zeigt. Die Ode kontrastiert diese Situation mit einem Lobgesang auf den Menschen und seine Errungenschaften, rechtfertigt aber gleichzeitig in der zweiten Antistrophe die Notwendigkeit von Gesetzen und Regeln: *When the laws are kept, how proudly his city stands!* (S. 203-04). Jene wurde jedoch von Breuer nicht übernommen, da sie mit der im Musical dargestellten Situation nicht kompatibel wäre. Hier dient sie einerseits als Lobrede auf den Menschen als Gottes Geschöpf innerhalb des Gottesdienstes und andererseits als Verstärkung des Kontrasts zwischen Theseus und Creon, wobei ersterer als Synonym für das Beste in der menschlichen Natur zu sehen ist. Unmittelbar nach Beendigung des Monologs versichert Pastor Theseus Oedipus, dass er nicht eher ruhen werde, bis er die beiden Töchter wieder sicher in die Arme schließen würde können. Eine Wiederholung des Monologs, doch in diesem Fall als Song „Numberless Are the World’s Wonders“ hauptsächlich vorgetragen vom Ismene Quartet, beendet Part 1 des Musicals. Hierbei wird ein weiteres Mal die Bedeutung des Textes innerhalb des Gottesdienst-Rahmens betont. Musikalisch ist es eine kirchlich konnotierte, getragene Hymne, und eine Beschreibung im Nebentext (S. 30) verdeutlicht zwar, dass es sich um das Ismene Quartet handelt, doch sind die Sänger in der Indikation des Songs (S. 31) nur als „Quartet“ bezeichnet. Aufgrund der Kürzung der zweiten Antistrophe endet der Text bzw. die Lyrics mit einem Verweis, dass der Mensch, so sehr er sich auch auf Erden bewiesen hat, den Tod nicht überwinden kann: *In the late wind of death he cannot stand* (*Antigone* S. 203; Libretto, S. 30, 31). Jene Verdeutlichung des menschlichen Lebenszyklus‘ fordert und fördert religiösen Glauben und Gottesvertrauen in der Hoffnung auf eine Auferstehung nach dem Tod.

---

<sup>1076</sup> Ebd. S. 206.



Part 2 beginnt mit einer Rekapitulation der Ereignisse vor der Pause durch den Diakon, der Creon dargestellt hatte. In der Tragödie steht an dieser Stelle ein Choral Poem (S. 141-2), das als Überbrückung einer verdeckten Handlung – dem Kampf zwischen Theseus und Creons Armee zur Befreiung von Antigone und Ismene – konzipiert ist. Der Chor entwirft dabei ein mögliches Szenario der Schlacht in lebendigen Bildern und wünscht gleichzeitig dabei sein zu können, um es mitzerleben. Der korrespondierende Song „Lift Me Up (Like a Dove)“ des singenden Oedipus bezieht sich jedoch nur auf wenige Zeilen der Vorlage und fügte ebenso christliche Konnotationen hinzu. Die im Song ausgedrückte Motivation der Figur ist jedoch primär, die Töchter zu finden und nicht notwendigerweise Zeuge der Schlacht zu sein. Diese inhaltliche Veränderung beruft sich auch darauf, dass Theseus in der Tragödie von Creon geführt wird und damit weiß, wo Antigone und Ismene zu finden sind, während der Thebaner im Musical entwischen konnte und damit der Aufenthaltsort der Töchter ungewiss ist. Musikalisch trifft der typische Gospel allerdings nicht die Verzweiflung, die für die Figur in dieser Situation signifikant wäre.

Hier kommt nun Polyneices nach Colonus, um von seinem Vater Unterstützung gegen seinen Bruder Eteocles zu erbitten.<sup>1077</sup> Des Preachers Vorstellung der Figur ist dem Musical eigen und spiegelt mit dem Terminus *Heaven* das christliche Verständnis wider.<sup>1078</sup> Die folgende Szene *The Testament and Supplication: „Evil“* (S. 37-41) unterscheidet sich maßgeblich von der korrespondierenden Szene VI der Tragödie (S. 142-48), obwohl sie den Text größtenteils hieraus bezieht, wenn auch extrem gekürzt. Polyneices ist ausschließlich als Sprechrolle konzipiert, während ein Balladeer reflexiv narrative Kommentare über ihn abgibt oder in manchen Fällen dessen Repliken singend wiederholt. Der Sohn gesteht sein Fehlverhalten dem Vater gegenüber ein und bittet um Vergebung, doch dieser reagiert nicht. Hier verdeutlicht beispielsweise der Balladeer mit *You're so evil* (S. 38) die unlauteren Absichten des Polyneices. Da ein Gutteil der integral-sukzessiven Exposition und der Motivation der Figuren den Kürzungen zum Opfer fiel, und die genaue Kenntnis der griechischen Mythologie nicht mehr vorausgesetzt werden kann, sind konkrete Manifestationen der Charakterisierung zum besseren Verständnis in diesem Musical vonnöten. An dieser Stelle bringt nun der siegreiche Theseus Antigone und Ismene zu ihrem Vater zurück, obwohl weder die Umstände der Ret-

---

<sup>1077</sup> In der Tragödie ist an dieser Stelle Szene V (S. 142-8), in der Theseus Oedipus die beiden Töchter zurückbringt. Erst der athenische König kündigt dem Schutzsuchenden an, dass ein Fremder, wie sich herausstellt Polyneices, um ein Gespräch bittet.

<sup>1078</sup> Dennoch benutzt es den für dieses Glaubenssystem kritischen Begriff *damnation*. Vgl. auch Goff und Simpson, S. 194.

tung klar hervorgehen, noch das dadurch gesteigerte Vertrauensverhältnis zwischen Oedipus und Theseus evident wird. Aus diesem Grund sind hier zwei Repliken aus der früheren Szene V der Tragödie eingeschoben, die jedoch nur kurze Reminiszenzen der Darstellung der Rückkehr im Original sind. Polyneices hofft sogleich auf die Hilfe seiner Schwestern, ihm bei seinem Vater Gehör zu verschaffen, die jedoch ablehnen. Daraufhin spricht er Oedipus offen an, wobei er jene Aussage (S. 39-41) – die sehr gekürzte Fassung eines ursprünglich viel längeren Monologs (S. 151-53) – gleichzeitig in der Funktion als Testifier der Pentecostal Church vorbringt. Er schildert hierbei unter anderem sein geplantes Vorgehen gegen seinen Bruder, i.e. den Angriff auf Theben mit den verbündeten Armeen. In der griechischen Mythologie waren es wie bereits erwähnt die legendären „Sieben gegen Theben“, im Libretto werden jedoch nur drei weitere angesprochen, wodurch das Musical eklatant von der Vorlage abweicht. In der Tragödie nennt Polyneices zwar alle sieben beim Namen (S. 152/3), dennoch sind sie keine Figuren des Stückes. *The Gospel at Colonus* jedoch bringt die drei erwähnten gleichzeitig als physische Präsenz auf die Bühne, die Polyneices' Bitte um Unterstützung, die er abwechselnd an den Singer Oedipus, den Preacher Oedipus und auch die Kongregation richtet, mit wiederholten *Stand by me* betonen. Dennoch bleibt Oedipus hart und verflucht ihn, wobei hier ein weiteres Mal der Hass der Figur verdeutlicht wird, der auch in seiner Reaktion Creon gegenüber spürbar war. Die gesungene Abweisung durch den Sänger ist in leicht veränderter Form dem korrespondierenden Monolog des Oedipus aus der Tragödie (S. 154) entnommen, wie auch der Fluch selbst, der jedoch vom Preacher gesprochen wird. Er tut dies vorwiegend in seiner Pentecostal Funktion, wobei Polyneices hier synonym für den uneinsichtigen Sünder und bösen Menschen steht, dem nur ein Platz in der Hölle gewiss ist.<sup>1079</sup> Eingebettet in die Repliken des Singers und Preachers ist auch ein dem Musical eigener gesungener Vers der Captains, die um ihr eigenes Schicksal fürchten. Nach der Abweisung durch Oedipus folgt hier eine der eklatantesten Abweichungen vom Original. Dort ist eine enge Beziehung zwischen Antigone und ihrem Bruder evident, die im Musical nicht transparent wird. Ein Dialog (S. 156-58), in dem sie ihn um den freiwilligen Rückzug bittet – was er verneint – und er ihr stattdessen die Sorge um sein Begräbnis auferlegt, fehlt deswegen völlig. Die militärische Niederlage seiner Armeen und Polyneices' Tod werden in Sophokles' Drama zwar angedeutet, jedoch nicht dezidiert gezeigt und liegen in der Zukunft.

---

<sup>1079</sup> Textlich ist in der Tragödie hier eine Referenz an die *hated underworld* (S. 155) enthalten, die das Libretto auch übernahm, da sie im Kontext gleichbedeutend mit der Hölle ausgelegt werden kann.

Nach Oedipus' Fluch im Musical jedoch kollabieren der Sohn und die drei Captains auf der weißen Treppe des Bühnenaufbaus und signalisieren somit ihren Tod (S. 42), woraufhin die Schwestern in Tränen ausbrechen. Obwohl die Beziehung zwischen Antigone und Polyneices im Libretto nicht deutlich gemacht wird<sup>1080</sup> und Hinweise auf den Plot von *Antigone* entfernt wurden, ist an dieser Stelle eine Implikation dessen zu erkennen. Das Musical zitiert hier unter der Übertitelung „Love Unconquerable“ eine gekürzte Version der Ode III aus *Antigone* (S. 224), verändert jedoch deren Kontext. In der Tragödie singt sie der Chor nach einem Streit zwischen Creon und Haimon, der versuchen wollte, seinen Vater zur Vernunft zu bringen, wonach dieser eine besonders grausame Todesstrafe für Antigone festlegt. Die Ode nimmt hier Haimons Tod aufgrund seiner Liebe für die Protagonistin vorweg. Antigone in *Gospel at Colonus* befindet sich in einer vergleichbaren Situation, da ihre Liebe zu ihrem Bruder ihr eigener Tod sein wird, wodurch die Einfügung der Ode an dieser Stelle im Musical Implikationen evoziert, die jedoch haupttextlich und ohne Kenntnis der Tragödien nicht fassbar sind. Vordergründig ist es als Ausdruck der Trauer über das Dahinscheiden von Polyneices zu verstehen.

Preacher Oedipus spricht von der Kanzel eine Soliloquy (*a meditation*), die in der Vorlage früher platziert ist (S. 149-50) – um die Zeit zwischen der Ankündigung und des Kommens von Polyneices zu überbrücken – und dort vom Chor gesungen wird.<sup>1081</sup> Es ist eine Reflexion über die Probleme und Leiden in einem Menschenleben und den Segen, den das Ende mit sich bringt. Während es in der Tragödie eine universale Feststellung ist, ist es im Musical, wo es gesprochen wird, ein spezifischer Ausdruck von Oedipus' Gedanken und Verfassung, wodurch es auch charakterisierend wirkt. Inhaltlich passend endet diese Soliloquy mit einem Zitat von S. 159, das erweitert durch erklärenden, christlich konnotierten Text, direkt in die Ankündigung von Oedipus' Tod überleitet. Jene apokalyptische Stimmung wird durch lautes Donnerrollen, einen Lichtwechsel und einen Blitz, der das große weiße Piano versengt, sehr effektiv szenisch greifbar. Der Text des Dialogs zwischen Oedipus und Theseus – nur die griechischen Namen, ohne Pentecostal Funktion – ist hier ebenso extrem gekürzt, folgt aber größtenteils wörtlich der Szene VII der Vorlage. Die Lyrics des Songs „Oh Sunlight“ entsprechen einer Passage eines Monologs des Oedipus (S. 162), werden im Musical jedoch durch den Balladeer und das Choragos Quintet gesungen. Dies wirkt befremdlich, da der Text zwar

---

<sup>1080</sup> Auch ihre flehentliche Fürsprache für den Bruder in Szene V der Tragödie, als Oedipus jedes Treffen mit seinem Sohn ablehnt, entfiel durch die Umstrukturierung des Musicals.

<sup>1081</sup> Diese relativ lange Passage ist fast völlig ident der Tragödie entnommen.

in der Ich-Form beibehalten wurde, der Protagonist jedoch zuvor nicht von diesen Sängern repräsentiert wurde. Die musikalische Umsetzung korrespondiert hier mit dem Inhalt und gibt sehr effektiv den Frieden wieder, den Oedipus aufgrund seines herannahenden Todes empfindet.

Aus demselben Monolog (S. 161-2), in dem Oedipus Theseus die notwendigen Umstände und die Wirkung seines Todes wie auch das spätere Vorgehen erklärt, entstammt die folgende Szene, die mit *The Teachings* überschrieben ist. Während der Preacher hier völlig in der Rolle des Oedipus aufgeht, übernimmt der Pastor vorwiegend eine predigende Position auf der Kanzel und gibt Teile des Monologs der Tragödie narrativ wieder: z.B. *He told me to keep his secret always* (S. 47). Obwohl seine Repliken nur mit „Pastor“ überschrieben sind und es deutlich ist, dass er in seiner Pentecostal Funktion agiert, bezieht er die Aussagen, wie das obige Beispiel zeigt, auch auf sich selbst als Theseus. In den gekürzten und etwas umformulierten gesprochenen Text ist ein weiterer Vers von „Oh Sunlight“ eingebettet, der als Variation der ursprünglichen Lyrics formuliert ist. Der Tod des Protagonisten wird aufgrund der Rollenaufteilung auf der gesprochenen und musikalischen Ebene getrennt präsentiert. Oedipus – durch den Preacher personifiziert – deklamiert seine letzten Worte *Remember me. Be mindful of my death. And be fortunate for all the time to come* (Libretto, S. 47; Stück, S. 163) und verschwindet laut Nebentext.<sup>1082</sup> Hiernach wiederholen der Balladeer und das Choragos Quintet singend eine Zeile aus „Oh Sunlight“ – dem Song der den Tod des Protagonisten musikalisch repräsentiert – und führen dabei den Singer Oedipus wie auch sein Quintett zum weißen Flügel, wo diese symbolhaft die Köpfe senken und die Augen schließen.

Der folgende Song „Eternal Sleep“, vorgetragen durch das Choragos Quintet, ist ein direktes Äquivalent des an dieser Stelle in der Tragödie gesetzten Choral Poems (S. 163) auf dessen Text er sich auch bezieht. Es bittet um den friedlichen ewigen Schlaf, der für Oedipus die finale Erlösung darstellt. Die Bedeutung des Todes für den Protagonisten ist in der Musik dieses Songs evident, da es mit seinem flotten Rhythmus jubelnde, glückliche und befreiende Konnotationen hervorruft. Begleitet von den zelebrierenden Tönen dieses Gospels werden der Singer Oedipus und sein Quintet auf dem weißen Piano langsam abgesenkt und signalisieren damit die griechisch mythologische Vorstellung des Jenseits.

---

<sup>1082</sup> Die Anweisung hier lautet *He disappears* (S. 47), ist jedoch nicht genauer ausgeführt.

Auch die nächste Szene, *The Mourning*, steht hauptsächlich im Zeichen der Tragödie, da sie in direktem Bezug zum Tod des Protagonisten und seiner Fahrt in die Unterwelt steht.<sup>1083</sup> Der inhaltlich korrespondierende Choral Dialogue der Vorlage (an Stelle eines Exodos) ist dramaturgisch anders aufgebaut als dessen Adaption im Musical. Die hauptsächlich als Gespräch zwischen den Töchtern und dem Chor konzipierte Szene,<sup>1084</sup> die die Verzweiflung über den Tod des Vaters ausdrücken soll, wurde im Libretto zu einem Dialog zwischen Theseus und Antigone, der den Text der Tragödie komprimiert, doch wörtlich wiedergibt. Mit Theseus' Aussage *Mourn no more. Those to whom/ The night of earth gives benediction/ Should not be mourned. Retribution comes* (Libretto, S. 51; Stück, S. 172) endet jene hauptsächlich auf die griechische Mythologie bezogene Szene und geht mit den anfeuernden Worten *Rejoice, sisters. He has left this world* (S. 51) in die Tradition der Pentecostal Church über. Diese manifestiert sich vor allem im folgenden Song „Lift Him Up“, der im Libretto mit dem Begriff *Doxology* bezeichnet ist und damit eine Preisung des jüdisch-christlichen Gottes darstellt. Die Lyrics sind dementsprechend dem Musical eigen und benutzen auch mit dem wiederholten *hallelujah* oder der Phrase *choir of voices heavenly* (S. 51) ein charakteristisch christliches Vokabular. Während des rhythmisch treibenden Gospels steigt das Piano mit dem Singer Oedipus und dem Quintett aus der Versenkung auf, und der Preacher erscheint auf einer der oberen Plattformen. Diese Versinnbildlichung des Konzepts der christlichen Auferstehung widerspricht zwar der griechischen Mythologie, kann jedoch analog zu den Implikationen von *Oedipus at Colonus* betrachtet werden.

Den abschließenden Sermon trägt der Preacher ausschließlich in seiner Funktion innerhalb des kirchlichen Rahmens vor. Es ist der leicht gekürzte und minimal veränderte Bericht des Boten (Szene VIII der Tragödie S. 164-67), der hier zu einer Predigt umgeformt wurde und vom Preacher narrativ – aus dem Blickwinkel des Boten – vorgetragen wird. Damit ist der lange Sermon als eine Art „Lehre“ gedacht, die aus der dargestellten Geschichte zu ziehen ist, wobei teilweise auf die griechische Mythologie und die christliche Perspektive verwiesen wird. Beispielsweise fielen die enthaltenen Referenzen auf Theseus der Kürzung zum Opfer,

---

<sup>1083</sup> Obwohl eine Zeile der Lyrics von „Eternal Sleep“ – direkt der Tragödie entnommen – den Tod als *child* (bzw. *offspring*) of earth and hell (Libretto, S. 48-9; Stück, S. 163) bezeichnet, gibt es keine direkten Hinweise, dass das Musical die christliche Vorstellung der Hölle hier auf den griechischen Hades umlegen würde. Die Konnotationen dieser beiden Jenseits-Konzepte sind widersprüchlich, weswegen Szenen, die auf die griechische Unterwelt verweisen als inkompatibel mit dem Pentecostal-Rahmen zu verstehen sind. Dementsprechend sind die Repliken in der Szene *The Mourning* hauptsächlich nur mit den mythologischen Namen, jedoch ohne die jeweilige kirchliche Funktion überschrieben.

<sup>1084</sup> Theseus tritt zwar auch auf, jedoch erst gegen Ende der Szene, wodurch der Großteil auf Ismene, Antigone und den Chor aufgeteilt ist.

wodurch die Positionierung innerhalb des kirchlichen Rahmens impliziert wird, dennoch blieb die Nennung der Göttin Demeter erhalten. Eine maßgebliche Änderung zwecks der christlichen Interpretation nahm man dennoch vor: aus *the call came from the god* (Stück, S. 165) wurde *the call came from his God* (S. 54). Besonders dieser textlich nur wenig veränderte Monolog impliziert, dass die Kompatibilität der Glaubenssysteme für die Adaption selbst nur wenig Relevanz besaß, wobei die Betonung der Unterschiede auch die Gemeinsamkeiten der verschiedenen Kulturen an die Oberfläche brachte.

Die Schlusshymne „Now Let the Weeping Cease“ bezieht den Text von den letzten Zeilen der Tragödie, verändert diese jedoch teilweise zur Bestärkung der christlichen Vorstellung eines liebenden Gottes zu *The love of God will bring you peace/ There is no end* (S. 55). Sie betont damit auch musikalisch den Frieden und die Erhabenheit von Oedipus Tod, vermittelt aber auch gleichzeitig, dass mit Gottvertrauen der Tod selbst unbedeutend wird. Als Segnung zum Ende des Gottesdienstes spricht der Preacher die vollständigen letzten Zeilen der Tragödie: *Now let the weeping cease./ Let no one mourn again./ These things are in the hands of God* (S. 55/6).

#### 4.2.4. Ein zusammenfassender Vergleich

Wie die inhaltliche Aufstellung und Analyse der Transformation von *Oedipus at Colonus* zu *The Gospel at Colonus* ergeben hat, ist der dramaturgische Aufbau und die neue Kontextualisierung bei genauerer Untersuchung problematisch. Es ist möglich, Tendenzen und Implikationen zu erkennen, doch wirkt die Ausführung in einigen Fällen unstrukturiert, wie z.B. die textliche Aufteilung der Oedipus-Rolle oder die inhaltlich-logische Kohärenz. Es war jedoch das erklärte Ziel Lee Breuers einen kathartischen Effekt im Publikum auszulösen, weswegen er sich für die Verbindung von Pentecostal Church und griechischer Tragödie entschied, da beide als Auslöser dieser emotionalen Reaktion betrachtet werden. Damit ist es vielleicht weniger der Versuch einer literarischen, gattungstransformatorischen Adaption einer griechischen Tragödie als vielmehr die Transferierung ihrer affektiven Implikationen. Das Musical als Genre ist vor allem bei der Vertonung ernsthafter oder tragischer Stoffe bestrebt, die emotionale Disposition, die Figurencharakterisierung, aber auch das abgebildete Umfeld mithilfe der Musik transparent zu vermitteln. *The Gospel at Colonus* bediente sich zwar des Originaltextes, bezog sich musikalisch jedoch primär auf den Rahmen eines Gospel-Gottesdienstes, wodurch weder das Personal der abgebildeten Tragödie, noch deren Ort der

Handlung elaboriert illustriert wurden. Die textlichen Kürzungen reduzierten gleichzeitig die Komplexität des Inhalts und der Figuren, da vor allem längere Textpassagen und Ausführungen den Strichen zum Opfer fielen. Im Musical wird die Musik oft ausgleichend als zusätzliche Kommunikationsebene eingesetzt, was jedoch hier nur in geringem Maße der Fall war. Trotz der – wenn auch teilweise statischen – Präsentation der Tragödie auf der Bühne bzw. in der Kirche, wurde das dramatische Ursprungswerk primär auf eine Parabel innerhalb eines fiktiven Gottesdienstes reduziert, wodurch es nur bedingt den Kriterien für die Musicaladaption einer literarischen Vorlage entspricht. Die Musik von *Marie Christine* andererseits illustriert die Story, das dargestellte Milieu, wie auch die Figuren und verstärkt vor allem die emotionale Disposition der Protagonistin, deren Perspektive den Plot bestimmt.

Obwohl *Marie Christine* den Originaltext nicht übernahm und stattdessen den Mythos in eine andere Zeit und an einen anderen Ort verlegte, behielt das Musical mehrere Handlungselemente der Vorlage bei, die sich in diesem Fall auch nahtlos in das neue Umfeld einfügten. Wie viele Autoren betonten, wirkt die neue Kontextualisierung in *The Gospel at Colonus* nur wenig befriedigend, da beide Ebenen – Tragödie und Pentecostal Church – nicht direkt miteinander verschmelzen, sondern vermehrt Diskussionen über ihre Kompatibilität hervorriefen. Wo *Gospel at Colonus* inhaltlich reduzierte, baute *Marie Christine* den Plot aus, wandelte die narrativ dargelegte Exposition von *Medea* in eine szenisch präsentierte um und fügte damit auch mehrere Figuren hinzu. Während *Marie Christine* die Situation der African Americans und andere modernere Themen offen anspricht und damit die Universalität des zugrundeliegenden Mythos anhand der Transferierung bestärkt, evoziert *Gospel at Colonus* nur verschiedene Interpretationen, die jedoch nicht handlungsimmanent sind.<sup>1085</sup>

Obwohl *Marie Christine* sich weniger an der zugrundeliegenden Tragödie orientiert, wird LaChiusas Werk als Musicaladaption dessen Vorlage gerechter als *Gospel at Colonus*. Es transferierte charakteristische Elemente des Plots und des dramaturgischen Aufbaus in eine „neue“ Story, wodurch *Marie Christine* als modernes Musicaläquivalent von *Medea* betrachtet werden kann. Breuer andererseits bemühte sich offensichtlich um den Gleichklang zweier Ebenen – Tragödie und Pentecostal Church – die jedoch nur bedingt kompatibel sind, wobei die Umsetzung vorrangig auf die kirchlichen Gebräuche bezogen ist. Damit erscheint *The*

---

<sup>1085</sup> Mögliche Implikationen und Interpretationen von *Gospel at Colonus* bezüglich der sozialen, kulturellen und historischen Situation der afroamerikanischen Bevölkerung sind ebenfalls bei Goff und Simpson ausgeführt.

*Gospel at Colonus* primär als Inszenierung eines fiktiven Gospel-Gottesdienstes und erst in zweiter Linie als Musicaladaption einer griechischen Tragödie. Die Vertonung bei *Marie Christine* orientiert sich an den Musickonventionen und fügt der Vorlage damit eine neue Kommunikations- und Verständnisebene hinzu, während *Gospel at Colonus* hauptsächlich den kirchlichen Rahmen musikalisch illustriert, wodurch Lyrics und Musikalisierung manchmal gegenteilige Konnotationen hervorrufen. Inhalt und Wirkung von Breuers und Telsons Werk definieren sich somit weniger über dessen literarisches Ausgangswerk als über die hinzugefügte Umgebung der Pentecostal Church.

Obwohl es grundsätzlich als Musical bezeichnet wird, entspricht *The Gospel at Colonus* weder in seinem Aufbau, in der Art der Adaption noch in seinem Umgang mit der Vorlage anderen Vertretern des Genres und belegt damit gleichzeitig die Vielschichtigkeit dieser musikdramatischen Gattung. Damit ist es als Musicaladaption einer griechischen Tragödie zwar fragwürdig, als Neuinterpretation jedoch sehr vielschichtig, wenn auch polarisierend.



### 4.3. *Raisin* – Vertonung eines amerikanischen Dramas

*What happens to a dream deferred?*  
*Does it dry up*  
*Like a raisin in the sun?*  
*Or fester like a sore—*  
*And then run?*  
*Does it stink like rotten meat*  
*Or crust and sugar over—*  
*Like a syrupy sweet?*  
*Maybe it just sags*  
*Like a heavy load.*  
*Or does it explode?*<sup>1086</sup>

Für Lorraine Hansberry repräsentierten die Anfangszeilen von Langston Hughes' Gedicht *Harlem* ein universales Thema: das Streben des Menschen nach Würde und Erfüllung in seinem Leben.<sup>1087</sup> Aus diesem Grund wählte sie nach langer Suche in Hughes' Poetik ein Zitat daraus als Titel für ihr erstes Stück *A Raisin in the Sun* (1959),<sup>1088</sup> dessen Vertonung *Raisin* (Musik: Judd Woldin, Lyrics: Robert Brittan, Libretto: Robert Nemiroff und Charlotte Zaltzberg; 1973) im Kontext dieser Arbeit eine Ausnahme bildet. Die vorangegangene Aufstellung zeigte, dass größtenteils Komödien als Vorlagen dienten und nur seltener Schauspiele, während klassische amerikanische Dramen des 20. Jahrhunderts<sup>1089</sup> fast nie zu Musicals wurden: George Abbott transformierte Eugene O'Neills *Anna Christie* in eine Musical Comedy, *New Girl in Town*, und Joseph Stein und Robert Russell griffen für *Take Me Along* auf O'Neills einzige Komödie *Ah, Wilderness* zurück; *Street Scene* und *Regina* andererseits bedienten sich Opernelementen zur akkuraten Reproduktion der ernsthaften Inhalte ihrer Originaldramen

<sup>1086</sup> Musical wie auch Theaterstück stellen dieses Gedicht dem eigentlichen Werktext voran, ohne es jedoch eindeutig in die dramatische Präsentation einzubeziehen.

<sup>1087</sup> *Harlem* fand auch Eingang in Hughes' Gedichtband *Montage of a Dream Deferred* (1951), der, wenn auch aus verschiedenen Poemen zusammengesetzt, als inhaltlich kontinuierliche Einheit konzipiert ist. Zur Besonderheit und Bedeutung jener Sammlung vgl. Onwuchekwa Jemie: „Jazz, Jive, and Jam.“ In: Harold Bloom (Hrsg.): *Langston Hughes*. New York: Chelsea House, 1989. S. 61-91. Hier S. 66-79.

<sup>1088</sup> Ein früherer Entwurf des Stückes hatte beispielsweise noch den Titel *The Crystal Stair* nach einer Textstelle aus dem Gedicht „Mother to Son“. Vgl. Anne Cheney: *Lorraine Hansberry*. Boston: Twayne Publishers, 1984. S. 65.

<sup>1089</sup> Die Anerkennung als „Klassiker“ der amerikanischen Dramatik manifestierte sich besonders anlässlich einer Wiederaufführung von *A Raisin in the Sun* in Washington DC und New York City zu dessen 25-jährigem Jubiläum. David Richards' Kommentar in seiner Kritik für die *Washington Post* subsumierte die Meinung der meisten Rezensenten, indem er das Werk in eine Reihe mit *Death of a Salesman* von Arthur Miller, *Long Day's Journey Into Night* von Eugene O'Neill und *The Glass Menagerie* von Tennessee Williams stellte. Vgl. Jewell Handy Gresham-Nemiroff: „Foreword.“ In: Lorraine Hansberry: *A Raisin in the Sun: The Unfilmed Original Screenplay*. [Hrsg.: Robert Nemiroff]. New York: Signet, 1994. S. ix-xxii. Hier S. xix.

*Street Scene* und *The Little Foxes*. Zu vergleichen ist *Raisin* allerdings mit *Juno*, der nicht erfolgreichen Musicalversion des irischen Stückes *Juno and the Paycock* von Sean O'Casey, das inhaltlich einige Parallelen zu *A Raisin in the Sun* aufweist.<sup>1090</sup> Entgegen der damals (1959) üblichen Praxis eliminierte *Juno* jedoch die inhärenten komischen Elemente der Vorlage und konzentrierte sich auf die tragischen, wodurch jedoch in diesem Fall nicht von einer akkuraten Adaption gesprochen werden kann. Die Kontrastierung dieser Dualität ist ebenso in *A Raisin in the Sun* immanent und spiegelt sich auch in dessen gelungener und erfolgreicher Vertonung, die sich somit von den eben erwähnten unterscheidet und als einzigartig zu betrachten ist.

#### 4.2.1. Zum Theaterstück

*A Raisin in the Sun* war das erste Drama von Lorraine Hansberry (1930-1965), deren berufliche Karriere als Autorin beim Magazin *Freedom* unter Chefredakteur Paul Robeson<sup>1091</sup> begann. Die Schriftstellerin, beeinflusst durch Robeson, W.E.B. DuBois, Frederick Douglass und vor allem Langston Hughes,<sup>1092</sup> versuchte mit ihren Stücken einen Zwiespalt zu überbrücken, der die Ausprägung künstlerischer Texte von African Americans oftmals bestimmte: ob der Inhalt und dessen Darlegung primär einem politischen Zweck dienen oder hauptsächlich der Kunst verpflichtet sein sollte.<sup>1093</sup> Mit *A Raisin in the Sun* schrieb sie ein Drama, das ein weißes wie auch schwarzes Publikum ansprach und mit einem Original Run von 530 Vorstellungen

---

<sup>1090</sup> Bereits kurz nach der Uraufführung druckte die *New York Times* einen Brief ab, der auf gewisse Gemeinsamkeiten zwischen den Stücken verwies und der von Hansberry im selben Medium beantwortet wurde. Sie war von dem irischen Drama zwar sehr beeindruckt als sie Anfang der 50er Jahre eine Produktion sah, stellte aber die Universalität der Themen, aber auch deren Beziehung zur afroamerikanischen Lebenssituation heraus, während sie gleichzeitig auf die Unterschiede in den Werken hindeutete. Ein Abdruck der beiden Briefe und der kurze Essay von Peter L. Hays „*A Raisin in the Sun* and *Juno and the Paycock*“, dem Magazin *Phylon* (Vol. 33, Nr. 2, Sommer 1972) entnommen finden sich als „Similar Themes in Hansberry and O'Casey.“ In: Lawrence Kappel (Hrsg.): *Readings on „A Raisin in the Sun“*. San Diego: Greenhaven Press, 2001. [Greenhaven Press Literary Companion Series] S. 117-21.

<sup>1091</sup> Paul Robeson (1898-1976) war ebenso ein bekannter Sänger (Bass-Bariton) und Schauspieler (legendär als Othello), der auch als Performer im Musical-Theater tätig war, beispielsweise als Joe in der London-Premiere von *Show Boat*. Besonders nach dem Zweiten Weltkrieg wandte er sich verstärkt dem politischen Engagement für Gleichberechtigung und soziale Gerechtigkeit zu, wodurch vor allem Geheimdienste und das *House Committee on Un-American Activities* gegen ihn ermittelten. Seine Karriere als Künstler wurde dadurch weitgehend beendet.

<sup>1092</sup> Hansberrys Familie gehörte zur finanziellen und intellektuellen Oberschicht, lebte aber dennoch einige Jahre in der Southside von Chicago. DuBois, Robeson und Hughes waren regelmäßige Gäste im Haushalt des politisch sehr engagierten Carl Hansberry.

<sup>1093</sup> Sie fand diese Vereinigung der Elemente vor allem in den Werken von Frederick Douglass, z.B. seiner Autobiographie *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845). [...] *the sufferings of a people may be presented truthfully in ways that rise above propaganda to the level of art*. Cheney, S. 53.

gen auch Langston Hughes' *Mulatto* (1935) übertraf, das bis dato als das erfolgreichste Black Play am Broadway galt. Doch sie überzeugte ebenso die künstlerische Gemeinde, wurde mit 29 Jahren die jüngste Gewinnerin des renommierten New York Drama Critics Circle Award und war damit gleichzeitig erste/r schwarze/r DramatikerIn, dem/der dieser Preis verliehen wurde. Gleichzeitig war es das erste Stück einer afroamerikanischen Autorin am Broadway, wobei die Verpflichtung eines schwarzen Regisseurs (Lloyd Richards) ebenfalls eine Neuerung war. Kurz nach der berüchtigten McCarthy-Ära in der Zeit des Civil Rights Movements ist die inhaltliche und historische Signifikanz von *A Raisin in the Sun*, seiner Produktionsumstände und seines Erfolges nicht zu unterschätzen. Es ist bis heute eines der am häufigsten produzierten Dramen der USA und wurde in über 30 Sprachen übersetzt.<sup>1094</sup>

Trotz anderer Lebensumstände der Autorin sind in *A Raisin in the Sun* eine Vielzahl autobiographischer Bezüge zu erkennen, beispielsweise in den drei Frauenfiguren des Stücks: Mama Lena Younger ist teilweise Nannie Perry Hansberry (Lorraines Mutter) nachempfunden, während Ruth an Schwester Mamie erinnert. Über den Charakter der Beneatha sagte die Dramatikerin selbst in einem Interview, dass sie viele Eigenschaften ihrer selbst im Alter von 21 Jahren repräsentiere.<sup>1095</sup> Obwohl sie einer sehr wohlhabenden Familie entstammte, wuchs auch sie in der Southside von Chicago auf, wo das Stück angesiedelt ist, und erlebte später ebenfalls die Ablehnung von African Americans durch eine „weiße“ Nachbarschaft, die ein essentieller Teil der Handlung ist.<sup>1096</sup> Eine weitere auffallende Relation zum tatsächlichen Leben zeigt sich in der Konstruktion des Vaterbildes, dessen Einfluss, trotz seines Todes vor Beginn des Plots, als Backstage Character übermächtig und alles bestimmend auf den Ablauf wirkt. Hansberrys Vater starb als sie selbst 15 Jahre alt war; seine unsichtbare Präsenz spiegelte sich – abgesehen von *A Raisin in the Sun* – auch in zwei weiteren Stücken der Autorin: *Les Blancs* und *The Sign in Sidney Brustein's Window*.<sup>1097</sup> Aufgrund des frühen Todes von Lorraine Hansberry an Krebs ist ihr dramatisches Schaffen nicht sehr umfangreich. Neben den beiden eben genannten – wobei sie nur *Sidney Brustein* tatsächlich beendete – verfasste

---

<sup>1094</sup> Über die historisch-politischen Elemente in Lorraine Hansberrys Stücken und deren Wahrnehmung vgl. Margaret B. Wilkerson: „Political Radicalism and Artistic Innovation in the Works of Lorraine Hansberry.“ In: Harry J. Elam jr., David Krasner (Hrsg.): *African American Performance and Theatre History*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2001. S. 40-55.

<sup>1095</sup> Vgl. Cheney, S. 60.

<sup>1096</sup> Die Hansberrys zogen 1938 in eine „weiße“ Gegend und wurden dort durch einen Mob bedroht, der auch Ziegelsteine durch die Fenster warf. Carl Hansberry brachte eine Klage gegen die Segregation in den Wohnverhältnissen sogar vor den Supreme Court of Illinois (Hansberry vs. Lee). Die Familie kämpfte offen gegen die gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten und war politisch sehr aktiv.

<sup>1097</sup> Vgl. ebd. S. 67.

sie noch die Stücke *The Drinking Gourd* und *What Use Are Flowers?*, die wie *Les Blancs* von ihrem langjährigen Ehemann und Nachlassverwalter Robert Nemiroff vervollständigt und veröffentlicht wurden. Dieser kompilierte auch Essays, Briefe, Notizen und Teile ihrer Dramen zu dem biographischen Werk *To Be Young, Gifted and Black: Lorraine Hansberry in Her Own Words*, wovon ebenfalls eine kürzere und abgeänderte Stückversion (Off-Broadway 1969) existiert. Hierin manifestiert sich auch die Inspiration die Sean O'Caseys *Juno and the Paycock* war, indem eine Reflexion über das irische Stück direkt in eine Szene von *A Raisin in the Sun* übergeht.<sup>1098</sup>

*A Raisin in the Sun* adaptierte die Form des well-made plays<sup>1099</sup> und orientiert sich größtenteils an den aristotelischen Einheiten des Dramas: der Handlungsort ist eine kleine Wohnung in der Southside von Chicago, in deren beengten Räumlichkeiten die Familie Younger – Mutter Lena (Anfang 60), deren Sohn Walter Lee (ca. 35 Jahre), dessen Frau Ruth (Anfang 30) und deren Sohn Travis (ca. 10 Jahre), sowie Lenas jüngere Tochter Beneatha (ca. 20 Jahre) – lebt.<sup>1100</sup> Die dargestellte Zeit ist *sometime between World War II and the present* [1959]. Es ist früher Morgen und Ruth taumelt aus dem Schlafzimmer, weckt ihren auf dem Wohnzimmersofa schlafenden Sohn Travis für die Schule und beginnt Frühstück zu machen. Die Familie teilt ein Badezimmer auf dem Flur mit mehreren anderen Parteien, wodurch es häufig zu Problemen in der Benutzungsabfolge kommt. Ruth weckt auch ihren Mann Walter Lee, der als Chauffeur für einen reichen weißen Geschäftsmann arbeitet, damit dieser nicht zu spät zu seinem Dienst erscheint. Beide sind bereits von ihrem Leben gezeichnet, doch während Ruth sich still duldend damit abgefunden hat, ist Walter getrieben von aggressiver Unruhe und dem verzweifelten Drang nach Höherem. Der Dialog der Eheleute zeigt eine ehemals große Zuneigung zwischen den beiden, die im Angesicht der tristen Realität und des Alltags

---

<sup>1098</sup> Sie schreibt hier über eine Vorstellung: *The play was Juno, the writer Sean O'Casey – but the melody was one that I had known for a very long while.* Lorraine Hansberry: *To Be Young, Gifted and Black: Lorraine Hansberry in Her Own Words.* (adapted by Robert Nemiroff). Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970. S. 65.

<sup>1099</sup> Meist wird Eugene Scribe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Entwicklung dieser Form der dramatischen Strukturierung zugeschrieben, die prinzipiell eine konklusive, lineare und damit unvermeidbar scheinende Abfolge der Ereignisse darlegt. Das ursprüngliche Schema wurde größtenteils auf Komödien angewandt, deren Inhalte sich in ihrer Konstruktion als außerordentlich artifiziell präsentierten und qualitativ nur wenig geschätzt wurden. Dennoch beeinflusste diese Form eine Vielzahl späterer Dramatiker (z.B. Henrik Ibsen), die die Grundlagen zwar übernahmen, diese jedoch adaptierten und nominell weiter entwickelten.

<sup>1100</sup> Die folgende Inhaltsangabe bezieht sich auf eine vervollständigte Ausgabe, die einige Striche, die beispielsweise für die Broadway-Premiere vorgenommen wurden, wieder herstellte und einige unbedeutendere Textänderungen einschließt. Lorraine Hansberry: *A Raisin in the Sun.* New York: Vintage Books, 1994.

Der Vergleich mit einer Drucklegung aus dem Jahr 1971 (Lorraine Hansberry: „A Raisin in the Sun.“ In: Lindsay Patterson (Hrsg.): *Black Theatre: A 20<sup>th</sup> Century Collection of the Work of its Best Playwrights.* New York: Dodd, Mead & Company, 1971. S. 221-276.) zeigte jedoch, dass jene späteren Modifikationen für die Analyse der Musicaltransformation irrelevant sind, weswegen die neuere Ausgabe hier als Grundlage verwendet wurde.

jedoch nur mehr selten zum Vorschein kommt. Den einzigen Lichtblick inmitten der schwierigen finanziellen Situation bietet ein Versicherungsscheck über 10.000 Dollar, den die Youngers sehnsüchtig erwarten, dessen Eintreffen jedoch die Folge eines tragischen Ereignisses ist: dem Tod von Big Walter Younger, Lenas Ehemann. Obwohl es Mamas Geld ist, erhofft sich jedes Mitglied der Familie einige Träume und eine Verbesserung der Lebenssituation damit finanzieren zu können. Walter möchte mit zwei Anderen (Bobo und Willie Harris) ein Spirituosengeschäft erstehen und versucht seine Frau dazu zu überreden, ein gutes Wort bei Lena für ihn einzulegen, die grundsätzlich gegen Alkohol eingestellt ist. Ruth jedoch vertraut seinen Kumpanen nicht und möchte in die Angelegenheit nicht involviert werden, wodurch sich Walters Frustration nur noch steigert: Walter: [zu Ruth] [...] *Don't understand about building their men up and makin' em feel like somebody. Like they can do something.* (S. 34)

Kurz bevor er die Wohnung verlässt um zur Arbeit zu gehen kommt Beneatha aus dem Schlafzimmer, das sie mit ihrer Mutter teilt und ein Streit entbrennt zwischen den Geschwistern. Walter wirft ihr vor, keiner bezahlten Beschäftigung nachzugehen und sich von ihrer Familie aushalten zu lassen, während sie studiert um Ärztin zu werden, worauf sie mit den ihr eigenen provozierenden Antworten pariert. Lena wird von der lauten Auseinandersetzung geweckt, geht geradlinig zu einem winzigen Fenster, um sich um eine kleine verkümmerte Topfpflanze<sup>1101</sup> (sie hat zu wenig Sonnenlicht) zu kümmern. Lena Younger ist eine starke, würdevolle Frau, Matriarch der Familie, der sie mit liebevoller, wenn auch manchmal strenger Hand vorsteht: als Beneatha sich zum Atheismus bekennt, schlägt Lena sie ins Gesicht und fordert die Aussage, dass es in ihrem Haus sehr wohl einen Gott gibt. Im Gespräch mit Ruth gesteht sie, häufig Schwierigkeiten zu haben, ihre Kinder und deren Denkungsweise zu verstehen. Nachdem Lena ihren Traum vom eigenen Haus mit Garten (eine Rettung für ihre Topfpflanze) ausspricht, bricht Ruth, die sich bereits den ganzen Morgen unwohl fühlte, am Bügelbrett zusammen. Die folgende zweite Szene des ersten Aktes spielt am darauffolgenden Morgen (Samstag), der Tag an dem der Scheck angekündigt ist. Beneatha versucht den afrikanischen Wurzeln ihrer Herkunft nachzuspüren und lernte im Zuge dessen an der Universität den Afrikaner Joseph Asagai kennen, der sich nun telefonisch zu einem kurzfristigen Besuch anmeldet, über den Lena aufgrund des im Gange befindlichen Hausputzes nicht

---

<sup>1101</sup> Der Sinngehalt dieser Pflanze ist verschieden interpretierbar, doch ist sie essentiell in dem Stück; z.B. eine verkümmerte Pflanze, die gleichbedeutend mit nicht gelebten Träumen ist, oder deren Überlebenskampf die hier thematisierte Situation spiegelt, usw. Offensichtlich ist sie jedoch Symbol für den Wunsch Lenas nach einem eigenen Haus mit Garten.

erfreut ist. Als Ruth heimkommt, bestätigt sie, dass ihr Zusammenbruch am Vortag auf eine erneute Schwangerschaft zurückzuführen war, worauf Beneatha anfänglich nur mit einer frustrierten, fast hysterischen Bemerkung im Hinblick auf den Platzmangel reagiert. Damit spiegelt sie auch Ruths eigene Bedenken bezüglich ihres Zustands wider. Asagai trifft ein, um für die interessierte Studentin traditionelle Kleidung der Yoruba und Platten mit authentischer afrikanischer Musik vorbeizubringen. Während Asagai Beneathas Ernsthaftigkeit dem Thema gegenüber neckt, wird Lenas eigene Unwissenheit über die Vergangenheit deutlich. Als der Scheck planmäßig kommt, will Walter seine Mutter enthusiastisch von seinem Vorhaben, dem Spirituosengeschäft, überzeugen, doch diese lehnt ihn wieder ab. Mit der neuerlichen Schwangerschaft seiner Frau und deren Absicht, das Kind abtreiben zu lassen konfrontiert, ist er in seiner Enttäuschung nicht imstande, Ruth von jener letzten Konsequenz abzubringen und verlässt die Wohnung ohne ein Wort.

Am Beginn des zweiten Aktes, dessen erste Szene am Abend desselben Tages spielt, kehrt Walter betrunken in die Wohnung zurück, während Beneatha im afrikanischen Gewand einen von ihr erfundenen „authentischen“ Tanz darbringt. In seinem Zustand lässt sich Walter von Musik und Stimmung mitreißen, als George Murchison, ein Mitglied der schwarzen reichen Oberschicht, Beneatha für den Abend abholen möchte und sie deswegen abschätzig auffordert, ihre Kleidung zu wechseln.<sup>1102</sup> Nachdem sie fort sind, thematisieren Ruth und Walter endlich die Distanz, die sich aufgrund der Lebensumstände zwischen ihnen manifestierte und finden, wenn auch nur ansatzweise, einen emotionalen Weg zueinander. Mama, die den ganzen Tag außer Haus war, kommt heim und eröffnet der Familie, dass sie mit einem Teil des Geldes eine Anzahlung für ein eigenes Haus mit Garten geleistet hat. Ruths Freude ist überschwänglich, doch Walter sieht nur die daraus folgende Zerstörung seines eigenen Traumes vor sich. Lena hat sich für eine Immobilie entschieden, die für sie erschwinglich war, jedoch in Clybourne Park lokalisiert ist, einem „weißen“ Viertel, in dem noch keine African Americans leben: eine Konstellation, in der Probleme prognostizierbar sind.

Dennoch bereiten die Youngers einige Wochen später an einem Freitagabend (Akt 2, Szene 2) den bevorstehenden Umzug vor, als Beneatha von einer weiteren Verabredung mit

---

<sup>1102</sup> Hier folgt nun ein Element, das für die Broadway-Premiere aufgrund einer Darstellerin eliminiert wurde. Beneatha lüftet den afrikanischen Kopfschmuck und enthüllt ihr natürliches Haar, kurz und gekräuselt, zu einer Zeit, da schwarze Frauen üblicherweise geglättete lange Haare trugen. Da der Schnitt jedoch nicht zu Diana Sands Gesicht passte, entfernte man diesen Teil. Vgl. Robert Nemiroff: „Introduction.“ In: Lorraine Hansberry: *A Raisin in the Sun*. New York: Vintage Books, 1994. S. 5-14. Hier S. 6.

George Murchison nach Hause kommt und ihn aufgrund seiner Oberflächlichkeit endgültig versetzt.<sup>1103</sup> Mrs. Arnold, die Ehefrau von Walters Arbeitgeber, ruft an, um ihm mit Kündigung zu drohen, da er drei Tage nicht zur Arbeit erschienen ist. Ruth ist über das Verhalten ihres Ehemannes verzweifelt, doch Lena erkennt seinen seelischen Zustand und übergibt ihm das restliche Geld (6.500 Dollar) zur freien Verfügung mit der Auflage, 3.000 Dollar auf ein Konto für Beneathas Studium einzuzahlen. Von neuer Hoffnung beseelt, sieht er für sich und seinen Sohn Travis eine glorreiche Zukunft vor sich.

Die dritte Szene des zweiten Aktes spielt eine Woche später, Samstagvormittag, der Tag des Umzugs. Während Ruth und Beneatha Kartons packen, erzählt erstere von der Wandlung in Walters Verhalten, seitdem er das Geld erhalten hat, was auch sie beide wieder näher zusammen führte. Als Walter mit überschwänglicher Freude und voll Enthusiasmus die Wohnung betritt und mit seiner Ehefrau zu tanzen beginnt, klopft ein weißer Mann an der Tür, um mit Mrs. Lena Younger zu sprechen. Diese ist nicht im Haus, und Walter Lee übernimmt die Position des Familienvorstandes und bietet dem Mann, der sich als Karl Lindner von der Clybourne Park Improvement Association vorstellt, einen Platz an. Er wurde geschickt, um in gewählten und sachlichen Worten die Youngers dazu zu bewegen ihr Haus nicht zu beziehen: die Gemeinde würde es von ihnen zu einem höheren Preis zurückkaufen. Aber natürlich

*race prejudice simply doesn't enter into it. It is a matter of the people of Clybourne Park believing, rightly or wrongly, as I say, that for the happiness of all concerned that our Negro families are happier when they live in their own communities. (S. 118)*

Verblüfft doch bestimmt weisen die drei Lindner aus der Wohnung und erzählen Lena, die etwas später heimkommt spöttisch nachahmend von dessen Besuch. Von Hoffnung und Freude durchdrungen beschenkt die Familie aus Dankbarkeit Mama mit einem neuen Set von Gartengeräten, während Travis ihr einen übergroßen, lächerlich aussehenden Gartenhut verehrt. Doch Bobo platzt in die fröhliche Aufbruchsstimmung und gesteht gebrochen, dass Willy Harris mit dem Geld, das sie ihm für das Spirituosengeschäft gaben, verschwunden ist. Walter beichtet, nicht nur die ihm bestimmten 3.500 Dollar, sondern auch Beneathas Studiengeld investiert zu haben, und Lena bricht wütend und verzweifelt zusammen, als sie rea-

---

<sup>1103</sup> Hier fügte Lorraine Hansberry ursprünglich eine Szene ein, die letztlich aufgrund der Länge des Stückes und ihrer inhaltlichen Entbehrlichkeit (trotz des unbestreitbaren komischen Effekts) gestrichen wurde. Die enervierende Nachbarin Mrs. Johnson, die unentwegt spricht, überfällt Ruth und Lena mit einer Tirade über den Umzug, Familie und andere Themen (S. 98-104). Beneatha quittiert deren Auftritt mit: *Mama, if there are two things we, as a people, have got to overcome, one is the Ku Klux Klan – and the other is Mrs. Johnson. (S. 104)*

lisiert, dass der Großteil des Geldes, für das sich ihr Mann „zu Tode“ gearbeitet hatte, verloren ist.

Eine Stunde später (3. Akt) sitzt Walter in sich versunken in seinem Zimmer, während Beneatha Asagai die Tür öffnet, der seine Hilfe beim Einpacken anbieten wollte. Sie schildert ihm die Situation, ist wütend auf ihren Bruder und der Meinung, dass weder ihr Traum, Ärztin zu werden, noch der Umzug unter diesen Umständen stattfinden werden. Asagai jedoch zeigt ihr andere Perspektiven auf – *Isn't there something wrong in a house [...] where all dreams, good or bad, must depend on the death of a man?* (S. 135) –<sup>1104</sup> und möchte mit ihr nach Beendigung ihres Studiums heim nach Nigeria gehen, gleichzeitig in eine gemeinsame Zukunft als Paar. Walter verlässt unter Beneathas Beschimpfungen die Wohnung, um ein Telefonat zu führen, während Ruth Lena davon zu überzeugen sucht, dennoch in das neue Haus umzuziehen. Walter jedoch hat Lindner angerufen, um dessen Angebot nun doch anzunehmen. Sobald dieser in der Wohnung eintrifft, möchte Walter ihm eine erniedrigende Vorstellung liefern, die rassistischen weißen Stereotypen bewusst bestätigend, um einen letzten Rest seines zerstörten Traums für die Familie zu retten. Während Beneatha von jener tiefen Verzweiflung abgestoßen ist, kann Lena für die Situation ihres Sohnes Verständnis aufbringen und ermahnt ihre Tochter, nicht nur die Taten selbst, sondern auch deren Auslöser in den vergangenen Erfahrungen zu beurteilen: *Make sure you done taken into account what hills and valleys he come through before he got to wherever he is.* (S. 145) Walter ist maßlos enttäuscht von der Welt und hat jede Hoffnung verloren, doch als Lindner kommt, schlägt Lena vor, dass Travis hören soll, was sein Vater zu sagen hat. Im Angesicht seines Sohnes findet er jedoch sein Selbstbewusstsein wieder und schickt Lindner ein weiteres Mal mit den Worten *We don't want your money.* (S. 148) weg. In den hektischen letzten Vorbereitungen des Umzugs zeigen die Frauen, vor allem jedoch Ruth und Lena, still ihren Stolz über Walter Lees Tat, die ihn in ihren Augen endlich zum Erwachsenen reifen ließ. Während die Möbelpacker und die Familie die Wohnung räumen, bleibt Lena, überwältigt von Erinnerungen, kurz alleine zurück und verlässt dann mit ihrer kleinen Pflanze vom Fenstersims das Apartment ebenfalls zum letzten Mal.

---

<sup>1104</sup> Die ursprüngliche Version dieser Szene weist einige Unterschiede auf, unter anderem das Fehlen des oberen Zitats, das jedoch in der Musicalfassung ebenfalls präsent ist.



Lorraine Hansberry begann *A Raisin in the Sun* bereits im August 1956, wobei es erst nach Tryouts (unter anderem in New Haven) am 11. März 1959 Broadway-Premiere hatte, die von Publikum und Kritik enthusiastisch aufgenommen wurde. *New York Times* Rezensent Brooks Atkinson verwies vor allem auf die Ehrlichkeit des Stücks: *That is Miss Hansberry's personal contribution to an explosive situation in which simple honesty is the most difficult thing in the world. And also the most illuminating.*<sup>1105</sup> Es thematisiert Probleme und Situationen, die charakteristisch für die afroamerikanische Bevölkerung, besonders der Southside von Chicago sind, während es gleichzeitig Charaktere abbildet, die universalen Anspruch jenseits jedes sozio-kulturellen Gefüges erheben. Die Autorin selbst bemerkte diesbezüglich in einem Interview: [...] *I believe that one of the most sound ideas in dramatic writing is that in order to create the universal, you must pay very great attention to the specific. Universality, I think, emerges from truthful identity of what is.*<sup>1106</sup> Aufgrund der Komplexität des Dramas wurde es bereits aus mehreren Perspektiven wissenschaftlich diskutiert: Gender Studies, African American Studies, strukturell, inhaltlich und historisch, sowie als signifikantes Beispiel für die amerikanische Dramatik generell.<sup>1107</sup> Das Stück, das sich formal auch durch seinen umfangreichen Nebentext auszeichnet, zeigt beispielsweise die Gegensätze zwischen den Generationen, die sich in diesem Fall nicht nur durch den bloßen Altersunterschied manifestieren, sondern auch die gesellschaftliche Entwicklung reflektieren. Lena wurde als Frau Ende des 19. Jahrhunderts geboren und definiert ihre grundlegenden Werte auch über ihre zeitliche Nähe zur Sklavenzeit. Ihre Prioritäten liegen bei der Familie, der relativen Lebensfreiheit und der Kirche, sie kann das Streben ihrer Kinder nicht völlig verstehen. Vor allem Beneatha, die ein modernes Frauenbild verkörpert, Ärztin werden möchte und ihre Identität über ihre afrikanische Vergangenheit zu definieren versucht, kann sie nur schwerlich begreifen. Dies wird vor allem deutlich in Lenas Unwissenheit über die Geschichte des Kontinents und in ihrer Aussage: *I don't think I never met no African before* (S. 57). Diese zwei Pole kontrastieren die frühere Generation mit dem „New Negro“, wobei Ruth keinem der beiden tatsächlich zugehörig ist und damit vermittelnd dazwischen steht (z.B. S. 52). Lena als Figur ist ein auch von

---

<sup>1105</sup> Brooks Atkinson: „A Raisin in the Sun.“ In: *The New York Times*. 12. März 1959.

[http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html\\_title=&tols\\_title=A%20RAISIN%20IN%20THE%20SUN%20\(PLAY\)&pdate=19590312&byline=By%20BROOKS%20ATKINSON&id=1077011428967&scp=1&sq=A%20Raisin%20in%20the%20Sun%20brooks%20atkinson&st=cse](http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html_title=&tols_title=A%20RAISIN%20IN%20THE%20SUN%20(PLAY)&pdate=19590312&byline=By%20BROOKS%20ATKINSON&id=1077011428967&scp=1&sq=A%20Raisin%20in%20the%20Sun%20brooks%20atkinson&st=cse) Zugriff: 12. April 2010.

<sup>1106</sup> Zitiert in Hansberry: *To Be Young, Gifted and Black*. S. 114.

<sup>1107</sup> Das bereits erwähnte *Readings on „A Raisin in the Sun“* herausgegeben von Lawrence Kappel bietet einen kleinen verkürzten Überblick über verschiedene Lesarten des Dramas.

Langston Hughes' „Wash-woman“ inspirierter Charakter;<sup>1108</sup> wie Anne Cheney es ausdrückte, *a black matriarch incarnate who scrubs floors in order to create black diplomats and university professors*.<sup>1109</sup> Während Beneatha ein neues Bewusstsein für Politik und ihr kulturelles Erbe an den Tag legt, stellt sie gleichzeitig die grundlegenden Werte der älteren Generation infrage. Gott ist für sie *just one idea I don't accept* (S. 51), ebenso wie Heirat zwar eine Möglichkeit, jedoch keine evidente Selbstverständlichkeit in ihrem Weltbild ist. Hansberrys Bezüge zu Afrika zeigen sich nicht nur in Beneatha, auch in der explizit-auktorialen Charakterisierung von Lena, die in der Beschreibung ihres ersten Auftritts in Ausstrahlung und Würde mit einer Herero-Frau aus Südwestafrika verglichen wird (S.39). Laut Aussage der Autorin war der afrikanische intellektuelle Asagai die von ihr favorisierte Figur des Stückes. Er ist Revolutionär, macht sich jedoch gleichzeitig keine falschen Hoffnungen und hat realisiert, dass *initially black African leaders may be as corrupt as their white predecessors*.<sup>1110</sup>

Künstlerisch und in den Inhalten griff Hansberry das Gedankengut der Harlem Renaissance wieder auf (die Periode, die auch Langston Hughes hervorbrachte) und verband es mit dem Verständnis ihrer eigenen Zeit, geprägt vom Civil Rights Movement, dem Feminismus usw.<sup>1111</sup> Sie thematisiert damit den Wandel und die Probleme ihrer Zeit – die jedoch teilweise heute noch bestehen – anhand von Figuren deren elaborierte Charakterisierungen weit darüber hinaus Identifikationspotential bieten. Dennoch sah die Dramatikerin eine Schwachstelle in der Konstellation und gleichbedeutenden Protagonistenrolle von Mama Lena und Walter Lee, da sie der Meinung war, dass sich ein gut konstruiertes Stück vornehmlich auf nur eine Person konzentrieren sollte.<sup>1112</sup> Dennoch gelang es Hansberry mit *A Raisin in the Sun* die von ihr intendierte Wirkung zu erreichen: die spezifische Realität und Lebenssituation der afroamerikanischen Bevölkerung abzubilden, gleichzeitig die Universalität zu betonen und damit eine wichtige soziale Aussage zu treffen.

[...] *it is a play that tells the truth about people, Negroes and life and I think it will help a lot of people to understand how we are just as complicated as they are – and just as*

<sup>1108</sup> Im Text von „A Song to a Negro Wash-woman“ sind einige Bezüge zu Lenas Charakterisierung zu erkennen. Vgl. Arnold Rampersad, David Roessel (Hrsg.): *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York: Knopf, 1998. S. 41-2.

<sup>1109</sup> Cheney, S. 60.

<sup>1110</sup> Dies bezieht sich auf ein Interview das Hansberry mit Studs Terkel (ein von ihm herausgegebener Sammelband, *Working*, diente als Vorlage für das gleichnamige Musical) für sein Radioprogramm kurz nach der Premiere des Stückes führte. Die hier angesprochenen Ausführungen sind zitiert bei Cheney, S. 60.

<sup>1111</sup> Vgl. ebd. S. 58.

<sup>1112</sup> Vgl. Lorraine Hansberry: „Willie Loman, Walter Lee Younger, and He Who Must Live.“ In: *Village Voice*. 12. August 1959. Zitiert nach Margaret B. Wilkerson: „Introduction.“ In: Lorraine Hansberry: *A Raisin in the Sun: The Unfilmed Original Screenplay*. [Hrsg.: Robert Nemiroff]. New York: Signet, 1994. S. xxix-xliv. Hier S. xxxix.

*mixed up – but above all, that we have among our miserable and downtrodden ranks – people who are the very essence of human dignity. That is what, after all the laughter and tears, the play is supposed to say.*<sup>1113</sup>

Musik ist ein essentieller Teil der Kultur der African Americans, weswegen sie die Dramatikerin auch einige Male in ihrem Schauspiel einsetzte: ein Radio, das Blues spielt (S. 54, S. 76, S. 105), Platten mit afrikanischen (S. 76-79) oder gefühlvoll-verführerischen (S. 112) Klängen, und Ruth, die mit starker Stimme ein triumphierendes Gospel intoniert (S. 110). Obwohl Judd Woldin die im Original vorgegebenen Musikpassagen nicht umsetzte, zeigt sich dennoch die Eignung der Vorlage für die Vermittlung auf musikalischer Ebene, auch wenn ein Theaterstück, das mehr auf Charakterzeichnung und -entwicklung denn auf tatsächlichen Aktionen aufbaut, nur schwierig adäquat zu vertonen ist.

#### **4.2.2. Die strukturelle und inhaltliche Transformation**

Eine grundlegende Veränderung in der Struktur ist die Umarbeitung des eigentlich dreiaktigen Stückes in die im Musical üblichen zwei Akte,<sup>1114</sup> womit ebenso eine Verschiebung der Spannungsbögen einherging. *A Raisin in the Sun* betont am Ende des ersten Aktes Ruths Vorhaben abzutreiben und beendet den zweiten mit dem Verlust des Geldes gleichsam als Peripetie, während der kürzeste letzte die Lösung mit ambivalentem und teilweise positivem Ausgang darlegt.<sup>1115</sup> Obwohl Lorraine Hansberry die gleichwertige Stellung von Lena und Walter Lee nicht schätzte, so ist sie doch essentieller Teil ihres Schauspiels, dessen Fokussierung auf die charakterliche Entwicklung des Sohnes im Kontrast zu den Erwartungen der Mutter vor allem in dieser Einteilung deutlich wird. Akt 1 und 2 enden mit der von Walter enttäuschten Mutter – weil er Ruth nicht von der Abtreibung abhalten will bzw. weil er das Geld verloren hat – während der Abschluss den gereiften Protagonisten und die stolze Lena herausstellt. Das Musical scheint sich mehr an Walters Perspektive zu orientieren, da der erste Akt mit dessen enttäuschter Reaktion auf Lenas Aussage, ein Haus angezahlt zu haben, endet. Lorraine Hansberry selbst versuchte bereits die Emphase in diese Richtung zu verän-

---

<sup>1113</sup> Aus einem Brief an ihre Mutter vom 19. Jänner 1959, zitiert in Hansberry: *To Be Young, Gifted and Black*. S. 91.

<sup>1114</sup> *A Raisin in the Sun*: 1. Akt: 2 Szenen; 2. Akt: 3 Szenen; 3. Akt: 1 Szene. *Raisin*: 1. Akt: Prolog und 6 Szenen; 2. Akt: 8 Szenen. Es ist allerdings zu erwähnen, dass einige Shows auf eine derartige Einteilung gänzlich verzichten, doch die dreiaktige Form ist äußerst selten (*The Most Happy Fella* wäre ein Beispiel), weswegen zwei Akte als charakteristisch für den Großteil des Genres bezeichnet werden können.

<sup>1115</sup> Hansberry wies selbst auf die schwierige Situation hin, die den Youngers in jener *white folks neighbourhood*, in der sie nicht „erwünscht“ sind, nun bevorsteht.

den, als sie für die angestrebte Hollywood-Verfilmung ihres Stückes eine Drehbuchfassung schrieb. Hierbei wollte sie einerseits die Möglichkeiten des Mediums ausnutzen – vor allem die Einheit des Raumes aufheben – und andererseits einige Aspekte verdeutlichen.<sup>1116</sup> Der letztlich verfilmte Entwurf jedoch (Regie: Daniel Petrie. Drehbuch: Lorraine Hansberry. USA: Columbia Pictures, 1961) war mit wenigen Ausnahmen eine relativ originalgetreue Umliegung der theatralen Fassung und entsprach nicht gänzlich den Vorstellungen der Autorin, deren eigentliche Vision erst in den frühen 90er Jahren als *The Unfilmed Original Screenplay* veröffentlicht wurde.<sup>1117</sup> Ein Vergleich zeigt, dass Robert Nemiroff in der Adaption zu einem Muscailibretto ebenso teilweise auf diesen Text zurückgegriffen hat. Dies wird vor allem in der Konstruktion des Endes deutlich. In der Stückfassung bleibt Lena kurz alleine in der Wohnung, möchte gehen und kommt zurück, da sie ihre Pflanze vergessen hatte, bevor sie die Wohnung ein letztes Mal verlässt (S. 151). Bereits das Drehbuch veränderte diese Konstellation, indem Walter zurückgeht, um Lena zu holen, mit ihr zu sprechen beginnt, um die melancholische Situation aufzulockern, und sich dann der Topfpflanze erinnert und sie selbst aus dem Fenster nimmt.<sup>1118</sup> Dieser letzte Auftritt ist signifikant für die Reifung des Sohnes und verdeutlicht die Konzentration auf dessen Entwicklung als inhaltliches Zentrum. Wenn das Musical auch den kurzen Dialog zwischen den beiden nicht inkludierte, übernahm es dennoch die Situation und vertiefte sie gestisch, indem der Nebentext festschreibt, dass Walter Lena den Mantel um die Schultern legt und sie aus der Wohnung führt.<sup>1119</sup> Dies manifestiert die neue Position seiner Figur und indiziert die Verantwortung, die er nun für sich selbst und für seine Familie zu übernehmen bereit ist.

Es ist zu bemerken, dass Vertonungen von Theaterstücken häufiger die Spielorte der Vorlage erweitern und damit oftmals ursprünglich verdeckte Handlungen in die szenische Präsentation inkludieren.<sup>1120</sup> Eine wahrscheinliche Begründung hierfür liegt darin, dass umfangreiche, komplexe Dialoge nur schwerlich in eine musikalische Struktur übertragbar sind, da gesungener Text in der Ausführung mehr Zeit beansprucht. Im Vergleich zu einer rein narrativen

---

<sup>1116</sup> Vgl. Margaret B. Wilkerson: "Introduction." S. xxix bzw. S. xxxix.

<sup>1117</sup> Lorraine Hansberry: *A Raisin in the Sun: The Unfilmed Original Screenplay*. [Hrsg.: Robert Nemiroff]. New York: Signet, 1994.

Wenn im weiteren textlichen Verlauf auf ein Drehbuch angesprochen wird, so ist dieses damit gemeint und nicht das tatsächlich verfilmte.

<sup>1118</sup> Vgl. Hansberry: *Unfilmed Original Screenplay*. S. 206.

<sup>1119</sup> Judd Woldin, Robert Brittan, Robert Nemiroff, Charlotte Zaltzberg: *Raisin*. Libretto. New York [u.a.]: Samuel French, o.J. S. 100.

<sup>1120</sup> Eines der bekanntesten Beispiele ist der Ausflug nach Ascot und der Embassy Ball in *My Fair Lady*.

erleichtert die visuelle Kommunikationsebene einer szenischen Präsentation die Vermittlung des wesentlichen Inhaltes.

Wie *A Raisin in the Sun* hat auch *Raisin* sehr umfangreiche nebensätzliche Inszenierungsanweisungen, die jedoch nicht als verpflichtend zu verstehen sind. Dennoch bedienten sich die meisten Produktionen jener minimalen physischen Umsetzung, die vieles pantomimisch darlegte oder der Zuschauerimagination überließ.<sup>1121</sup> Damit inkorporierte das Musical mehrere Ortswechsel und wich damit eklatant von der Einheit des Stückes ab. Die auf diese Weise hinzugefügten Szenen dienen größtenteils der Vertiefung der charakterlichen Disposition der Figuren oder zeigen im Original verdeckte Handlungen, sind jedoch teilweise offensichtlich vom Drehbuch beeinflusst. Das Musical erweckt häufig einen filmischen Eindruck, der sich vor allem hier manifestiert, aber auch in einigen Szenenübergängen zutage tritt.<sup>1122</sup> Lorraine Hansberry eröffnete ihre Leinwandvision zur Etablierung der Lebensverhältnisse der Youngers mit einem Panning Shot der Southside in Chicago.<sup>1123</sup> Das Musical ersetzte diese Manifestation durch einen Prolog (S. 13-15),<sup>1124</sup> der die oftmals kriminellen und verzweifelten Umstände in diesem Bereich der Stadt pantomimisch und tänzerisch darstellt. Die zugehörige Musik erinnert zwar an eine Medley-Ouverture, indem sie wichtige Songs des Scores zitiert, dennoch korrespondiert sie in ihrer konnotativen Aussage aufgrund der Arrangements mit den auf der Bühne dargestellten, teilweise parallel angeordneten, aggressiven Handlungen. Es ist Nacht: junge Frauen und Männer werden bei Verabredungen gezeigt, auch ein Betrunkener, der seine Wohnungsschlüssel nicht finden kann. Wie durch ein Kameraauge betrachtet, legten die Librettisten nebensätzlich die Relevanz der gezeigten Elemente fest,<sup>1125</sup> denn dominiert wird dieser Prolog von einem Rauschgifthändler, der, nachdem er Kokain geschnupft hat, sein nächstes Opfer in die Heroinabhängigkeit treibt. Als die fast bewusstlose Frau von zwei Nachbarn ins Haus getragen wird, [...] *the Block melts away and*

---

<sup>1121</sup> Es wird klargestellt, dass die hier verschriftlichte Form der Inszenierung nicht *intrinsic or essential to the musical* ist („A Note on Future Productions.“ In: *Raisin*. Libretto. S. 101-02.). Das hier benutzte Libretto gibt jedoch die am Broadway und der darauffolgenden National Tour dargestellte Form des Musicals wieder, weswegen es als Referenz dieser Analyse zugrunde liegt, obwohl eine Unterscheidung zwischen dem Inszenierungs- und dem tatsächlichen Theatertext nicht getroffen werden kann.

<sup>1122</sup> Mit der Bezeichnung „filmisch“ ist hier die montageartige Anordnung von Szenen oder Elementen gemeint, wobei die Übergänge in ihrer Umsetzung durch die Beleuchtung signalisiert werden.

<sup>1123</sup> Hansberry: *Unfilmed Original Screenplay*. S. 3.

<sup>1124</sup> Im Aufbau etwa zu vergleichen mit dem „Carousel Waltz“ aus *Carousel*, der ebenfalls pantomimisch und choreographisch die Stimmung des Werkes etabliert. Dieser ist jedoch im Gegensatz zu *Raisin* eine direkte Übersetzung des auktorial-nebensätzlichen Prologs in *Liliom*.

<sup>1125</sup> Eine Fußnote (S. 14) stellt bezüglich des Betrunkenen und seiner Frau fest: *This action is an added element of texture and should not, under any circumstances, detract from the dance of PUSHER and VICTIM occurring below.*

*daylight sneaks up on – The Younger family living room/ kitchenette. Early morning* (S. 15/16). Diese nebensächliche Formulierung offenbart in ihrem fließenden szenischen Übergang eine Reminiszenz auf die von Hansberry angestrebte Kamerafahrt. Des Weiteren wollte die Autorin das Arbeitsumfeld sowie das Leben außerhalb des Apartments illustrieren, besonders anhand von Walter, Lena und Beneatha. Obwohl sie hierbei teilweise verdeckte Handlungen des Stücks für die szenische Präsentation uminterpretierte, dienen die meisten dieser Sequenzen im Filmdrehbuch einer vertiefenden Charakterisierung der Figuren und haben kein Äquivalent in der Sprechstückfassung.<sup>1126</sup> Wenn auch nicht im selben Ausmaß wurde doch einiges ebenfalls in das Libretto übernommen. Ein direkter Zusammenhang mit der filmisch intendierten Umsetzung wird beispielsweise im Musical in Akt 1, Szene 2 (S. 26-30) hergestellt, die eine Neuerung gegenüber dem Stück darstellt und überschrieben ist mit *Chicago – the Southside and the Loop. Morning rush-hour: a montage* (S. 26; Hervorhebung hinzugefügt). Hierin wird Walters Weg zur Arbeit in öffentlichen Verkehrsmitteln inmitten einer Menschenmasse beschrieben, sowie seine Tätigkeit als Chauffeur für einen wohlhabenden Geschäftsmann, wobei die Aktionen nur stilisiert dargestellt werden.<sup>1127</sup> Der Song in dieser musikalischen Szene, „Runnin’ to Meet the Man“, imitiert rhythmisch das hetzende Tempo der arbeitenden Menschen, während der gesprochene Text, vor allem zwischen Mr. Arnold und Walter, die Motivation seines Traumes transparenter werden lässt. Akt 1, Szene 4 des Musicals stellt eine weitere Abänderung des Originals im Libretto dar, die ebenso vom Filmdrehbuch beeinflusst war. Sie inkludiert einen Ortswechsel in die Bar The Green Hat,<sup>1128</sup> etabliert die Figur des ursprünglich als Backstage Character konzipierten Willie Harris und verdeutlicht in dem enthaltenen Song „Booze“ Walters regelmäßige Flucht vor seinem Leben in den Alkohol (*Only booze can chase the Blues!* S. 40). Die Hinzufügung dieser Szene, die ein vages Äquivalent im Filmdrehbuch S. 81-84 hat, wirkt somit funktional als Offenlegung einer verdeckten Handlung (der Pakt zwischen Walter Lee, Bobo und Willie Harris) und gleichzeitig als vertiefende Charakterisierung der Hauptfigur. Akt 2, Szene 1 andererseits geht verstärkt

---

<sup>1126</sup> Das Drehbuch integrierte eine Szene an Lenas Arbeitsplatz, im Musical wird deutlich, dass sie noch beruflich tätig ist, wobei im Stück impliziert wird, dass sie bereits nicht mehr arbeitet.

<sup>1127</sup> Beispielsweise stellt Walter und Ruths Bett in dieser Szene auch den Wagen dar, den er chauffiert, während das restliche Personal der Szene anderen Tätigkeiten – wie den Boden aufwaschen, Tische bedienen oder Bauarbeiten, usw. – pantomimisch darstellt. (S. 28)

<sup>1128</sup> Die Bar ist ebenfalls der Handlungsort von Akt 2, Scene 2 in einer Erweiterung, die ebenso vom Filmskript inspiriert zu sein scheint. Nachdem sie sich auf die Suche nach ihm gemacht hatte, händigt Lena dem verzweifelt Betrunkenen hier das restliche Geld der Versicherung aus. Obwohl er auch im Originalstück drei Tage verschwunden bleibt, kommt er hier jedoch freiwillig wieder nach Hause wo Mama ihm das Geld gibt nachdem er ihr von der Bar erzählt hatte.

auf eine essentielle Eigenschaft in Lenas Weltanschauung ein, indem es deren Fluchtmöglichkeit darstellt: die Messe an einem Sonntagmorgen in der Kirche. Obwohl dieser Handlungsort auch im Filmdrehbuch nicht erwähnt wird, ist er als Einfügung in die Vertonung nachvollziehbar, da die musikalisch mitreißenden Gottesdienste der Black Churches häufig als markant für African Americans betrachtet werden und damit gleichzeitig eine Möglichkeit für einen diegetischen Song („He Come Down This Morning“) geschaffen wurde.

Obwohl die Szene zwischen Asagai und Beneatha zu Beginn des dritten Aktes – er legt unter anderem seine politische Sicht über die nötigen Veränderungen in Afrika dar – in der Transformation sehr gekürzt wurde, manifestiert sich der Bezug zum Kontinent im Musical anderweitig in verstärkter Form.<sup>1129</sup> Die sechste Szene (S. 50-53) intensiviert die Darstellungen vom Beginn des zweiten Aktes des Stücks (S. 76-79) – Walter, der sich im betrunkenen Zustand von der nigerianischen Musik sowie Beneathas Tanz mitreißen lässt – auf den für das Musical charakteristischen Kommunikationsebenen. Obwohl die Situationen prinzipiell sehr ähnlich ausgeführt sind, baut *Raisin* das Thema in der Darstellung aus. Im Drama tanzen Beneatha und Walter zu den Klängen der Langspielplatte, während er einer Vision von Afrika und sich selbst als Krieger nachgibt, die durch einen Beleuchtungswechsel auch evident wird.<sup>1130</sup> Die Ausgangssituation mit Bennie, die Ruths Musik – *assimilationist junk* – abstellt und stattdessen eine Platte mit afrikanischen Klängen auflegt, ist ident, wobei jedoch im Musical sehr bald, korrespondierend mit Walters Vision, der „African Dance“ des Orchesters die aufgezeichnete Musik vollständig überlagert.<sup>1131</sup> Der Bezug zum Kontinent wird in der Adaption weiter verstärkt durch afrikanische Stammesangehörige, die, auch hier durch veränderte Lichtverhältnisse gekennzeichnet, seine Vorstellung singend und tanzend darlegen: *The stage erupts with all the power, grace and excitement of African dance, [...], the warsong of the SINGERS O.S. resounds even louder [...]* (S. 53). In diesem Fall verstärken die charakteristischen Kommunikationsebenen des Musicals den Inhalt der Szene, während sie gleichzeitig die emotionale Disposition der Figuren, hier innere Ekstase bezüglich des kulturellen Erbes, intensiver zum Ausdruck bringen.

---

<sup>1129</sup> Beneathas neues Interesse an Afrika zeigt sich auch darin, dass sie anstatt der Gitarre (wie im Stück) die Conga Drums erlernen möchte.

<sup>1130</sup> Diese Inszenierungsanweisung war in den früheren Versionen des Stückes nicht vorhanden, findet sich jedoch auch im Libretto.

<sup>1131</sup> Die in der Originalproduktion des Musicals verwendete Platte war Michael Olatunjis *Drums of Passion* (Fußnote S. 50). Der „African Dance“ ist offensichtlich als Teil von Walters Vision konzipiert, der die Langspielplatte vollständig übertönt, jedoch ebenfalls endet wenn Ruth den Tonarm abhebt (S. 53).

Im Gegensatz zur früheren Version des Dramas ist auch Travis im Musical präsenter, expliziter charakterisiert und repräsentiert in seinem Solo-Song „Sidewalk Tree“ gleichzeitig eine weitere Perspektive: seine eigene Wahrnehmung des Lebens in der Southside.<sup>1132</sup> Da die Motivation von Lena, das Haus zu kaufen, wie auch von Walter, darin einzuziehen, sich über das erhoffte bessere Leben für Travis definieren,<sup>1133</sup> ist dessen Verständnis ein aufschlussreicher Gegenpol. Akt 2, Szene 5 ist nur dem Musical eigen und hat inhaltlich keine direkte Verbindung zur Vorlage. Sie zeigt Travis, der auf der Treppe vor dem Apartmenthaus sitzend wehmütig über den Verlust dieser Lebenssituation sinniert und konkludiert *Rather be right here next year/ than anywhere* (S. 81). Travis' ambivalente Haltung, die der Song explizit ausdrückt ist weder im Theaterstück noch im Filmdrehbuch in dieser Form zu finden, verstärkt jedoch die Komplexität der Umstände. Eine weitere Veränderung in der Gesamtfigurenkonstellation ist die vermehrte Präsenz der Mrs. Johnson, die offenbar ebenfalls teilweise vom Filmdrehbuch inspiriert wurde. Während sie im Drama in nur einer optionalen Szene anwesend ist und als Comic Relief fungiert, erfüllt sie diese Funktion im Musical häufiger. Während beispielsweise die morgendlichen Wettläufe zum Gemeinschaftsbad zwischen ihr und den Mitgliedern der Youngers im Stück nur szenisch verdeckte Handlung sind, ist deren Bühnen-Darstellung im Musical als wiederholtes komödiantisches Element konzipiert. Der Inhalt der optionalen Szene der Vorlage findet sich teilweise im Anschluss an den Gospel-song zu Beginn des zweiten Aktes der Adaption (S. 69-70),<sup>1134</sup> wobei die hier gegebene auktoriale Charakterisierung der Figur sich in der Umsetzung vorwiegend außersprachlich manifestiert. Die Konzeption ist von Schwerhörigkeit und vor allem einer enervierenden, insistierenden und wichtigtuerschen Wesensart geprägt und trägt damit zum erheiternden Effekt bei. Obwohl Lorraine Hansberry die Bedeutsamkeit der Dualität von Komik und Tragik in *A Raisin in the Sun* unterstrich, emphasizedie Musicaladaption teilweise die humoristische Ebene und vermittelt einen positiveren Gesamteindruck, der sich auch in den inhaltlichen Strichen abzeichnet. Die Eliminierung von Ruths Schwangerschaft und möglicher Abtreibung

---

<sup>1132</sup> Die spätere, vervollständigte Version von *A Raisin in the Sun* beinhaltet an anderer Stelle eine zusätzliche Situation für die Figur (S. 59), die jedoch im Vergleich zum Musical den gegenteiligen Effekt hervorruft. Er erzählt hierin voll Enthusiasmus von einer auf der Straße getöteten Ratte und unterstreicht damit die schäbigen Wohnverhältnisse.

<sup>1133</sup> Die Verbindung zwischen Träumen und Kindern ist eine determinierende Aussage in beiden Versionen. Es ist ein Zitat von Big Walter, an das Lena sich erinnert: „*Seem like God didn't see fit to give the black man nothing but dreams—but he did give us children to make them dreams seem worth while!*“ (Stück, S. 45/6; Libretto, S. 32)

<sup>1134</sup> Die bereits zitierte Replik Beneathas aus dem Stück bezüglich Mrs. Johnson wird in der Figurenkonstellation des Musicals von Mama Lena gesprochen.



ist ein Beispiel hierfür. Die Librettisten entfernten das gesamte Handlungselement, dem auch Lenas Geständnis, selbst ein Baby, Claude, verloren zu haben (S. 45) zum Opfer fiel. Damit werden die Auswirkungen der prekären Lebensumstände der Familie weniger deutlich und der soziale Aspekt tritt in den Hintergrund. Während Lena im Stück nach Walters Unfähigkeit, die Abtreibung zu verhindern, die Entscheidung, tatsächlich ein Haus zu kaufen, trifft, tut sie dies im Musical unmittelbar nach Erhalt des Schecks, signalisiert durch eine kurze Reprise von „A Whole Lotta Sunlight“ und die Worte *No more rats, Ruth* (S. 49).<sup>1135</sup> In Verbindung mit Travis' „Sidewalk Tree“ erscheint die Notwendigkeit umzuziehen weniger zwingend und wird mehr zum einfachen Wunsch nach Verbesserung, wodurch sich die Bedeutung und Motivation im Vergleich zur Vorlage veränderte.<sup>1136</sup> Die vollständige Streichung der Figur des George Murchison, inklusive aller referentiellen Passagen, hatte andererseits keine grundsätzliche Uminterpretation zur Folge.<sup>1137</sup> Er repräsentiert im Original die besitzende schwarze Bourgeoisie, die jedoch als oberflächlich und snobistisch beschrieben wird (S. 49-50) und somit als Gegenpol der Youngers konzipiert ist.<sup>1138</sup> Obwohl Georges Verhalten eine andere, antiquierte und selbstgefällige Perspektive darstellt, die kontrastierend zu Beneatha und Walter eingesetzt ist, ist dessen Position für den inhaltlichen Aufbau nur wenig relevant. Trotz der damit einhergehenden Beschneidung der Komplexität der Vorlage und der inhärenten Gesellschaftskritik war die Eliminierung dieser Figur eine nachvollziehbare Entscheidung der Librettisten, die dennoch eine effektive Umlegung des Originals zuließ. Aufgrund der dramaturgischen Form eines Musicals ist die Komprimierung und Reduktion eines dramatischen Werkes in der Adaption unumgänglich, womit abseits der Streichungen ganzer Handlungselemente auch textliche Kürzungen erforderlich sind. Trotzdem zeichnet sich *Raisin* durch die originalgetreue Übernahme vieler Passagen aus, die das Theaterstück adäquat repräsentieren und gleichzeitig oftmals als Inspiration für die Lyrics dienen.

---

<sup>1135</sup> Diese Aussage ist ein Rückbezug zu Ruths Vergleich der Wohnung mit einer *rat-trap* (Stück, S. 44; Libretto, S. 32).

<sup>1136</sup> Die Platzproblematik wird im Stück besonders auch durch Beneathas erste Reaktion transparent als sie von Ruths Schwangerschaft erfährt: [...] - *where is he going to live, on the roof?* (S. 58)

<sup>1137</sup> Statt der Verabredung mit George, geht Beneatha im Musical zum Empfang der African Student Union mit Asagai.

<sup>1138</sup> Seine Auffassung des Lebens zeugt aufgrund des materiellen Besitzes seiner Familie von fehlenden Träumen; sein Frauenbild ist von älteren Vorstellungen geprägt, die eine Selbstverwirklichung oder Berufstätigkeit der Frau als grotesk einstufen.

### 4.2.3. Die textliche Adaption

Trotz zahlreicher Auslassungen aufgrund des Umfangs sind die gesprochenen Dialoge des Musicals größtenteils wörtlich dessen Vorlage entnommen, wobei sie inhaltlich primär auf Vermittlung der Essenz der Handlung konzentriert sind. Die Songs erfüllen innerhalb der Darlegung unterschiedliche Funktionen und dienen manchmal der Informationsvergabe und Charakterisierung, während sie in anderen Fällen die emotionale Welt der Figuren elaborierter ausarbeiten. Generell ist das Libretto eine nur wenig veränderte,<sup>1139</sup> doch komprimierte Version des Sprechstückes, das durch die Hinzufügung der musikalischen Ebene bereits bestehende Aspekte verstärkt oder neue Perspektiven aufzeigt. Es behielt nicht nur den Wortlaut, auch die implizit-figurale Charakterisierung anhand der Sprachgewohnheiten bei. Lena benutzt häufig ältere Ausdrücke und ist oftmals mit dem Vokabular ihrer Tochter überfordert, während Walter und Ruth eine modernere Form des African American English gebrauchen. In Beneathas Sprache ist deren Universitätsbildung evident, während Asagais Englisch den politischen, aber auch philosophischen Denker offenbart.

Inhaltlich findet sich Akt 1, Szene 1 in den ersten drei Szenen des Musicals wider, wobei beide mit der fast identen Replik Lenas über ihr fehlendes Verständnis für die Eigenheiten ihrer Kinder enden (Stück, S. 23-53; Libretto, S. 16-36). Der eröffnende Dialog zwischen Walter Lee und Ruth etabliert in der Adaption ebenso die Lebenssituation, die Probleme in der Ehe, den erwarteten Scheck und Walters Bekanntschaft mit dem Halunken Willie Harris. Der erste Song des Scores „Man Say“ (der Prolog ist ein Instrumentalstück), in der Umsetzung eigentlich eine Musical Scene, ist eine textliche Variation, die basierend auf einem Dialogteil des Stücks,<sup>1140</sup> die Frustration des Protagonisten mit seinem Leben und der Reaktion seiner Ehefrau darlegt. Insofern deckt sich die Informationsvergabe der Adaption mit dessen Vorlage, doch nimmt der Song bereits den unrealistischen Größenwahn in Walters hoffnungsvollen Träumen vorweg, indem die Lyrics beispielsweise die Zeile [...] *here comes a giant fifty foot high!* (S. 19) inkorporieren.<sup>1141</sup> Der treibende Rhythmus der Musik drückt hier effektiv die innere Unruhe des Sängers aus, während die Bläser und Streicher gleichzeitig das Streben

<sup>1139</sup> Wenn im weiteren Verlauf nicht anders angegeben, sind die hier angesprochenen Passagen des Librettos zwar mit Auslassungen, doch wörtlich dem Stück entnommen.

<sup>1140</sup> Walter: [...] *Man say to his woman: I got me a dream. His woman say: Eat your eggs.* (S. 33) Auch der weiterführende Dialog (S. 33-34) zwischen Ruth und Walter ist in leichter Abwandlung in den Lyrics von „Man Say“ und den gesprochenen Einschüben zu finden (Libretto, S. 18-20).

<sup>1141</sup> Dies ist die Abwandlung einer Replik Walters zu George Murchison erst um einiges später im Stück (S. 85).

und die Hoffnung nach Besserem emphasieren.<sup>1142</sup> Damit ist diese Musical Scene dem literarischen Textsubstrat des Originals verpflichtet, deckt funktional einen vergleichbaren Posten ab und etabliert ein wichtiges Handlungselement, während die Vertonung die charakterliche Disposition greifbar werden lässt. Die im Musical nun folgende Sequenz ist in der Vorlage eigentlich vor der eben beschriebenen (S. 28-30), doch hat die Reihenfolge in diesem Fall nur wenig Relevanz. Nach dem Abgang Walters zum Badezimmer etabliert der Dialog zwischen Ruth und Travis die sehr schwierige finanzielle Situation, die es der Mutter nicht erlaubt, ihrem Sohn 50 Cents für die Schule zu geben, woraufhin der Junge schmolzt. Im Stück imitiert Ruth augenzwinkernd das Verhalten von Travis, wodurch dessen Zorn verschwindet. Das Musical erweiterte diese Situation um den Song „Whose Little Angry Man“, dessen Titel ein Zitat aus dem Original adaptierte und textlich variierte.<sup>1143</sup> Anders als „Man Say“ dient er jedoch nicht der Etablierung eines Handlungselements, sondern spiegelt vor allem die mütterliche Zuneigung zwischen Ruth und ihrem Sohn. Die Musik der sanften Ballade wirkt hier somit vor allem als Unterstützung der inhärenten Emotion, wodurch der Song funktional einen unterschiedlichen Zweck erfüllt. Nach einer Änderung der Figurenkonfiguration – Walter tritt wieder auf, Travis geht ab, stattdessen kommt Beneatha hinzu – ist der weitere Verlauf, der Streit zwischen den Geschwistern, textlich wieder fast ident mit der Vorlage, wenn auch komprimiert. Die hier folgende Szene 2 des Musicals ist der Einschub „Runnin’ to Meet the Man“, wodurch der Auftritt Mamas, der im Stück hier angesetzt wäre, in der spielinternen Zeit verschoben werden musste, um die chronologische Sukzession zu bewahren. In der dritten Szene ist es bereits später Nachmittag und Lena kommt von der Arbeit nach Hause. Durch ihre Interaktion mit der verkümmerten Topfpflanze und dem Song „A Whole Lotta Sunlight“ wird diese Metapher im Musical verstärkt emphasiert. Obwohl Mama auch im Stück später deklariert das Gewächs würde sie repräsentieren, ist dessen Bedeutung für die Figur weniger elaboriert dargestellt. Der Song „A Whole Lotta Sunlight“ zeigt sie die Pflanze zärtlich hegend, während gleichzeitig ihr Wunsch nach einem eigenen Haus mit Garten etabliert wird. Die Lyrics haben zwar kein direktes Äquivalent in der Vorlage, doch der Titel ist wörtlich einem kurzen Austausch zwischen Ruth und Lena entnommen, als diese erzählt ein Haus gekauft zu haben (S. 94). Der Song wirkt gleichzeitig charakterisierend indem er die singende Figur als sehr fürsorgliche Frau darstellt, die jedoch auch Entschiedenheit an den

---

<sup>1142</sup> Diese Einschätzung bezieht sich auf die Broadway-Orchestrierung, wobei jedoch für kleinere Produktionen auch andere Arrangements zur Verfügung stehen.

<sup>1143</sup> Ruth: [...] *Now – whose little old angry man are you?* (S. 30)

Tag legt: *There'll be a whole lotta sunlight/ Shining for you and me* (S. 31). Mit Ausnahme der Schwangerschafts-/Abtreibungsthematik entspricht der folgende Text (S. 31-36; erst zwischen Lena und Ruth, dann auch Beneatha) einer gekürzten Version des Originals (S. 41-53) und verdeutlicht in der Konfiguration die Unterschiede zwischen den Frauen. Mit der Abbildung von Lenas Gottesfürchtigkeit und Beneathas Interessen und Auffassungen übernimmt diese Szene unverändert die wichtigsten Merkmale der Figuren.

Auch die restlichen gesprochenen Dialoge des Stücks wurden ähnlich transformiert: die Librettisten versuchten mit Ausnahme der bereits erwähnten ausgesparten Handlungselemente die wichtigsten Inhalte des Dramas wortgenau, wenn auch gekürzt oder neu arrangiert zu übertragen. Beispielsweise manifestiert sich Lenas Unverständnis, aber auch der Wandel der Zeit und damit einhergehender Verschiebung der Wertvorstellungen, in einem Dialog zwischen ihr und Walter am Ende des ersten Aktes (Stück, S. 74).<sup>1144</sup> Da jedoch der Kontext, Ruths beabsichtigte Abtreibung, nicht in die Adaption einfluss, fehlt jene Situation im Musical, weswegen die definierenden Textpassagen an anderer Stelle des Librettos eingesetzt sind (S. 33 und S. 62). Aus diesem Grund ist die mit der zweiten Szene des Stücks (S. 54-75) korrespondierende Szene 5 des adaptierten Textes (S. 41-49) auch sehr gekürzt und fokussiert auf die Beziehung zwischen Beneatha und Asagai und den letztendlichen Erhalt des Schecks. Der beinhaltete Song „Alaiyo“ bezieht seine Motivation, sowie den Titel aus dem Original, der Erklärung des Kosenamens Asagais für Beneatha: *One for Whom Bread—Food—Is Not Enough* (Stück, S. 65). Die nur kurz angedeutete Zuneigung zwischen den Figuren im Drama wird im Musical mithilfe des als Duett konzipierten Songs elaboriert ausgeführt, wobei der Großteil der Lyrics die Entwicklung einer Beziehung zwischen den beiden in poetischer Sprache manifestiert und somit dieser Version eigen ist.<sup>1145</sup> Auch hier verstärkt sich textlich, vor allem jedoch musikalisch die Verbindung zu Afrika. Der Song ist von Trommelklängen dominiert, die eine Konnotation zum Kontinent darstellen, die auch in den Lyrics bestätigt wird: Asagai: *Heartbeats tell me .../ Beating like drums of my home* (S. 46). Funktional ähnlich gelagert, nur ausgeprägter und intensiver in der Vermittlung der emotionalen Disposition der Figuren, ist „Sweet Time“, ein Duett zwischen Ruth und Walter Lee. Die im Stück nur angedeutete Verbesserung der Beziehung zwischen den Eheleuten (S. 88-89) wird

---

<sup>1144</sup> Sie beklagt hier den übermäßigen Stellenwert, den Walter Lee Geld beimisst, vor allem da in ihrer Zeit der reine Überlebenskampf als Lebensziel gesehen wurde. Mama: [...] *Freedom used to be life* [...]; [...] *we was worried about not being lynched and getting to the North if we could and how to stay alive and still have a pinch of dignity too ...* (S. 74).

<sup>1145</sup> Diese Entwicklung wurde im Musical erst durch die Streichung von George Murchison möglich.

durch die musikalische Ausarbeitung manifest, deren tiefgreifende passionierte Darstellung auktorial als Fußnote determiniert ist:

*This song should be acted with great feeling and urgency: the questions tearing up from the guts, sung freely, rubato, staccato, not rushed; [...]; every word and thought sung for its meaning even more than its melody. [...] a cry from the heart with all the subtleties, the broken lines and jagged edges and, where appropriate, the freely improvised quarter-notes of Soul. But none of this for embellishment – only where and to the extent it enhances true feeling. (Fußnote S. 56)*

Die Verstärkung der Emotionalität mithilfe der Musik wird auch in der nachfolgenden Passage deutlich. Während Ruth und Walter Lee im Drama zwar in einen Kuss übergehen und von Lenas Auftritt unterbrochen werden, wird im Musical ein Geschlechtsakt zwar nicht offen szenisch präsentiert, doch explizit im abgedunkelten Bereich der Bühne angedeutet.<sup>1146</sup> Die Lyrics beider Songs entstammen nicht direkt, sind jedoch teilweise inspiriert vom Originaltext und sind somit eine Erweiterung im Vergleich zur Vorlage. Sie exemplifizieren die Gefühlswelt der Figuren auf einer Ebene, die dem gesprochenen Drama fremd ist, und lassen in Verbindung mit der Musik Motivation und Charaktere transparenter erscheinen. Der nun folgende Dialog des Musicals – Mama erzählt, sie habe ein Haus gekauft, Ruth und Travis sind glücklich, Walter zerstört – ist eine verhältnismäßig genaue Übernahme des Originals, wobei der Song, der den ersten Akt beschließt „You Done Right“ hauptsächlich den Text des Dramas (S. 94/5) in leicht variiertes Form verarbeitet. Wie „Man Say“ vermittelt die adaptiv-technisch ähnlich transformierte Musical Scene Walters verbitterte Frustration, nur ohne die Hoffnung, die erstere auszeichnet: *You done me right out of my dreams/ Tonight!* (S. 63). Dieser Aufbau verstärkt auch die Fokussierung auf Walter Lee, die Lorraine Hansberry in ihrem Filmdrehbuch angestrebt hatte. Nachdem Lena ihrem Sohn letztendlich doch das verbliebene Geld ausgehändigt hat, folgt mit „It’s a Deal“ (Akt 2, Szene 3) ein Song, der im Ausgangswerk kein textliches Äquivalent hat und Walters Gefühlswelt, in diesem Fall die neugefundene Zuversicht, emphasiert, während die Lyrics ein weiteres Mal dessen fehlenden Realitätsbezug bestätigen. Dass auch er seine Träume für eine bessere Zukunft seines Sohnes einsetzen möchte, betont die Coda des Songs, das nach einem kurzen Dialog zwischen Travis und seinem Vater – fast wörtlich wenn auch gekürzt dem Stück (S. 107-109) entnommen – die Szene zu einer Conclusio bringt. Der forsche treibende Rhythmus des ersten Teils wird

---

<sup>1146</sup> Dieser bietet gleichzeitig eine Möglichkeit für Komik, indem Lena, als sie heimkommt, etwas verschämt, doch amüsiert bemerkt: *Lord have mercy ... and before dinner, too!* (S. 58).

hier durch zärtlich-emotionale Arrangements ersetzt, womit der Song durch die Figurenkonstellation gleichzeitig charakterisierend wirkt.

Trotz leicht veränderter Konfiguration ist Akt 2, Szene 4 des Musicals inhaltlich deckungsgleich mit der korrespondierenden Passage des Ausgangswerks (S. 110-114), doch wendet sie eine traditionelle Praxis des Genres zur Vermittlung an. Während Ruth im Original nur von Walters Verhaltensänderung schwärmt, wird diese in der Vertonung von einer Reprise von „Sweet Time“ begleitet, die damit die Verbesserung der Beziehung zwischen den Verheirateten und die Entwicklung der Figur zusätzlich manifestiert.

Der weitere Verlauf hebt sich strukturell von der restlichen Adaption ab, da hier gegenläufig zur bisher beschriebenen Praxis vorgegangen wurde. Die 4. Szene des 2. Aktes des Musicals endet mit dem Auftritt von Karl Lindner, während der nächste Abschnitt Travis vor dem Haus zeigt und seine Soliloquy „Sidewalk Tree“ beinhaltet. Danach (6. Szene) ist Lindner bereits gegangen, und Walter Lee, Ruth und Beneatha berichten Mama von dessen Besuch. Dies zeigt ein ungewöhnliches Vorgehen, da trotz Kürzungen des bestehenden Haupttextes, in der Transformation meistens verdeckte Handlungen für die szenische Präsentation adaptiert werden und in diesem Fall jedoch gegenteilig verfahren wurde. Durch den Schnitt zu Travis vor dem Haus mutierte die im Ausgangswerk recht umfangreiche Situation mit Karl Lindner (S. 113-119) zur räumlich, wenn auch nicht zeitlich verdeckten Sequenz, die in weiterer Folge in dem Song „Not Anymore“ narrativ vermittelt wird. Diese Modifikation erlaubte umfangreiche Kürzungen, obwohl dennoch der Effekt, wie auch die inhaltliche Essenz, erhalten blieben. Die Lyrics geben aufgrund der Konzeption als Schilderung von Ruth, Walter und Beneatha den Wortlaut Lindners teilweise originalgetreu wieder oder persiflieren dessen Wortwahl und Attitüde. Auch der Titel des Songs ist ein Ausdruck dessen, da hiermit versichert wird, dass nicht mehr Gewalt oder offener rassistischer Hass im Vordergrund präsentiert werden, sondern eine neue „Brüderlichkeit“.<sup>1147</sup> Die für den weiteren Verlauf essentiellen Passagen des einzigen echten Comedy-Songs des Scores (*We're prepared to pay/ Just to keep it all that way!* S. 86) sind in ihrer Wichtigkeit nebensächlich als Darstellungsanweisung in Fußnoten hervorgehoben. Auch die implizit-figurale Charakterisierung anhand der sprachlichen Unterschiede<sup>1148</sup> wurde in die neue Form übernommen, indem sie von den Singenden

---

<sup>1147</sup> Als Lena etwas verängstigt fragt ob sie bedroht worden wären, antwortet Beneatha: *Oh—Mama—they don't do it like that any more. He talked Brotherhood. He said everybody ought to learn how to sit down and hate each other with good Christian fellowship.* (Stück, S. 121)

<sup>1148</sup> Hier wird der Kontrast zwischen angloamerikanischem und African American English hervorgehoben.

übertrieben nachgeahmt und damit persifliert wird. Obwohl die Comedy des Songs die Figurenperspektive von Walter, Ruth und Beneatha in ihrer Wahrnehmung des von Lindner Gesagten widerspiegelt, wird dennoch die Negativität und Absurdität der Situation effektiv vermittelt.

Der im Stück sehr umfangreiche Dialog zwischen Beneatha und Asagai (S. 130-137) jedoch wurde in der Musicaladaption in einer Form gekürzt, die dessen essentiellen Inhalt größtenteils eliminierte. Nachdem Bobo Walter Lee mitteilt, dass das gesamte Geld verloren ist und Lena und ihr Sohn auf verschiedene Weise zusammenbrechen, verlässt Beneatha das Apartment, wo sie auf der Treppe Asagai begegnet.<sup>1149</sup> Im Original beschreibt die Tochter hier beispielweise die Gründe für ihren Berufswunsch, wodurch ihre bis dahin fast als oberflächlich charakterisierte Figur mehr Tiefe erhält. Ebenso schildert Asagai sein politisches Verständnis der Situation in Afrika,<sup>1150</sup> wobei er jedoch nicht blinden Idealismus, sondern eine ambivalente und komplexe Sichtweise an den Tag legt, die ihn in Hansberrys Auffassung als Intellektuellen kennzeichnen.

*Asagai: [...] Perhaps the things I believe for my country will be wrong and outmoded, and I will not understand and do terrible things to have things my way or merely to keep my power. Don't you see that there will be young men and women—not British soldiers then, but my own black countrymen—to step out of the shadows some evening and slit my then useless throat? [...] And that such a thing as my own death will be an advance? (Stück, S. 136)*

Die Adaption eliminierte diese Elemente, entpolitisierte mit Ausnahme einer kurzen Replik den Inhalt und fokussierte vor allem auf die Frustration Beneathas, die den Verlust des Geldes mit dem zwanghaften Verzicht auf ihren Traum gleichsetzt. Gleichzeitig festigt diese Passage auch die Beziehung der beiden Figuren mit einer angestrebten gemeinsamen Zukunft in Afrika, die in einer Reprise von „Alaiyo“ ebenso musikalisch manifest wird. Dies zeigt eine Beschränkung auf das im Musical besonders hervorgehobene Hauptthema des Traumes und auf die emotionale Disposition von Beneatha und Asagai, während die textlich komplexeren Inhalte gestrichen wurden. Der folgende Wechsel zur letzten Szene des Musicals ist ebenso konzipiert wie der vorangegangene und „überblendet“ in einen im Gange befindlichen Dialog zwischen Ruth und Lena im Apartment, dessen Beginn somit räumlich verdeckt erscheint.

---

<sup>1149</sup> Dieser Übergang ist sehr filmisch konzipiert und dem Musical eigen, da das Stück den einzigen Handlungs-ort nicht verlässt. Der Nebentext gibt hier an: *BENEATHA runs out of the house as the lights crossfade to black in the apartment and up on—ACT TWO, Scene 7: The front stoop. Immediately following.* (S. 89)

<sup>1150</sup> Es geht hierbei um die nötige Dekolonisation des Kontinents, der bis Mitte der 1950er Jahre größtenteils unter europäischer Herrschaft stand.

Walter Lee betritt nachdem er Lindner angerufen hatte, die Wohnung und schildert in fast identen, doch komprimierten Worten seine aus den vergangenen Ereignissen geformte Sicht der Welt. Obwohl ein Teil gekürzt wurde, blieben die grundlegenden Aussagen im Wechsel von Song (Walters Reprise von „It’s a Deal“) und Dialog mit Lena (S. 93-95) erhalten, beispielsweise das gnadenlose System von *takers* und „*taken*“ – Menschen die nehmen und Menschen, denen genommen wird.<sup>1151</sup> Die wesentlichen Repliken, die Walters charakterliche Entwicklung verdeutlichen und damit auch zu einem großen Teil Aussage und Ausgang des Stückes definieren, wurden jedoch ungekürzt und wörtlich in das Libretto übernommen. Hierzu gehört beispielsweise der emotionale Tiefpunkt der Figur, ein Moment der Erniedrigung, der in einer Rede vor seiner Familie manifest wird, die ihnen den Inhalt seiner für Lindner vorbereiteten Ansprache vermitteln soll (Stück, S. 144; Libretto, S. 95), deren Kernaussage subsumiert ist in: [...] „*And you—you people just put the money in my hand and you won’t have to live next to this bunch of stinking niggers! ...*“ [...]. Beneatha ist nicht nur schockiert, auch abgestoßen und bezeichnet ihn als *toothless rat*, wonach Lena, die Verständnis für seine Situation aufbringen kann, sie mit dem Song „*Measure the Valleys*“ (S. 96-7) ermahnt. Der Ausgangspunkt, der Titel, wie auch die gesprochenen Einschübe sind dem Originaltext entnommen, wobei der Großteil der Lyrics aus metaphorisch-poetischen Neuformulierungen über das Thema besteht. Die folgende Lösung, die sich in Walters charakterlicher Entwicklung im Dialog mit Karl Lindner zeigt, und der Schluss sind zwar teilweise komprimiert, enthalten aber den größten Teil des ursprünglichen Textes und reproduzieren damit das Ausgangswerk. Trotzdem erscheint das Fehlen einer kurzen Replik von Lena befremdlich, die stolz zu ihrer Schwiegertochter sagt: *He finally come into his manhood today, didn’t he? Kind like a rainbow after the rain ...* (S. 151). Obwohl diese Entwicklung in der Adaption offensichtlich vermittelt wird, wäre eine Vokalisierung dessen angebracht gewesen, da das Emblem des Musicals in der originalen Broadway-Produktion ebenfalls auf einen Regenbogen verwies, der anderweitig jedoch keinen eindeutigen Bezug hat.

---

<sup>1151</sup> Dieser Vergleich ist in abgewandelter Form in den Lyrics zu finden. Walter: *Mama, you know it’s all divided up. Life is. Sure enough. Between the takers and the “taken”.* [...] *Yeah. Some of us always getting “taken”.* (Stück, S. 141). In den Lyrics ist er umgeformt zu: *Life is grabbing the chance!/ Life is cashing the bet!/ There’s just takers and taken/ And I’m takin’ all I can get.* (S. 94)



#### 4.2.4. Das Musical

Nachdem Judd Woldin und Robert Brittan bereits zu Hansberrys Lebzeiten Pläne zur Vertonung ihres Stückes hegten, hatte die Musicaladaption *Raisin* im Oktober 1973, nach vier Monaten Tryout-Phase in der Arena Stage in Washington DC, Broadway-Premiere. Für die Transformation mitverantwortlich waren die Librettisten Robert Nemiroff, Lorraine Hansberrys langjähriger Ehemann und Nachlassverwalter, sowie Charlotte Zaltzberg, dessen Assistentin und Sekretärin, wodurch die Vertonung besonders darauf bedacht war, die Inhalte und Charakteristika der Vorlage adäquat und effektiv in die neue Form zu übertragen. Wie *A Raisin in the Sun* war auch das Musical imstande, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen, wie ca. 850 Vorstellungen, sehr gute Rezensionen und 9 Tony Award-Nominierungen belegen.<sup>1152</sup> Clive Barnes, Kritiker der *New York Times*, stellte in seiner Besprechung fest: *the present book by Robert Nemiroff and Charlotte Zaltzberg is perhaps even better than the play.*<sup>1153</sup> Er bezog dies vor allem auf die neue inhaltliche Struktur, die er als *slightly firmer* beschrieb, und verwies wie auch die Rezensenten des Originalstücks vor allem auf die Universalität der dargestellten Figuren und Themen. Dennoch konnte die Musik für ihn nur wenig zur Aussage des Stückes beitragen, und er bezeichnete sie als verhältnismäßig unwichtig im Vergleich zu Libretto oder Inszenierung.

Dennoch hat Judd Woldins Musik in der Gesamtkonzeption des Werkes einen sehr hohen Stellenwert. Wie aus dem Libretto ersichtlich, wurde fast der gesamte Text des Musicals vertont, da es nicht nur Songs beinhaltet, sondern auch die meisten gesprochenen Passagen mit Underscoring hinterlegt sind.<sup>1154</sup> Die Musik verarbeitet hauptsächlich afroamerikanische Stile wie Jazz, Blues, Soul und Gospel, orientiert sich in der Ausführung und im Sound jedoch mehr an der Populärmusik der Entstehungszeit als an der eigentlichen Handlungszeit, die das Musical genauer als *the early 1950s* (S. 12) spezifiziert. Der abgewandelte Plot der Adaption schuf durch die Transformation Raum für die Vertonung, ohne dabei die akkurate inhaltliche Adaption zu vernachlässigen. Die musikalische Kommunikationsebene und deren Positionie-

---

<sup>1152</sup> Davon gewann die Show den Award für „Best Musical“ und Virginia Capers wurde für ihre Darstellung der Lena („Best Actress in a Musical“) geehrt.

<sup>1153</sup> Clive Barnes: „Theater: ‘Raisin’ in Musical Form.“ In: *The New York Times*. 19. Oktober 1973. <http://www.nytimes.com/packages/pdf/theater/93293456.pdf?scp=1&sq=Clive%20Barnes%20Raisin%20in%20Musical%20Form&st=cse> Zugriff: 23. April 2010.

<sup>1154</sup> Eine zusammengefasste Listung der *Music Cues* des gesamten Musicals findet sich im Libretto, S. 113-14. Da das Cast Recording jene jedoch nicht beinhaltet, kann vom nicht-musikwissenschaftlichen Standpunkt dieser Arbeit nicht darauf eingegangen werden.

rung in der Handlung bieten dabei einen weiteren Informationskanal, wodurch sich das Musical in einigen Punkten von der Vorlage unterscheidet.

In einem variablen Einheitsbühnenbild<sup>1155</sup> etabliert der pantomimische Prolog („Prologue“) die Lebenssituation in Chicagos Southside: junge tanzende Menschen, aber auch Alkoholiker und Drogendealer. In der Wohnung der Youngers versucht Ruth ihren Mann Walter Lee und deren Sohn Travis zu wecken. Der folgende Dialog etabliert die von Alltagsorgen beeinträchtigte Beziehung der Eheleute und führt, eher als das Stück, den erwarteten Scheck und die verbundenen Hoffnungen ein. Als Walter versucht, Ruth zu überreden, Lena zugunsten seiner Geschäftsvorhaben zu beeinflussen, lehnt sie ab, da sie dessen Partnern, aber auch den Vorstellungen ihres Mannes misstraut. Dieser hoffte jedoch auf die Unterstützung seiner Familie in dem Versuch, aus der einengenden Lebenssituation auszubrechen, seine Träume zu verwirklichen und gesellschaftlich aufzusteigen („Man Say“). Nachdem vorhin bereits Travis die Nachbarin Mrs. Johnson auf dem Weg ins gemeinsame Badezimmer überrundet hat, tut Walter nun dasselbe und verzögert damit ein weiteres Mal deren Morgentoilette. Travis fragt seine Mutter nach 50 Cent für die Schule (für die *Negro History Week*), die diese ihm jedoch verweigert, worauf er schmollend und abweisend reagiert. Um die Situation vor der Schule zu entspannen und sich wieder zu versöhnen, neckt Ruth Travis liebevoll („Whose Little Angry Man“) und er lässt sich bereitwillig von ihr umarmen. Als Walter aus dem Badezimmer kommt, gibt er seinem Sohn sogar einen Dollar und ist wütend darüber, dass seine Frau ihm das Geld verweigerte.<sup>1156</sup> Beneatha kommt schlaftrunken aus ihrem Zimmer, das sie mit ihrer Mutter teilt, und macht sich auf den Weg zum Bad, nur um von einer diesmal triumphierenden Mrs. Johnson überrundet zu werden.<sup>1157</sup> Nachdem die Geschwister über Lebenseinstellung und Ambition Beneathas in Streit geraten sind, verlässt Walter das Haus, um zur Arbeit zu gehen. Gemeinsam mit anderen hastenden Bewohnern der Southside fährt er in überfüllten öffentlichen Verkehrsmitteln zu seinem Job als Chauffeur des wohlhabenden Geschäftsmannes Mr. Arnold („Runnin’ to Meet the Man“). Diese Szene macht des Weiteren deutlich, dass das Wohnviertel der Youngers hauptsächlich von den unteren sozialen Schichten besiedelt ist, da das Ensemble hier pantomimisch auch die schlecht bezahlten Ar-

---

<sup>1155</sup> Auch wenn diese Vorgabe – Skizzen der Broadway-Produktion sind im Libretto, S. 115-18 zu finden – nicht verpflichtend ist, sind die beinhalteten Ortswechsel in jenen fließenden Szenenübergängen kaum anders zu bewerkstelligen.

<sup>1156</sup> Das Handlungselement mit den 50 Cent für Travis ist im Stück ebenfalls vorhanden, erscheint aber im Gesamtkontext untergeordnet. Da das Musical jedoch einen Song in diesem Zusammenhang einsetzte um die Beziehung zwischen Ruth und ihrem Sohn zu etablieren, ist es in dieser Inhaltsangabe verstärkt ausgeführt.

<sup>1157</sup> Dieses Element wurde offensichtlich zur Verstärkung des komischen Effekts zugefügt.

beitsplätze diverser Figuren – Reinigungspersonal, Straßenarbeiter, Wäschereiangestellte usw. – darstellt. Damit folgt das Musical ein weiteres Mal (wie im Prolog) Hansberrys Anliegen, die sie in der Verfilmung umsetzen wollte: die Verhältnisse der Southside, wie auch das Leben außerhalb mit einzubeziehen. Ein Szenenwechsel in das Apartment der Familie am späten Nachmittag zeigt Mama Lena, die ermüdet von ihrer Arbeit nach Hause kommt. Sie geht zum Fenster und holt eine kleine verkümmerte Topfpflanze, die unter zu wenig Licht leidet und über die sie feststellt: *I bet you don't even know what a garden is! Well, just you wait!* (S. 30). Der Song „A Whole Lotta Sunlight“ verspricht, dass sich diese Situation bald ändern wird, und zeigt früher als das Stück, Lenas Vorhaben, ein Haus zu kaufen, das hierdurch auch manifester erscheint. Ruth kommt ebenfalls erschöpft von der Arbeit und beginnt mit Lena ein Gespräch über den möglichen Verwendungszweck des Geldes, als Beneatha von der Universität zurückkehrt, nur um gleich anschließend zu ihren Conga Drum Stunden zu gehen. Vorher beginnt jedoch eine Diskussion um ihre Ziele und Interessen, wobei Bennie die Existenz Gottes leugnet, Lena ihr daraufhin hart ins Gesicht schlägt und zugeht, die Gedanken ihrer Kinder oft nicht zu verstehen.

Szenenwechsel in die Bar The Green Hat, wo Walter mit seinem Freund Bobo auf Willie Harris wartet, währenddessen die beiden heftig dem Alkohol zusprechen und sich gemeinsam mit der Besitzerin Althea<sup>1158</sup> der Musik hingeben („Booze“). Harris trifft mit einem Vertrag ein, der jeden von ihnen zu einem Drittel-Teilhaber an einem Spirituosengeschäft macht, sofern sie das nötige Kapital aufbringen können. Obwohl er das Geld noch nicht hat, unterschreibt auch Walter.<sup>1159</sup>

Am nächsten Morgen erwarten Lena, Ruth und Beneatha während des wöchentlichen Hausputzes den Scheck der Versicherung, doch ist Walter von seinem Barbesuch noch nicht zurückgekehrt. Joseph Asagai, ein junger Afrikaner aus Nigeria, sucht Beneatha auf, um ihr Platten mit authentischer Musik und Yoruba-Kleidung zu bringen. Im Dialog wird deutlich, wie wenig Lena von ihrem kulturellen Erbe weiß;<sup>1160</sup> ein Zustand, dem die Tochter in ihrem eigenen Verständnis entgegen wirken möchte. Nachdem Lena gegangen ist, sind Beneatha und Asagai alleine und kommen sich näher („Alaiyo“). Durch die Streichung von George

---

<sup>1158</sup> Diese Figur ist ausschließlich im Musical zu finden, ist jedoch irrelevant für die Handlung.

<sup>1159</sup> Diese Vorgänge sind im Vergleich zum Originalstück unterschiedlich arrangiert. Neben der Offenlegung der verdeckten Handlung und der Umsetzung eines Backstage Characters, ist das tatsächliche Unterschreiben des Vertrages in der Vorlage nicht dezidiert genannt, besonders nicht vor Erhalt des restlichen Geldes. Walter bringt zwar einen Vertrag zum Vorschein (Stück, S. 70-71) um seine Mutter zu seinem Geschäft zu überreden, doch erscheint es als hätte er ihn noch nicht unterschrieben.

<sup>1160</sup> Das Musical verstärkte an dieser Stelle den komischen Effekt, der auch in der Vorlage immanent ist.

Murchison konnte diese Beziehung von Beginn an stärker ausgebaut werden und bietet somit eine Möglichkeit für ein Liebesduett. Die kulturell-politische Verbindung von African Americans mit ihrem afrikanischen Erbe, die Hansberry in ihrem Stück damit thematisierte, wird in den afrikanisch konnotierten Klängen dieses Songs auch auf musikalischer Ebene umgesetzt. Nach dem Abgang Asagais kommt der lang erwartete Scheck und eine Reprise von „A Whole Lotta Sunlight“ signalisiert, dass Lena bereits ihre Entscheidung über dessen Verwendung getroffen hat.

Am Abend desselben Tages: Ruth bügelt und singt zu einem Song auf einer Platte,<sup>1161</sup> als Beneatha in Yoruba-Gewand auftritt und sie durch eine mit afrikanischer Musik ersetzt. Sie tanzt sehr enthusiastisch auch wenn sie keine tatsächliche Kenntnis der Riten und Gebräuche besitzt. Walter kommt völlig betrunken nach Hause, lässt sich von seiner Schwester mitreißen und erfährt sogar eine eigene „Vision“, in der er sich als Krieger, umgeben von Mitgliedern „seines“ Stammes, wahrnimmt. Für kurze Zeit wird das Apartment zur Savanne, beherrscht von afrikanischen Trommeln, Tänzern und Kriegsliedern. Obwohl die Platzierung des Äquivalents in der Vorlage nicht unumstritten ist, wie auch die Tatsache belegt, dass Lorraine Hansberry selbst sie nicht in ihr ursprüngliches Filmdrehbuch übernahm,<sup>1162</sup> bot die Adaption dieser Szene Möglichkeiten für die Ausarbeitung in den musicalspezifischen Kommunikationskanälen. Nachdem Mrs. Johnson den lautstarken Tanz unterbrochen hat, holt Asagai Beneatha für den Empfang der African Student Union ab. Walter präsentiert Ruth stolz den abgeschlossenen Vertrag, während sie versucht, ihn auf die Tatsache hinzuweisen, dass das Geld nicht zu seiner Verfügung steht. Er kontert hierauf abweisend und böse kränkend, weswegen Ruth fast verzweifelt reagiert. Der Song „Sweet Time“ fokussiert auf die emotionale Situation der beiden und versucht in Darstellung, Lyrics und Musik deren innere Sehnsüchte transparent werden zu lassen, wodurch eine hauptsächlich erst in der szenischen Präsentation offensichtliche Annäherung im Stück zu einer haupttextlich festgelegten im Musical wird. Als Lena heimkommt, erzählt sie, sie habe ein Haus im „Weißenviertel“ Clybourne Park angezahlt, worüber besonders Ruth nach anfänglichen Ressentiments glücklich ist, auch wenn sie weiß, dass sie ihrem Ehemann damit in den Rücken fällt. Lena sucht vor allem Walters Zustimmung, deren Verweigerung er in gehässigen, frustrierten

---

<sup>1161</sup> Der im Libretto angegebene Song ist „Same Old Color Scheme“, die Tonqualität sollte jener einer Schellackplatte entsprechen (S. 50).

<sup>1162</sup> Walters Partizipation in Beneathas Leidenschaft wird manchmal als unschlussig bezeichnet, da er sie im restlichen Stück verspottet. Vgl. Wilkerson: „Introduction.“ S. xl.

Worten ausdrückt („You Done Right“). Dieser Song als Ende des ersten Aktes bestätigt die Fokussierung auf Walter und verstärkt gleichzeitig die beabsichtigte Empathie für seine Figur, deren Verzweiflung hier manifest wird.

2. Akt. Es ist Sonntagmorgen: Ruth, Travis und Lena sind in einer Kirche und nehmen mit der Gemeinde am Gottesdienst teil („He Come Down This Morning“). Diese Szene wurde offensichtlich eingefügt, da der Handlungsort einerseits afroamerikanisch konnotiert ist und andererseits musikalisch einige Möglichkeiten bietet. Gleichzeitig zeigt er Lena in dem ihr wichtigen Umfeld außerhalb der eigenen vier Wände und folgt somit Lorraine Hansberrys Vorhaben, auch diese Aspekte des Lebens zu schildern. Nachdem Mrs. Johnson sie einige Minuten in ihrer energiegeladenen Art aufhielt, gesteht Ruth, dass Mrs. Arnold angerufen hatte, da Walter drei Tage nicht zur Arbeit erschienen ist und er nun möglicherweise seinen Job verlieren wird. Lena hat begriffen, worunter ihr Sohn leidet und beschließt, ihm das restliche Geld zur Verwirklichung seines Traumes zu geben. Sie findet ihn in *The Green Hat* (Reprise: „Booze“),<sup>1163</sup> wo er ihren Gesinnungswandel anfangs nicht glauben kann, dann aber bestärkt von ihrem Vertrauen das Geld annimmt. Vor dem Apartment-Haus sitzend sieht er nun endlich seine Zeit für ein besseres Leben gekommen („It’s a Deal“), das er, wieder in der Wohnung, sich und seinem Sohn in kühnen Farben ausmalt. Dieser Song verdeutlicht im Verlauf verschiedene emotionale Stadien der Figur, die in Rhythmus und Lyrics gespiegelt sind: zu Beginn den Enthusiasmus und die Hoffnung auf das bevorstehende Geschäft, die Coda zeigt die Liebe für seinen Sohn, während die Reprise später die ursprüngliche Bedeutung umkehrt indem sie Manifestation seiner desillusionierten Träume ist.

Am Tag des Umzugs, einige Wochen später: Ruth ist voller Vorfreude auf das neue Haus, wobei ebenso eine Festigung in der Beziehung zwischen Walter und ihr zu bemerken ist (Reprise: „Sweet Time“). Als Beneatha sich über die *old fashioned Negroes* amüsiert, klopft Karl Lindner von der Clybourne Park Improvement Association an der Tür. Auf der Treppe vor dem Haus sinniert Travis über den Umzug und gesteht, dass er sein Heim und die gewohnten Verhältnisse in der Zukunft vermissen werde („Sidewalk Tree“). Hier manifestiert die verstärkte Präsenz die Wichtigkeit Travis’ für die Motivation der anderen Figuren der Handlung. Des Weiteren vertieft die neue Perspektive, trotz Streichung anderer Elemente und Passagen, die Komplexität des Inhaltes.

---

<sup>1163</sup> Hier ist die Inspiration durch das Drehbuch offensichtlich, wo Lena ihn zwar in der Bar findet (S. 138), ihm jedoch das Geld beim Kaffee (zur Ausnüchterung) in einem besseren Lokal gibt.

Als Mama wenig später nach Hause kommt, berichten Walter, Ruth und Bennie von Lindner und dem Zweck dessen Besuches („Not Anymore“), wobei sie dessen manierierte Art parodistisch nachahmen. Die Transformation dieser Situation von der szenischen Präsentation zur narrativen Vermittlung eröffnete den Autoren des Musicals einige Gelegenheiten. Beispielsweise bot sich durch die veränderte Perspektivik eine komödiantische Umformung an, die somit im Kontrast zum restlichen Score einen Comedy Song ermöglichte. Gleichzeitig schuf die Kürzung der im Original sehr umfangreichen Szene zwischen Beneatha, Walter, Ruth und Lindner Raum für die zusätzliche Charakterisierung Travis', ohne dabei die reale Spielzeit zu erweitern. Diese fast fröhliche Stimmung zerstört Bobo mit der Nachricht, dass Willie Harris mit dem Geld für den Spirituosenladen verschwunden ist. Walter und Lena brechen auf unterschiedliche Art unter der Erkenntnis, dass alles verloren ist zusammen.<sup>1164</sup>

Asagai, der beim Umzug behilflich sein wollte, tritt auf und trifft auf der Treppe auf die mutlose Beneatha. Der nun folgende Dialog wurde radikal gekürzt, indem die Librettisten vor allem die politischen und ideellen Aspekte in den Repliken beider eliminierten und den Fokus stattdessen auf die Liebesbeziehung zwischen den Figuren lenkten, die in einer Reprise von „Alaiyo“ auch musikalisch manifest wird. Walter Lee verlässt bestimmt die Wohnung, in der Ruth Lena davon zu überzeugen sucht, trotz des vergangenen Ereignisses dennoch umzuziehen. Als er wiederkommt, erklärt er, Karl Lindner angerufen und herbestellt zu haben um dessen Angebot, das Haus zu einem höheren Preis zurückzukaufen, anzunehmen. Er schildert, wie er sich selbst erniedrigen wird, indem er den alten Minstrel-Show Klischees entsprechend auf Knien um das Geld betteln wird. In einer inhaltlichen Umkehrung von „It's a Deal“ illustriert dessen Reprise hier die Verbitterung, Frustration und Resignation, die Walter aufgrund der Zerstörung seines Traums der Realität gegenüber empfindet. Beneatha, die sich, von diesem Schauspiel angewidert, von ihrem Bruder abwendet, wird von Lena ermahnt, sie müsse für Walters Zustand Verständnis aufbringen, da er die Kulmination eines langen beschwerlichen Lebensweges ist („Measure the Valleys“). Als Lindner eintrifft, besteht Lena darauf, dass Travis bei den Verhandlungen im Raum bleiben soll. In dessen Angesicht erkennt Walter die tatsächlichen Werte im Leben und bestimmt, dass sie doch in ihr Haus einziehen werden und das angebotene Geld ablehnen. Die Familie und die Umzugshel-

---

<sup>1164</sup> Der Zusammenbruch ist im Musical jedoch weniger extrem gezeigt. Im Stück bricht Walter laut schluchzend auf dem Boden zusammen und Lena schlägt ihn einige Male fest ins Gesicht (S. 128-9). Gemeinsam mit der Streichung der Abtreibungsthematik und der verstärkten Komik belegt diese Änderung, dass das Libretto an einigen Stellen abgemildert wurde.

fer räumen die Wohnung, in der Lena kurz, von Erinnerungen überwältigt, alleine zurückbleibt. Walter kommt zurück, um sie zu holen, entsinnt sich der Topfpflanze, gibt sie seiner Mutter, legt ihr den Mantel um die Schultern und, *taking charge, with one arm 'round her shoulder, propels her forward* (S. 100).<sup>1165</sup>

Wie diese Zusammenfassung zeigt, bewerkstelligte *Raisin* es als Vertonung eines amerikanischen Dramas, trotz einiger Kürzungen, die Essenz der Vorlage auch mithilfe der häufigen Übernahme des Originaltextes beizubehalten. Indem es auch Aspekte des *Unfilmed Original Screenplay* verarbeitete, war es nicht primär Lorraine Hansberrys Theaterstück selbst verpflichtet, sondern vielmehr ihrer Vision der zu vermittelnden Inhalte. Beispielsweise betonen kleinere Umformungen und die neue Akteinteilung die Rolle Walter Lees, wodurch er – mehr als im Theaterstück – zum Protagonisten erhoben wird, wie es die Autorin eigentlich wünschte. Ebenso präsentiert das Musical die Welt außerhalb des Younger Apartments szenisch – z.B. die Verhältnisse in der Southside im Prolog, Walters Weg zur Arbeit, oder die Bar The Green Hat – und fügt gleichzeitig mit der Abbildung der Kirche in der ersten Szene des zweiten Aktes noch eine weitere dem entsprechende Facette hinzu. Obwohl dieser Einschub besonders für eine Musicaladaption inhärente Möglichkeiten bietet, liegt er dennoch in der Charakterisierung von Mama Lena begründet, wodurch er sich homogen in die Handlung einfügt.<sup>1166</sup> Mit dem Verzicht auf die Einheit des Ortes werden somit neue Perspektiven eröffnet, die Motivationen, Charakterisierungen und Inhalt veranschaulichen und greifbar machen. Obwohl das Musical einige Elemente, wie Abtreibung oder die politische Situation Afrikas,<sup>1167</sup> größtenteils eliminierte und die komische Komponente hervorhob, blieb dennoch, die für Hansberry wichtige Kontrastierung und Dualität von Komik und Tragik erhalten. Die Fokussierung auf das zentrale Thema des Traumes und die gesellschaftliche Situation der African Americans im Chicago der 50er Jahre erlaubte einige Textstriche ohne die Kohärenz des Plots oder die Charakteristika des Werkes zu gefährden.

---

<sup>1165</sup> Auf dem OBC ist ein musikalisches Finale enthalten, eine triumphierende Reprise von „He Come Down This Morning“, die jedoch nicht dezidiert im Libretto erwähnt ist. Zwar ist nach Walters Replik *We don't want your money* (S. 99) ein Music Cue gesetzt, nur handelt es sich hierbei um *underscoring and curtain call music*. Das auf dem OBC wiedergegebene Finale ist jedoch eine gesungene Reprise des Gospels.

<sup>1166</sup> Auch Travis' „Sidewalk Tree“ im zweiten Akt fügt mit der Sichtweise des Jungen ein im Ursprungstext nicht vorhandenes Element hinzu, das sich jedoch inhaltlich nahtlos integriert.

<sup>1167</sup> Dem Bezug zu Afrika, der essentiell für das Drama ist, wurde im Musical anderweitig durch die elaborierte Ausarbeitung von Akt 1 Szene 6 (Walters Vision) Rechnung getragen.

Dem gegenüber verstärkt die Musik mit der Verwendung von Gospel, afrikanisch-konnotierter Musik, Jazz und Blues die plastische Darstellung des Umfelds. Die Songs wirken teilweise charakterisierend und sind kontextuell elementar für die Informationsvergabe oder bieten einen elaborierten Zugang zur Emotionalität der Figuren. Es ist zu bemerken, dass besonders jene Songs, die textlich kein direktes Äquivalent im Theaterstück haben, dem Verständnis der Charaktere und des Inhaltes eine weitere Ebene hinzufügen, die hauptsächlich im Subtext der Vorlage vorhanden ist. Durch die musikalische Ausformung wird sie evident und verstärkt die Komplexität. Somit erreichte es die Adaption die textlichen Kürzungen durch Hinzufügung und Manifestation einer zusätzlichen Ebene im Kommunikationssystem, die vor allem die emotionale Verfassung beleuchtet, auszugleichen.



#### 4.4. *Purlie* – Adaption einer amerikanischen Komödie

Wie *A Raisin in the Sun* griff auch *Purlie Victorious* (1961) von Ossie Davis die gesellschaftliche Situation der African Americans auf, transportierte seine Aussagen jedoch auf andere Weise, nämlich als Komödie.<sup>1168</sup> Die Musicaladaption des Stückes, *Purlie* (Musik: Gary Geld, Lyrics: Peter Udell, Libretto: Davis-Rose-Udell; 1970),<sup>1169</sup> transformierte es in eine stilistisch klassische Musical Comedy, eine Form, die zu diesem Zeitpunkt bereits seltener am Broadway produziert wurde. Damit bildet es einerseits einen Kontrast zum im vorhergehenden Kapitel besprochenen Werk und steht andererseits stellvertretend für das musikalische Subgenre. Wie vor allem in Kapitel 3.10.2.2. ausgeführt, veränderte sich die Musical Comedy formal und inhaltlich, wodurch sie sich konzeptionell von jener populären Ausprägung der 20er und 30er Jahre unterschied. Trotz sehr bekannter Beispiele wie *Hello, Dolly!* oder *Mame*, die beide erfolgreiche amerikanische Komödien adaptierten, hatte sich die Zahl jener Art von Stückvertonungen zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Purlie* bereits extrem reduziert. Eine neue Tendenz in der Wahl der Vorlagen für Musical Comedies, sofern nicht mit Originallibretto, wurde hier bereits evident und manifestierte sich besonders im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends. Trotz der Beibehaltung bereits dramatisierter Ausgangswerke, wechselte der Schwerpunkt zum Medium Film, wo vor allem Komödien und/oder Musikfilme Möglichkeiten für das Subgenre boten. Populäre neuere Beispiele hierfür wären: *The Producers* (Musik, Lyrics: Mel Brooks, Libretto: Thomas Meehan und Mel Brooks; 2001), *Thoroughly Modern Millie* (Musik: Jeanine Tesori u.a., Lyrics: Dick Scanlan u.a., Libretto: Dick Scanlan und Richard Morris; 2002),<sup>1170</sup> *Hairspray* (Musik: Marc Shaiman, Lyrics: Scott Whitman und Marc Shaiman, Libretto: Mark O'Donnell und Thomas Meehan; 2002) oder *Spamalot* (Musik: John Du Prez und Eric Idle, Lyrics und Libretto: Eric Idle; 2005). Sie folgen bis heute einer Tradition der Präsentation, die eine mehr oder minder elaborierte Aussa-

---

<sup>1168</sup> Die Auseinandersetzung mit den Inhalten des Civil Rights Movements im Black Theatre wurde in den 60er Jahren in ernsthafter oder komischer Manier bestritten, wobei Ossie Davis, wie auch beispielsweise Douglas Turner Ward, auf letztere Form zurückgriffen. Sie benutzten *the rich lore of race jokes as the cultural underpinning for their political convictions*. Charles S. Watson: *The History of Southern Drama*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997. S. 167.

<sup>1169</sup> Die Schreibweise der Autoren ist jener im Libretto und im Booklet des Cast Recordings abgedruckten entnommen. Sie steht für Ossie Davis selbst, den Produzenten des Musicals Philip Rose und den Lyricist Peter Udell.

<sup>1170</sup> Das Musical beinhaltet auch einige Songs anderer Komponisten, z.B. den Titelsong von James van Heusen und Sammy Cahn aus der Verfilmung oder „The Speed Test“ von Gilbert und Sullivan usw.

ge<sup>1171</sup> mit einer komödiantischen Handlung verbindet, wobei die musikalischen Abschnitte hauptsächlich erweiternd eingesetzt sind und nur in geringerem Maße der Vermittlung der Story und der Charakterisierung der Figur dienen. Anders als in *Raisin*, wo verschiedene Musical Scenes Dialog und Song miteinander verschmolzen und damit die Effektivität beider intensivierten, bedient sich die Form der Musical Comedy strukturell meistens der strikten Trennung von gesprochenen und gesungenen Passagen. Diese Charakteristika sind ebenso in *Purlie* zu erkennen, wodurch es exemplarisch für diese Form der Adaption betrachtet werden kann.

#### 4.4.1. Das Theaterstück

Der in den Südstaaten, in Georgia, geborene Ossie Davis (1917-2005) wurde teilweise durch gewalttätigen Rassismus – ein Ku Klux Klan-Mitglied drohte seinen Vater zu erschießen – dazu inspiriert, Autor zu werden.<sup>1172</sup> Trotz mehrerer von ihm verfasster Stücke war es vor allem seine schauspielerische Tätigkeit (Theater, Film, Fernsehen und Radio), die ihm allgemeine Bekanntheit bescherte, wobei er ebenso reger Civil Rights-Aktivist war und sich für zahlreiche politische und soziale Belange engagierte.<sup>1173</sup> Nach früheren Bühnenwerken wie *The Mayor of Harlem* oder *Point Blank* (beide 1949 entstanden), bezog Ossie Davis in *The Big Deal* (1953)<sup>1174</sup> kritisch Stellung zum politischen Geschehen und den Praktiken (erzwungene Aussagen vor dem House Committee und damit verbundene Erpressungen) der McCarthy-Ära.<sup>1175</sup> Nach *Purlie Victorious*, seinem ersten kommerziell erfolgreichen Stück, thematisierte er in *Curtain Call* (1963), *Escape to Freedom* (1978) und *Langston: A Play* (1982) wichtige

---

<sup>1171</sup> Damit ist grundsätzlich eine Ebene gemeint, die abseits der Komik eine tiefgreifende Botschaft vermittelt. Beispielsweise unterstreicht *Hairspray* anhand der übergewichtigen Protagonistin Tracy Turnblad die Bedeutung von Individualität und spricht sich in seiner Abbildung der gesellschaftlichen Verhältnisse in Baltimore, 1962 gegen den Rassismus aus.

<sup>1172</sup> Vgl. Richard Severo, Douglas Martin: „Ossie Davis, Actor, Writer and Eloquent Champion of Racial Justice, Dies at 87.“ In: *The New York Times*. 5. Februar 2005.

<http://www.nytimes.com/2005/02/05/arts/05davis.html?scp=1&sq=Ossie%20Davis,%20Actor,%20Writer%20and%20Eloquent%20Champion%20of%20Racial%20Justice,%20Dies%20at%2087&st=cse> Zugriff: 2. Mai 2010.

<sup>1173</sup> Davis war eine der politischen Gallionsfiguren der Menschenrechte und von großer Bedeutung in der Bewegung für Gerechtigkeit. Beispielsweise fungierte er beim March on Washington 1963 – Martin Luther King hielt hier die „I have a dream“-Rede – als Master of Ceremonies, und trug des Weiteren selbst verfasste Elogen auf den Beerdigungen von Malcolm X und Martin Luther King, nach deren Ermordung durch Attentäter, vor.

<sup>1174</sup> *The Big Deal* ist eine auf abendfüllende Länge erweiterte Version des Einakters *Alice in Wonder* (1952).

<sup>1175</sup> Die Ausführungen zu Ossie Davis Biographie folgen, wenn nicht anders angegeben dem Eintrag in Shari Dorantes Hatch, Michael R. Strickland (Hrsg.): *African-American Writers: A Dictionary*. Santa Barbara: ABC-Clío, 2000. S. 75-77.

Persönlichkeiten der afroamerikanischen Geschichte.<sup>1176</sup> Mit *Bingo!* (Musik: George Fischeff, Lyrics: Hy Gilbert, Libretto: Ossie Davis und Hy Gilbert; Off-Off-Broadway, 1985) adaptierte Ossie Davis den semifiktionalen Roman *The Bingo Long Traveling All-Stars and Motor Kings* von William Brashler zu einem Musicallibretto und führte ebenfalls Regie bei dessen Aufführung im AMAS Repertory Theatre. Größere Bekanntheit erlangte der Stoff durch die gleichnamige Verfilmung (Regie: John Badham. Drehbuch: Hal Barwood. USA: Motown Productions, 1976), deren Schwerpunkt auf der Darstellung der rassistisch motivierten Ungerechtigkeiten, denen sich schwarze Spieler in den Baseball Leagues der 30er Jahre gegenüber sahen, lag. Die Musicalvertonung eliminierte jene Elemente jedoch größtenteils und fokussierte auf die Konflikte zwischen den Spielern und den unlauteren Teambesitzern, während gleichzeitig Baseball als Zentrum der Handlung unterrepräsentiert war.<sup>1177</sup>

Ab dem Zeitpunkt, da Ossie Davis bei dem Broadwaystück *Jeb* (1946) von Robert Ardrey, seine zukünftige Ehefrau Ruby Dee kennenlernte, verband er häufig das Berufs- mit dem Privatleben. Sie spielten in verschiedenen Stücken, auch *A Raisin in the Sun*<sup>1178</sup> und *Purlie Victorious*, und standen einige Male gemeinsam vor der Kamera.

Lorraine Hansberry wie auch Ossie Davis entspringen dem politischen Engagement des Civil Rights Movements, das als direkter Vorreiter des Black Arts Movements Mitte 60er bis 70er Jahre gezählt wird, wobei letzteres in der Behandlung und Darstellung der Themen radikalere Mittel einsetzte. *Purlie Victorious, a comedy in three acts*, jedoch ist eine Satire, die vor allem auf der Überzeichnung und Umkehrung der *southern plantation stereotypes* aufbaut und damit zu einem der erfolgreichsten Stücke dieser Periode des Black Theatre wurde.<sup>1179</sup> Vor allem Minstrel Shows präsentierten jene klischeehaften Darstellungen,<sup>1180</sup> obwohl sie

---

<sup>1176</sup> Der Protagonist von *Curtain Call* ist Ira Aldridge, ein legendärer schwarzer Schauspieler, dessen fast 40-jährige Bühnenkarriere in Europa, 1825 in London begann. *Escape to Freedom* ist als Kinderstück konzipiert und porträtiert das Leben des jungen Frederick Douglass, während *Langston: A Play* den Schriftsteller Langston Hughes zum Thema hat.

<sup>1177</sup> Vgl. Mel Gussow: „Stage: A Baseball Musical, ‘Bingo!’.“ In: *The New York Times*. 7. November 1985. <http://www.nytimes.com/1985/11/07/theater/stage-a-baseball-musical-bingo.html?scp=1&sq=Jeffrey+Scott+Herndon&st=nyt> Zugriff: 7. Mai 2010.

<sup>1178</sup> Im Original Run von *A Raisin in the Sun* spielte ursprünglich Sidney Poitier die Rolle des Walter Lee, während Ruby Dee Ruth verkörperte. Als Poitier nach etwa einem halben Jahr ausstieg übernahm Ossie Davis den Part.

<sup>1179</sup> Vgl. Hill und Hatch, S. 381.

<sup>1180</sup> Wenn man die Feststellung des Dramatikers Lofton Mitchell in Betracht zieht, unterschieden sich besonders in der Minstrel-Tradition die ursprüngliche Intention und die letztendliche Ausprägung und Publikumswahrnehmung: *- the tradition originally created by slaves to satirize their masters. White performers copied this pattern, popularized it, and spread the concept of the shuffling, chicken-stealing Negro to a society willing to embrace any representation of the Negro that denied his humanity.* Lofton Mitchell: “The Negro Theatre and

teilweise erst durch die Dramatisierung von Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin* verbreitet manifest wurden. Die erste Adaption entstand bereits während der seriellen Erstveröffentlichung des Romans (1851-2), wobei noch einige weitere folgten, deren Popularität bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts anhielt. Jene sogenannten „Tom-Shows“<sup>1181</sup> verbanden die Charakteristika der Minstrel Show, wie Blackface und Musik, mit der Story und den Inhalten der Vorlage, während sie gleichzeitig *the potency and size of its stereotypes* vergrößerten.<sup>1182</sup> Obwohl *Purlie Victorious* bereits im 20. Jahrhundert spielt, ist eine Form der Uncle Tom-Figur, dem in der Sklaverei glücklichen Schwarzen, der sich an seinen Unterdrücker anbiedert, in Gitlow zu finden. Ein Vergleich, der auch im Haupttext selbst evident wird als Ol' Cap'n ihn einmal als *Uncle Gitlow* anspricht und ihn kurz darauf als *old-fashioned, solid, hard-earned, Uncle Tom type Negra* bezeichnet.<sup>1183</sup> In der weiblichen Hauptfigur Lutiebelle Gussie Mae Jenkins sind Merkmale der Topsy, ein in *Uncle Tom's Cabin* 8-9 Jahre altes Mädchen, zu erkennen. In den „Tom-Shows“ wurde dieses jedoch ausschließlich von erwachsenen Darstellern<sup>1184</sup> gespielt, wodurch sich die Charakterisierung veränderte und damit einen von der Romanvorlage abweichenden Stereotyp hervorbrachte. Sie war hauptsächlich als komische Person konzipiert, wodurch die Komponente der Weiblichkeit oder Sexualität eliminiert wurde, während ihr Verhalten und Aussehen in der Darstellung überzeichnet war. Wie auch in der Figurenkonstellation der „Tom-Shows“ deutlich wird, setzt sie in ihrem Verständnis *whiteness* mit *goodness* gleich, weswegen sie selbst das Bedürfnis formuliert, ihre eigene Hautfarbe abzulegen. Obwohl die Repräsentation – manchmal als *minstrelized* bezeichnet – sie der Lächerlichkeit preisgab, *the extremity of her character, which makes it humorous, also makes it subversive.*<sup>1185</sup> Die explizite nebensächliche Beschreibung bei Lutiebelle's erstem Auftritt spiegelt teilweise den Stereotyp der Topsy wider: *trembling on the brink of self-confident and vigorous young womanhood—but afraid to take the final leap: because no one has ever told her it is no longer necessary to be white in*

---

the Harlem Community.” In: John Henrik Clarke (Hrsg.): *Harlem, U.S.A.* Berlin: Seven Seas Books, 1964. S. 108-120. Hier S. 111.

<sup>1181</sup> Zu den beiden bekanntesten Versionen zählen jene von H. J. Conway oder George Aiken.

<sup>1182</sup> Judith Williams: „Uncle Tom's Women.“ In: Harry J. Elam jr., David Krasner (Hrsg.): *African American Performance and Theater History: A Critical Reader.* Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2001. S. 19-39. Hier S. 21.

<sup>1183</sup> Ossie Davis: „Purlie Victorious.“ In: Lindsay Patterson (Hrsg.): *Black Theatre: A 20<sup>th</sup> Century Collection of the Work of its Best Playwrights.* New York: Dodd, Mead & Company, 1971. S. 277-318. Hier S. 294 und 295.

<sup>1184</sup> Diese Rolle wurde in fast allen bekannten Fällen von weißen Frauen und Männern in Blackface dargestellt.

<sup>1185</sup> Für genauere Ausführungen über die Topsy in den „Tom-Shows“ und die damit verbundene Wahrnehmung schwarzer Frauen auf der Bühne vgl. Williams, S. 22-26.

*order to be virtuous, charming, or beautiful* (S. 280). Ein weiterer Verweis darauf findet sich in der Tatsache, dass Lutiebelle eine Waise ist, die ihre Eltern nie kennenlernte und in den Küchen weißer Dienstgeber aufwuchs, deren Personal abwechselnd nach ihr sah (S. 290). Topsy in *Uncle Tom's Cabin* wurde von einem *Speculator* als Kleinkind gekauft und für den Sklavendienst „trainiert“, weswegen sie nichts über ihre Herkunft weiß und auf die Frage danach mit einem Satz antwortet, der oftmals als essentiell in ihrer Charakterisierung gesehen wird: *I spect I grow'd. Don't think nobody never made me.*<sup>1186</sup> Auch im Fall von Lutiebelle liegt die inhärente Komik der Figur oftmals in der Überzeichnung ihres Verhaltens. Obwohl der klassische Stereotyp der „Mammy“ häufig als Übergewichtig repräsentiert ist, weist die als alt, sehr klein und zäh beschriebene Idella eine ähnliche Konzeption auf: ihre Stellung im Haushalt der Cotchipees, aber auch ihr fürsorgliches Verhalten Charlie gegenüber, für den sie die einzige Mutter ist, die er jemals gekannt hat (S. 291). Ol' Cap'n entspricht dem typischen Bild des Südstaaten-Plantagenbesitzers,<sup>1187</sup> während Purlie selbst als Führer und Aktivist mit einem Bewusstsein für seine afrikanische Herkunft charakterisiert ist. Hiermit parodiert Ossie Davis in seinem Stück gleichermaßen *black zealots* und *white bigots*.<sup>1188</sup> *Purlie Victorious* bezieht seine Komik auch aus der Darstellung und Verkehrung der rassistischen Stereotype und vermittelt damit eine eigene Aussage; wie Ossie Davis es formulierte:

[...] *comedy – satire in particular – could be such an effective weapon against race prejudice: that a stereotype about Negro life, which would be offensive in the hands of a white writer, might become, in the hands of a Negro writer a totally unexpected revelation of the true substance of Negro wit and humor.*<sup>1189</sup>

Ein anachronistischer Verweis im Nebentext thematisiert bereits zu Beginn des Stücks die Problematik, die in dessen Zentrum steht. In einer Zeit in der unter anderem Jim Crow-Gesetze, die Segregation gesetzlich legalisierten, war nur wenig Fortschritt in der gesellschaftlichen Position der African Americans seit dem Civil War zu erkennen. Um dies zu ver-

<sup>1186</sup> Harriet Beecher Stowe: *Uncle Tom's Cabin; or, Life among the Lowly*.

<http://www.gutenberg.org/files/203/203-h/203-h.htm> Zugriff: 8. Mai 2010.

<sup>1187</sup> Dieser Fakt wird auch explizit in den beiden Vornamen der Figur, Stonewall Jackson, ausgedrückt. Jackson war einer der bekanntesten Konföderierten-Generäle während des Civil War und verteidigte somit die Interessen der Südstaaten.

<sup>1188</sup> Vgl. C.W.E. Bigsby: "Three Black Playwrights: Loftin Mitchell, Ossie Davis, Douglas Turner Ward." In: Errol Hill (Hrsg.): *The Theater of Black Americans – A Collection of Critical Essays*. 2 Bände. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1980. Vol. 1. S. 148-167. Hier S. 161.

<sup>1189</sup> Ossie Davis: „Purlie Told Me!“ In: John Henrik Clarke (Hrsg.): *Harlem, U.S.A.* Berlin: Seven Seas Books, 1964. S. 152-157. Hier S. 155.

deutlichen formulierte Davis den Handlungsort als *The cotton plantation country of the Old South*, während er die dargestellte Zeit als *The recent past* (S. 279) umreißt.

Ein großer Mann, Reverend Purlie Judson, tritt mit einigen größeren Kartons beladen in das kleine alte Haus von Farmpächtern im Süden von Georgia, dessen einfache Einrichtung auf das hohe Alter der Wohnstatt und die prekäre finanzielle Situation verweist. Er ist Mitte bis Ende 30, strahlt Autorität aus und ist *consumed with that divine impatience, without which nothing truly good, or truly bad, or even truly ridiculous, is ever accomplished in this world—with rhetoric and flourish to match* (S. 279). Er ruft nach den Bewohnern, die jedoch gerade außer Haus sind und bittet seine Begleitung Lutiebelle Jenkins einzutreten. Die Erscheinung der sehr jungen Frau illustriert deren Herkunft aus der Provinz wie auch ihren gesellschaftlichen Hintergrund als Hausangestellte. Ihre Bekleidung und Accessoires sind übertrieben, bestehend unter anderem aus einer übergroßen Handtasche und einem Hut, der vielmehr ein *horror with feathers* ist, *but she wears it like a banner* (S. 280). Das Haus gehört Purlies Familie, er selbst wurde darin geboren, doch die eigentliche Herrschaft darüber, wie auch über die Vorgänge und Menschen des gesamten Landstrichs, hat Ol' Cap'n Stonewall Jackson Cotchipee, dessen weißes, feudales Herrschaftshaus auf einem nahen Hügel thront. Die Bewohner von Cotchipee Valley arbeiten auf dessen Baumwoll-Plantage und müssen in seinem Geschäft einkaufen, wodurch sie sich gleichzeitig hoch verschulden und die Gegend nicht verlassen können.<sup>1190</sup> Doch Purlie will dessen Macht brechen, indem er das Kirchengebäude Big Bethel kauft, um dort zu predigen und eine eigene Gemeinde aufzubauen; er hatte sich bereits zwanzig Jahre zuvor, als Cotchipee sein Gesäß mit einer Peitsche malträtierte, geschworen *I'd see his soul in hell* (S. 282). Als Purlies Schwägerin Missy – *ageless, benign, and smiling* (S. 281) – das Haus betritt, begrüßt sie die ihr unbekannte Lutiebelle besonders freudig. Die junge Frau geht, um Wasser zu holen, und aus dem folgenden Dialog zwischen Missy und Purlie geht hervor, dass er sie hauptsächlich aufgrund ihrer angeblichen Ähnlichkeit mit seiner verstorbenen Cousine Bee hierher gebracht hat, obwohl er gleichzeitig auch eine persönliche Anziehung deutlich zum Ausdruck bringt. Die Schwägerin erkennt jene Similarität nicht und fürchtet das Misslingen des angestrebten Plans. Um die Kirche Big Bethel zurückzukaufen möchte Purlie von Ol' Cap'n jene 500 Dollar fordern, die dieser in „Verwahrung“ genommen hatte. Tante Henrietta kochte einige Jahre für eine reiche weiße Lady in North

---

<sup>1190</sup> Diese Vorgänge selbst sind nicht genauer beschrieben, Purlie stellt nur fest: *I say that ol' man runs this plantation on debt: the longer you work for Ol' Cap'n Cotchipee, the more you owe at the commissary; and if you don't pay up, you can't leave* (S. 281).

Carolina, die ihr und jedem anderen ihrer Hausangestellten jeweils 500 Dollar hinterließ. Da Henrietta ebenfalls bereits verstorben war, kam Cotchipee in den Besitz des Geldes, gab es jedoch nicht an deren nächste Verwandte, die Tochter Bee, weiter, sondern behielt es selbst. Um nun doch den der Familie rechtmäßig zustehenden Betrag zurückzuerhalten, soll Lutiebelle Ol' Cap'n überzeugen sie wäre Cousine Bee, die zwar in diesem Tal aufwuchs, jedoch in den Norden zog, um ein College zu besuchen. Missy befürchtet, dass bei Misslingen dieses Täuschungsmanövers sie Cotchipee womöglich umbringen könnte. Auch ihr Mann, Purlies Bruder Gitlow, ist gegen die Durchführung dieses Plans. Dieser kommt in das Haus gerannt, da er sich auf dem Feld beim Aufheben eines Stückes Baumwolle, das er versehentlich beim Pflücken fallen ließ, den Hosenboden aufgerissen hatte.<sup>1191</sup> Bevor er mit seiner Sonntagshose wieder aufbricht, bestätigt er auch Purlie gegenüber seine Ablehnung des Vorhabens. Missy erklärt, dass Gitlow, vor allem seitdem er von Cap'n zum Deputy-For-The-Colored ernannt wurde, sein Verhalten verändert hätte, doch ist seine Bestätigung, dass Lutiebelle Bee sei, unerlässlich, um Cotchipee tatsächlich zu überzeugen. Auch Purlies Reputation ist fragwürdig, da er bis vor kurzem noch angeblicher *professor of Negro Philosophy* war, und nun predigt, obwohl er keine tatsächliche Lizenz als Reverend besitzt. Dennoch kann er Missy davon überzeugen, mithilfe eines Schlägers Gitlows Meinung zu ändern, und er geht, um seinen Bruder vom Feld zu holen. Währenddessen unterhält Missy sich mit Lutiebelle und stellt fest, dass diese Zuneigung für Purlie hegt, womit sie im Gespräch die Möglichkeit nutzt, positiven Einfluss auf die Zukunft der beiden zu nehmen. Da Gitlow seine Arbeit jedoch nicht unterbrechen will, geht Missy, um ihn schlagkräftig zu überzeugen. Purlie erwischt Lutiebelle dabei, wie sie sich leise aus dem Haus zu stehlen versucht, da sie Angst hat, sie könnte in der Darstellung der intelligenten und eleganten Bee, der sie nie persönlich begegnete, versagen. Gleichzeitig fürchtet sie besonders Weißen etwas vorzumachen, die sie als überlegen einstuft.<sup>1192</sup> Doch Purlie gelingt es, ihr Mut und *race pride*<sup>1193</sup> zu vermitteln, wodurch sie letztlich der Sache doch zustimmt, während sie gleichzeitig auch als Paar zusammenfinden, als er ihr gesteht, sie immer als Frau und potenzielle Partnerin gesehen zu haben. Etwas später am selben Nachmittag (Szene 2) sitzt Charlie, der 30-jährige, doch tollpatschig und plump wir-

<sup>1191</sup> In diesem Zusammenhang wird besonders Gitlows Typisierung deutlich: Er bückte sich sehr schnell nach dem verfehlten Stück Baumwolle, denn *cotton is white, Missy. We must maintain respect* (S. 283).

<sup>1192</sup> Besonders geprägt wurde sie durch die Aussagen ihrer früheren Arbeitgeberin Miz Emmylou, deren Weisheiten sie fortwährend zitiert, womit sie Purlie verärgert.

<sup>1193</sup> Ihre bisherige, pragmatische Einstellung dazu: *Oh, I'm a great one for race pride [...] it's just that I don't need it much in my line of work* (S. 289).

kende Sohn von Ol' Cap'n Cotchipee, im kleinen Büro des Geschäftes, das den Großteil des Tales mit Lebensmittel und anderen Gütern versorgt. Idella, Hausangestellte der Familie seit „ewigen Zeiten“, versorgt sein blaues Auge, das ihm jemand bei einer Prügelei in der Bar geschlagen hatte, nachdem er für die auch gesetzlich verankerten Rechte der Schwarzen eintrat. Sie selbst hatte Charlie jene Prinzipien wie Integration und Gleichberechtigung beigebracht, deren Verbreitung in den Südstaaten jener Zeit jedoch sehr gefährlich war. Als Cap'n Cotchipee<sup>1194</sup> mit Gehstock und Peitsche auftritt – der Sheriff hatte ihm die Schlägerei gemeldet –, stellt er zwar seinen Sohn zur Rede, weiß aber die eigentliche Urheberin in Idella zu suchen, die seinen brutalen Drohungen erhobenen Hauptes widersteht und ihn damit gleichsam bezwingt. In Charlies Report der von ihm geführten Geschäftsbücher wird klar, dass Gitlow der schnellste Baumwollpflücker des Tales ist und, dass der alte Cotchipee unter dem Vorwand, dass es nun einmal Tradition sei, an die Schwarzen hauptsächlich verdorbene Lebensmittel verkauft. Als sein Sohn ihn auf die Ungerechtigkeiten aufmerksam macht und ihn warnt, dass die Schwarzen sich einmal dagegen wehren könnten, verbietet er sich jede Kritik an der *economic foundation of the southland* (S. 294). Als Gitlow eintritt, erhofft sich Cap'n Unterstützung – eine Bestätigung, dass alle Beteiligten mit den herrschenden Verhältnisse ohnehin glücklich sind – gegen seinen Sohn, die Purlies Bruder auch bereitwillig und servil gibt. Zur Beruhigung fordert der alte Cotchipee ihn auf ein altes Spiritual<sup>1195</sup> zu singen: *Gone are the days, when my heart was young and gay...* (S. 296).<sup>1196</sup>

Handlungsort der ersten Szene des zweiten Aktes ist ebenfalls das Büro des Geschäftes, kurze Zeit später. Purlie möchte mit Gitlows Hilfe den Plan mit Lutiebelle nun in die Tat umsetzen und trainiert mit ihr ein weiteres Mal den möglichen Verlauf des Gespräches zwischen ihr und Ol' Cap'n. Während er Diktion und Phrasierung des alten Konföderierten imitiert, soll die junge Frau mit den eingelernten Fakten und Antworten reagieren, was ihr größtenteils auch gelingt. In der realen Situation mit Cotchipee jedoch irrt sie sich des Öfteren, vertauscht Worte oder Tatsachen oder verwechselt Namen.<sup>1197</sup> Dennoch lässt sich Ol' Cap'n täuschen,

---

<sup>1194</sup> Auch seine Figurenbeschreibung entspricht dem fast ikonographischen Bild: *Dressed in traditional southern linen, the wide hat, the shoestring tie, the long coat, the twirling moustache of the Ol' Southern Colonel* (S. 292).

<sup>1195</sup> Die Einstellung des Cap'n African Americans gegenüber und die daraus resultierende Ignoranz wird hier deutlich, da es sich bei dem von ihm verlangten Lied nicht um ein Spiritual (ein religiöser Song der Schwarzen des Südens) handelt, sondern um einen Folk Song aus der Feder des weißen Komponisten Stephen Foster: „Old Black Joe“ (ca. 1860 entstanden).

<sup>1196</sup> Hier wird die ambivalente Einstellung von Purlies Bruder deutlich, als der alte Cotchipee meint: *I live for the day you'll sing that thing over my grave*. Gitlow antwortet hierauf: *Me, too, Ol' Cap'n, me, too!* (S. 297)

<sup>1197</sup> Besonders in dieser Szene wird das komische Potential umfangreich im Wortwitz ausgespielt, z.B. (S. 300) Lutiebelle: [...] *But Henrietta had already died herself: largely from smallpox* –



auch wenn er zunächst entrüstet auf die Forderung nach den 500 Dollar reagiert. Als Purlie ihm jedoch eine fingierte Urkunde „seiner *Darkies*“ überreicht, die ihn zum *Great White Father of the Year* (S. 301) ernennt, ist dieser dermaßen gerührt, dass er das Geld gern zu übergeben bereit ist. Der Schwindel wird jedoch aufgedeckt als „Cousine Bee“ eine Quittung über den Erhalt des Betrages mit Lutiebelle Gussiemae Jenkins unterschreibt. Nachdem der Sheriff und sein Deputy die Betrüger nun festnehmen sollen, entbrennt ein Handgemenge zwischen allen Beteiligten, bei dem Charlie und Idella die Mitglieder der Judson-Familie tatkräftig unterstützen. Während der Gesetzeshüter den Sohn Cotchipees versehentlich mit einem Faustschlag im Gesicht trifft, können Purlie und Lutiebelle entfliehen, während Gitlow gemeinsam mit Idella den verletzten Charlie wieder auf die Beine zu bringen versucht. Nachdem er für zwei Tage verschwunden war, kommt Purlie wieder in die Hütte seines Bruders und seiner Schwägerin zurück (2. Akt, Szene 2). Idella hatte durch die Androhung von Kündigung verhindert, dass Ol' Cap'n die Geflohenen weiter verfolgen ließ, doch nun ist Charlie offensichtlich nicht aufzufinden und sie befürchtet, er wäre weggelaufen. Als Gitlow heimkommt, behauptet er, dass er die 500 Dollar nun doch bekommen hätte. Er musste nur Lutiebelle im Herrenhaus lassen, um als Bedienung bei Tisch auszuhelfen, und sie würde am Ende des Tages den Betrag mitnehmen können. Purlie ist deswegen außer sich und wird durch die aufgeregt-verstörte Reaktion der jungen Frau als sie kommt bestätigt. Ol' Cap'n hat ihr das Geld natürlich nicht übergeben, sondern wollte nur die Möglichkeit nutzen, sich ihr unsittlich zu nähern, worauf Purlies Wut explodiert und er von Rache getrieben mit Todesdrohungen<sup>1198</sup> auf den Lippen in Richtung des Cotchipee-Hauses aufbricht.

In der Nacht desselben Tages warten Lutiebelle, Missy und Gitlow ungeduldig auf die Rückkehr von Purlie (3. Akt), auch wenn sein Bruder sicher ist, er wäre wahrscheinlich geflohen, ohne seine Drohung gegen Ol' Cap'n wahrzumachen. Als Purlie aber dennoch zurückkommt, kann er nicht nur die 500 Dollar, auch die Peitsche, das Statussymbol des alten Konföderierten, als Beweis für seine Aktion beibringen. Nach einer langen ausführlichen Beschreibung der Vorgänge konkludiert er seine Erzählung mit *I beat him – I whipped him – and I flogged him – and I cut him – I destroyed him!* (S. 314), damit den Tod von Cotchipee implizierend. Erst Idella, die vor der Wut des Ol' Cap'n warnen möchte, stellt die Dinge richtig: dass Purlie

---

Purlie: *No!*

Lutiebelle: *Smally from large pox?*

Purlie: *Influenza!*

<sup>1198</sup> Seine Rechtfertigung hierfür ist in der Historie zu suchen, denn als Gitlow meint *The man only kissed your woman*, antwortet Purlie: *And what you suppose he'd a done to me if I'd a kissed his?* (S. 308)

statt der Durchführung des Mordes in der vergangenen Nacht in das Geschäft eingebrochen ist, wo er das Geld und die Peitsche gestohlen hat. Schäumend vor Wut dringt der alte Mann in die Hütte ein und verlangt sein Geld zurück, nur um kurz darauf vom Sheriff informiert zu werden, dass der tatsächliche Einbrecher bereits von ihm festgenommen worden sei. In Handschellen führt er Charlie herein, der den Diebstahl bereitwillig zugibt und anführt, er hätte es getan, um Purlie daran zu hindern seinen Vater umzubringen. Als Cap'n eine Waffe zieht, nimmt Gitlow sie ihm ab und antwortet auf dessen Aufforderung, seines Amtes als Deputy-For-The-Colored zu walten, *Gone are the days*, nur dieses Mal mit neuer Bedeutung (S. 316). Cotchipee meint aber dennoch letztendlich zu triumphieren, indem er erzählt, dass Charlie für ihn in seinem Namen Big Bethel gekauft habe und er es nun abreißen lassen würde. Obwohl es dieser tatsächlich erwarb, ließ er das Grundstück amtlich aber auf den Namen Purlie Victorious Judson eintragen. Um das Geschäft rechtmäßig abzuschließen, bezahlt Purlie die 500 Dollar an Charlie, der ihm die Besitzurkunde überreicht und gleichzeitig als erstes Mitglied der neuen Kirchengemeinde aufgenommen werden möchte. Ol' Cap'n Cotchipee jedoch ist, aufgrund des Schocks wegen der Geschehnisse, *The first man I ever seen in all this world to drop dead standing up* (S. 317).

Der Epilog ist ein Gottesdienst in Big Bethel, die Beerdigung des Ol' Cap'n: *the first integrated funeral in the sovereign, segregated state of Georgia* (S. 318). Während Purlie in seiner Rede Frieden und Stolz auf die schwarze Hautfarbe predigt, wird der Sarg aufrecht stehend – [he] *was brave enough to die standing for what he believed* (S. 318) – zu Grabe getragen.

Bereits ein dem Stück vorangestellter Text definiert die Ablehnung der praktizierten „Rassentrennung“ als eines der Hauptthemen des Werkes. Der letzte Absatz aus „Purlie's I.O.U.“<sup>1199</sup> stellt die Verbindung zur Realität her: *And finally our Theatre will say segregation is ridiculous because it makes perfectly wonderful people, white and black, do ridiculous things!* (S. 271). Hiermit wird auch gleichzeitig der universale Anspruch des Inhaltes evident, der zwar die afroamerikanische Bevölkerung thematisiert, aber eine Problematik behandelt, die nicht nur auf diese Bevölkerungsgruppe bezogen ist. Wie Ossie Davis selbst auch eindeutig darlegte: *Now oppression, and the resistance to oppression, are universal themes. If Purlie speaks at all, he speaks to everybody – black and white [...]*.<sup>1200</sup> Mit der Tatsache,

<sup>1199</sup> I.O.U. ist als Kurzform von „I owe you“ die englische Bezeichnung für einen Schuldschein.

<sup>1200</sup> Ossie Davis: „Purlie Told Me!“ S. 156.

dass das Lachen befreiend wirkt, das Publikum vereint und somit die Grenzen zwischen Schwarz und Weiß überwindet, liefert der Autor auch eine Begründung für die Wahl der Komödienform.<sup>1201</sup> Dennoch wollte der Dramatiker vor allem die afroamerikanische Perspektive emphasieren, was ihm gelang, wie die große Anzahl schwarzer Zuschauer, die den sehr erfolgreichen Run der Komödie maßgeblich beeinflussten, auch bestätigte. Die Inspiration für das Stück war jedoch Arnold Perls *The World of Sholom Aleichem* (Off-Broadway 1953)<sup>1202</sup> bei dessen Produktion Davis als Inspizient fungierte. Die Darstellung der jüdischen Charaktere, ihre Fröhlichkeit, ihre Schwächen, aber auch der Zusammenhalt im Angesicht der Gefahr, faszinierten den Dramatiker und er versuchte mit *Purlie Victorious* ein afroamerikanisches Gegenstück zu schaffen.<sup>1203</sup> In der Abbildung der (manchmal emigrierten) Shtetl-Bewohner (besonders in der jiddischen Dramatik) hat die Musik häufig hohen Stellenwert und erfüllt ebenso in Perls Episodenstück eine vermittelnde, aber auch verbindende Funktion. Da sie auch in der afroamerikanischen Kultur essentiell ist, bietet eine Vertonung von *Purlie Victorious* die Möglichkeit, den intendierten Effekt zu vertiefen.

#### 4.4.2. Das Musical

*Purlie* war das erste Black Musical der 70er Jahre am Broadway und wurde von Kritik und Publikum sehr positiv aufgenommen. Clive Barnes, Rezensent der *New York Times*, bezeichnete es in einem Verweis auf den Titel der Vorlage als *victorious*, wobei die meisten Medien vor allem auch die Leistung der Darsteller unterstrichen.<sup>1204</sup> Bereits während des Runs von *Purlie Victorious* sahen Ossie Davis und Produzent Philip Rose das Potential der Komödie für eine Transformation in eine *Gospel Musical Comedy*, wobei erst nach einiger Suche nach dem geeigneten Komponisten bzw. Lyricisten das Projekt Gestalt annahm.<sup>1205</sup> Das von Ossie Davis, Philip Rose und Peter Udell umgearbeitete Libretto bildete damit die Grundlage für den Score des eigentlich aus dem Feld der Pop-Musik stammenden Garry Geld und die Lyrics von Udell. Die Adaption des Stückes orientierte sich größtenteils an der Form der Musical

---

<sup>1201</sup> Vgl. ebd. S. 154.

<sup>1202</sup> Trotz des Titels basiert nur eine der vier Episoden („The High School“) tatsächlich auf einer Vorlage von Aleichem, der Rest ist größtenteils wie eine Einführung in die jiddische Folklore konzipiert. Vgl. Frank Rich: „Stage: Gilford in ‘World of Sholom Aleichem‘. In: *The New York Times*. 12. Februar 1982. <http://www.nytimes.com/1982/02/12/theater/stage-gilford-in-world-of-sholom-aleichem.html?&pagewanted=all> Zugriff: 12. Mai 2010.

<sup>1203</sup> Vgl. Woll, S. 256.

<sup>1204</sup> Cleavon Little (Purlie) und Melba Moore (Lutie Belle) erhielten beide den Tony Award für ihre Darstellung.

<sup>1205</sup> Vgl. Bill Rosenfeld: „Liner Notes.“ In: Garry Geld, Peter Udell: *Purlie*. Booklet. RCA Victor, 1990. S. 4-10.

Comedy, in welcher die Songs zwar in die Handlung eingebunden sind, jedoch in ihrer Aussage weniger Bedeutung für deren Vermittlung haben. Da in diesem Falle das Ausgangswerk, mit Ausnahme einiger Kürzungen und Hinzufügungen, fast ident in das Libretto übernommen wurde, werden hier zwar jene Veränderungen ausgeführt, nicht jedoch ein weiteres Mal in Form eines Handlungsabrisses des Musicals zusammengefasst. Aufgrund des gleichgelagerten Plots ist die gegebene Inhaltsangabe des Stückes als Referenz zu betrachten.

Auch in diesem Fall wurde ein ursprünglich dreiaktiges Werk strukturell in ein zweiaktiges umgewandelt, nur hatte dies keinen eigentlichen Einfluss auf dessen inhaltlichen Aufbau: erster und zweiter Akt bilden im Musical gemeinsam den ersten, während der zweite gleichbedeutend mit dem dritten des Stückes ist. Eine signifikante Veränderung ergibt sich jedoch durch die Hinzufügung eines Prologes, der gemeinsam mit dem auch in der Vorlage enthaltenen Epilog, eine Rahmenhandlung bildet, die den Großteil des Plots als zeitlichen Rückblick deklariert.<sup>1206</sup> Wie die letzte Szene spielt er in der Kirche Big Bethel beim Begräbnis von Ol' Cap'n mit der nebensächlichen Zeitangabe *The time is yesterday*, wobei an dessen Ende der Flashback mit der Anweisung *SCENE FADES and we move into Act 1, Scene 1, of the play. Back into the recent past* beginnt.<sup>1207</sup> Eingebettet in den Prolog ist der Gospel „Walk Him Up the Stairs“, dessen Reprise im Epilog auch das Musical beschließt. Die Lyrics dieses Songs, wie auch der anderen der Vertonung, sind nicht wie im Falle von *Gospel at Colonus* oder *Raisin* ganz oder teilweise dem Text der Vorlage entnommen, sondern sind Eigenkreationen, die nur bedingt mit dem Original verknüpft sind. Der Aufbau von „Walk Him Up the Stairs“ entspricht mit den wechselnden Rhythmen und der Zentrierung auf ein klassisches Thema – die Erlösung und Auferstehung des alten Cotchipee – das durch die mehrmalige Wiederholung der einzelnen Zeilen manifestiert wird, einem charakteristischen Gospel.<sup>1208</sup> Es ist in seiner Wirkung erbauend und hoffnungsvoll und nimmt inhaltlich bereits den Triumph über den Antagonisten der Handlung vorweg. Wie häufig in diesem Subgenre wird auch hier der „Ton“ des gesamten Werkes – als Gospel Musical Comedy – als Eröffnung in einer Ensemblenummer etabliert, wobei die Szene gleichzeitig auch die Hauptfiguren, zumindest visuell vorstellt.<sup>1209</sup> Korrespondierend zum Effekt des Songs ist auch der von Purlie gesprochene Text hoffnungsvoll und fungiert als Überleitung für den bevorstehenden Rückblick: *The human*

---

<sup>1206</sup> Im Stück ist nur der Epilog enthalten, wodurch die Handlung von Beginn an in chronologischer Sukzession konzipiert ist.

<sup>1207</sup> Ossie Davis, Philip Rose, Peter Udell: *Purlie*. New York: Samuel French, o.J. S. 9 und S. 11.

<sup>1208</sup> Diese Kriterien finden sich beispielsweise in den Beschreibungen bei Southern, S. 452-465 und S. 475-487.

<sup>1209</sup> Purlie predigt in der Kanzel zur *congregation which consists of all the people in our play* (S. 9).

*spirit knows no boundaries. Today's dream will be tomorrow's reality. Just as sure as today's reality was yesterday's dream ...* (S. 11). Eine weitere signifikante Einfügung ist die 1. Szene des 2. Aktes, die ebenfalls kein Äquivalent im Ausgangswerk hat und einzig aus dem Song „The First Thing Monday Mornin'“, von Mitgliedern des Männerensembles gesungen, besteht. Hier wird der Chor – trotz einiger Ausnahmen, eine Besonderheit des Musiktheaters – eingesetzt um eine weitere Perspektive kontrastierend zum Protagonisten darzulegen, die im Stück nicht präsent ist. Die Lyrics vermitteln die Position des Großteils der afroamerikanischen Bevölkerung, die zwar aus der ungerechten Lebenssituation ausbrechen möchten, aber aufgrund von Ermüdung und/oder Machtlosigkeit, die Kraft nicht aufbringen können: *Better rest the week up,/ Think me out a plan,/ Take it nice 'n' easy/ 'Fore I see the man./ Now I'm awful tired,/ Gonna pull the shade./ First thing Monday mornin'/ I'll get up and have it made* (S. 50). Die Strophen erinnern dabei musikalisch an den Blues, die den vertrauensvolleren Refrains gegenübergestellt sind. In diesem Fall nutzte die Vertonung die Möglichkeiten des Musiktheaters, um eine illustrative Perspektive einzufügen, die mit den Mitteln des Sprechtheaters nur weniger effektiv bewerkstelligt werden könnte. Musicalspezifisch wurde auch der Handlungsstrang um Charlie umformuliert, dem in der Vorlage, wie narrativ ausgeführt, ein blaues Auge geschlagen wurde, da er öffentlich Reden für Integration und gegen Segregation hielt. In der Vertonung versucht er stattdessen, Songs mit diesem Inhalt zu schreiben und aufzuführen, woraus sich auch einige weitere referentielle Textänderungen ergeben. Bereits in der nebensächlichen Beschreibung seines ersten Auftritts enthält das Libretto den Zusatz *holding a guitar*, auch wenn die restlichen Ausführungen ident vom Original übernommen wurden (Libretto, S. 30, Stück, S. 291). Damit wird sogleich eine Verbindung der Figur zur musikalischen Ebene hergestellt.<sup>1210</sup> Charlie präsentiert Idella den Beginn von drei Songs – „The Barrels of War“ (S. 30),<sup>1211</sup> „The Unborn Love“ (S. 31) und „God's Alive“ (S. 36) – denen sie jedoch jedes Mal mit *That ain't it, honey* Effektivität und Qualität abspricht.<sup>1212</sup> Diese fehlgeschlagenen Versuche spiegeln die Haupthandlung, indem der junge Mann, erst als Big Bethel zurückgewonnen ist, den „richtigen“ Song „The World is Comin' to

---

<sup>1210</sup> Andere Abwandlungen beziehen sich vorwiegend auf die Repliken seines Vaters, wenn er sich über die Aktionen seines Sohnes alteriert, z.B. [...] *this son of mine was performin' for the whole town* (S. 35) statt [...] *this son of mine made hisself a full-fledged speech* (S. 295).

<sup>1211</sup> In diesem Fragment wird seine Hinwendung zu den African Americans und sein Abscheu den Taten der Angloamerikaner gegenüber besonders deutlich, da er hier den Terminus *crackers* (S. 30) benutzt, der eine abwertende Bezeichnung für einen Weißen im African American English ist.

<sup>1212</sup> Den Inhalt des Theaterstücks heranziehend sind die beiden erstgenannten Songs am Beginn der 2. Szene des ersten Aktes positioniert und der dritte an deren Ende.

a Start“ hervorbringen kann.<sup>1213</sup> Er ist in eine lange Passage des Originaldialogs eingeschoben, nachdem Charlie um die Mitgliedschaft in der neuen Kirche angesucht hat, und bringt damit den als Rückblick konzipierten Plot zu einer Conclusio, während die Lyrics die hoffnungsfrohe Botschaft der Story emphasieren.

Jene eben ausgeführten inhaltlichen Veränderungen passten vorwiegend das Ausgangswerk an die Konventionen der elaborierten Musical Comedy an bzw. nutzten ihre Möglichkeiten. Gleichzeitig musste der Originaltext jedoch auch gekürzt werden, wobei die meisten Reduktionen keine einschneidenden Konsequenzen in der Adaption hatten. Eine auffallende Veränderung ist die Streichung zweier Figuren, des Sheriffs und seines Deputys, die die Kompromittierung zweier Szenen ermöglichte. Nach Lutiebelles falscher Unterschrift (2. Akt, 1. Szene) möchte Ol' Cap'n im Stück die Betrüger durch den Sheriff arretieren lassen, wodurch ein auf überzeichnete körperliche Komik aufbauendes Handgemenge entsteht. Im Musical andererseits konnte dieser recht umfangreiche Abschnitt deswegen auf wenige Sätze gekürzt werden (S. 42), in dem der charakteristische Slapstick durch den beabsichtigten Zusammenstoß von Gitlow und Charlie bei der fehlschlagenden Verfolgung der Übeltäter angedeutet wird. Wie bereits der Prolog das positive Ende vorwegnimmt, offenbart die folgende Reprise von „Skinnin' a Cat“ (zwischen Gitlow und Charlie) einen möglicherweise effizienteren Ausweichplan für die Aneignung der 500 Dollar. Auch wird der junge Cotchipee nach dem Einbruch in das Geschäft (im 3. Akt des Stücks) nicht von der Polizei in Handschellen vorgeführt, sondern kommt in dem Versuch, Purlie zu retten, in die Hütte gelaufen und subsumiert den nun fehlenden Dialog mit der Replik *it was me, stole your money* (S. 61). Damit wird deutlich, dass jene textlichen Kürzungen keinen tatsächlichen Einfluss auf die innere Kohärenz der Abläufe hatten und der Inhalt nicht grundsätzlich verändert wurde.

Wenn *Purlie Victorious* auch eine sehr treffsichere satirische Komödie ist, thematisiert sie dennoch die Probleme der afroamerikanischen Situation in den USA und vermittelt somit jenseits des vordergründigen Effekts eine weitere Bedeutungsebene. Diese stützt sich auf die bereits ausgeführten abgebildeten Stereotype und ist im Handlungsverlauf ersichtlich, definiert sich teilweise aber auch über politische und gesellschaftliche Bezüge, die man jedoch nicht vollständig in das Libretto, das eindeutig die Komik emphasiert, übernahm. Beispielsweise wird die Kirche und deren Rückgewinnung im Stück auch in einem größeren Zusammenhang mit persönlicher Freiheit gleichgesetzt: Purlie: *Freedom, Missy, that's what Big*

---

<sup>1213</sup> Der auch von Idella mit *That's it, Charlie, that's it* (S. 65) bestätigt wird.

*Bethel means* (S. 282). Während diese Replik nicht im Libretto aufscheint, wurde eine andere (S. 284) zwar übernommen (S. 20), doch die gleichzeitige Referenz zur Kirche entfernt.<sup>1214</sup> Generell ist es auffallend, dass mehrere Hinweise auf Big Bethel aus dem transformierten Text entfernt wurden, womit das Täuschungsmanöver an umfassender Bedeutung verliert und mehr wie ein persönlicher Feldzug gegen Ol' Cap'n erscheint. Auch Purlies politische Ansichten wurden stark reduziert, als sein Verweis auf die Unabhängigkeitserklärung und die Verfassung der USA auf S. 285 gestrichen wurde.<sup>1215</sup> Des Weiteren übernahmen die Librettisten eine Pointe Missys nicht, die eine Einordnung der Zeit der Handlung in der jüngsten Vergangenheit manifestiert, indem sie Bezug zu einem wesentlichen politischen Ereignis nimmt. Als sie Lutiebelle Purlies Tatendrang und Engagement schildert, meint sie: *Remember that big bus boycott they had in Montgomery? Well, we don't travel by bus in the cotton patch, so Purlie boycotted mules!* (S. 286). Der Verweis auf den Boykott, der 1955-56 stattfand,<sup>1216</sup> bringt Purlie in direkte Verbindung mit dem Civil Rights Movement. Mit der Entfernung reduzierte sich auch der politische Bezug, wie auch durch die Streichung eines Dialogs zwischen Ol' Cap'n und Gitlow am Ende des ersten Aktes des Stückes (S. 295-6). Nachdem Charlie seinen Vater mit seinem „revolutionären“ Gedankengut verärgerte, sucht dieser bei Gitlow Bestätigung, dass die Schwarzen selbst gegen Integration und Gleichberechtigung sind. Nach einer ausführlichen Befragung, beziehend auf bürgerrechtliche Entwicklungen, lässt der alte Cotchipee Gitlow schwören, dass alle *happy with things in the southland just the way they are* (S. 296) sind.<sup>1217</sup> Der Streichung eines gesamten Kontexts fiel jedoch eine andere auf einem politischen Bezug aufbauende Pointe zum Opfer. Als Charlie am Ende der ersten Szene des zweiten Aktes versehentlich von einem Faustschlag getroffen wird, ist der Cap'n besorgt und bittet ihn, etwas zu sagen. Der im Dämmerzustand befindliche Sohn zitiert

---

<sup>1214</sup> Die Gleichsetzung von *Freedom* und *Big Bethel* wird zwar im Libretto impliziert, jedoch nicht in diesem Maß eindeutig ausgesprochen.

<sup>1215</sup> Der Widerspruch, dass die Unabhängigkeitserklärung zwar allen Menschen die gleichen Rechte – unter anderem auf Freiheit – zugesteht, dies aber für ein Land garantiert, dessen Wirtschaft teilweise von der Sklavenhaltung abhängig ist, wurde bereits bei deren Abfassung diskutiert. Letztendlich war er auch Mitauslöser des Amerikanischen Bürgerkriegs.

<sup>1216</sup> Der legendäre Boykott der öffentlichen Busse in Montgomery, Alabama steht am Beginn des Civil Rights Movements und wurde von Rosa Parks ausgelöst, die sich weigerte in einem Bus ihren Sitzplatz für einen Weißen aufzugeben und deswegen arretiert wurde. Über ein Jahr des Protests führte endlich zur gesetzlichen Aufhebung der Rassentrennung in den Verkehrsmitteln.

<sup>1217</sup> Im Musical ist dieser Dialog nur in zwei Sätzen kurz angerissen, die jedoch die inhaltlichen Ausmaße des Originals nicht annähernd abdecken (S. 35).

Ol' Cap'n: *They'll [schwarze und weiße Kinder; Anm.] go to the same school together over me and Gitlow's dead body. Right?*

Gitlow: *Er, you the boss, boss!*

hieraufhin Lincolns Rede von Gettysburg,<sup>1218</sup> die eine verärgerte Reaktion bei seinem Vater auslöst (S. 304). Dieses Element wurde jedoch aufgrund der fehlenden Partizipation des Sheriffs gänzlich entfernt. Dennoch entsteht generell der Eindruck, dass offensichtliche Verweise auf die Realität zugunsten des komischen Effektes reduziert wurden.<sup>1219</sup> Auch die Brutalität des Cap'n's nimmt im Libretto weniger Raum ein, obwohl auch hier auf das Auspeitschen Purlies als Mitauslöser Bezug genommen wird und er mit der Peitsche als Beweis seines Triumphes nach Hause kommt. Dennoch ist sie im Rest des Musicals im Text weniger augenscheinlich präsent, wodurch die Bösartigkeit des von der Figur verkörperten Systems weniger extrem anmutet. Dies wird durch den Nebentext zum ersten Auftritt des Cap'n Cotchipee bestätigt, indem die Peitsche als *the definitive answer to all who might foolishly question his Confederate power and glory* (S. 292) beschrieben wird, die er damit auch offen präsentiert. Dieser Satz, wie auch die restlichen Bemerkungen zu seinem groben Verhalten, fehlen an dieser Stelle im Libretto (S. 31) und mildern somit seine Charakterisierung.<sup>1220</sup> Ein „zu Grabe tragen“ des Old South bei der Beerdigung des Cap'n wird im Epilog des Stückes eindeutig in einer nebentextlichen Anweisung impliziert: *It [der Sarg; Anm.] is draped in a Confederate flag; and his hat, his bull whip, and his pistol, have been fastened to the lid in appropriate places* (S. 318). Die äquivalente Beschreibung im Prolog des Musicals besagt allerdings nur *a coffin [...] seemingly growing out of which is one small Confederate flag* (S. 9). Auch hierin bestätigt sich zumindest im Theater text eine Abschwächung und Milderung des Charakters von Ol' Cap'n, die damit auch die Emphase auf die inhärente Komik des Werkes verstärkt. Andere Reduktionen oder Komprimierungen hatten aber keine direkten inhaltlichen Auswirkungen, da sie kontextuell nur wenig Relevanz besaßen. Darunter fällt beispielsweise Purlies Imitation des alten Cotchipee am Beginn des zweiten Aktes, um Lutiebelle auf dessen bevorstehende Befragung vorzubereiten (S. 297-99), aber auch ein Teil des tatsächlichen Gesprächs zwischen „Cousine Bee“ und dem Cap'n (S. 299-300). Obwohl weniger umfangreich

---

<sup>1218</sup> Eine bekannte Ansprache, die Abraham Lincoln nach einem der größten Siege der Union über die Konföderierten 1863 hielt. Sie exemplifiziert damit das Gegenteil von Ol' Cap'n's Überzeugungen.

<sup>1219</sup> Auch der längere Dialog zwischen Idella und Charlie am Beginn der zweiten Szene des ersten Aktes, der die politischen Überzeugungen der beiden aber auch eine Entscheidung des Supreme Court anspricht (S. 291-92), fällt in diese Kategorie. Nur ein Fragment davon, das jedoch die wichtigsten Komponenten dieser Passage subsumiert, wurde in das Libretto übernommen.

<sup>1220</sup> Purlies fingierte Schilderung wie er den Cap'n getötet habe, ist fast in voller Länge ident im Musical zu finden. Einer der wenigen sonst unbedeutenden Striche bezieht sich jedoch auf eine kurze Erwähnung der brutalen Taten des alten Cotchipee zwei anderen African Americans gegenüber (S. 312).



ausgeführt, blieben die Essenz und die wichtigen Aspekte der Passagen im Zusammenhang erhalten.<sup>1221</sup>

Charlies Songs, wie auch der Gospel im Prolog und dessen Reprise im Epilog, sind diegetisch, während die übrigen Songs meist als Einschübe in den übernommenen Originaltext (manchmal inmitten einer Replik) konzipiert sind und unterschiedlichen Funktionen dienen. Die Lyrics sind hierbei Erweiterungen ohne wörtliche Verbindung zum Ausgangswerk und nicht stellvertretend für gestrichene Passagen eingesetzt. So zum Beispiel Purlies Auftrittslied in der ersten Szene „New Fangled Preacher Man“, das teilweise charakterisierend wirkt, da es sein Vorhaben, in Big Bethel zu predigen, ausführt, und gleichzeitig seine Ansichten und Ziele etabliert: *How about some happiness this side of the grave?* (S. 15). Die Strophen sind jeweils unterschiedlich formulierte Variationen der gleichen Aussage und werden von einem sich wiederholenden Refrain gefolgt, dessen Verweise auf Billy Sunday und Billy Graham<sup>1222</sup> Purlies Bestreben, ein einflussreicher Priester zu werden, manifestieren. Ebenso charakterisierend wirkt Gitlows „Skinnin’ a Cat“,<sup>1223</sup> dessen Lyrics ein Thema zugrundeliegt, das in diesem Fall durch verschiedene Metaphern ausgeführt wird. Z.B. *Three hounds settin’ by the front door, starvin’,/ Lookin’ through the window at a roast-beef carvin’,/ One started beggin’,/ One started bitchin’,/ And one made friends with the cook in the kitchen* (S. 18/9). Damit thematisiert es die Unterschiede zwischen Purlie und seinem Bruder und begründet dessen Verhalten, vor allem die fast servile Unterordnung dem alten Cotchipee gegenüber. Gleichzeitig könnte die letzte oben zitierte Zeile auch als Vorwegnahme des finalen Komplots mit Charlie gedeutet werden, was von der bereits angesprochenen kurzen Reprise des Songs (S. 42) noch bekräftigt würde.<sup>1224</sup>

Anders als Gitlow und Purlie ist Lutiebelle nicht musikalisch charakterisiert, sondern definiert sich auf dieser Ebene nur durch die Zuneigung zum Protagonisten. Ihre Songs etablieren die Beziehung der beiden („Purlie“) und reflektieren ihre Gefühle aus dieser Perspektive („I Got

---

<sup>1221</sup> Ein weiteres Beispiel wäre der Strich von Idellas Auftritt am Beginn der zweiten Szene des zweiten Aktes (S. 304-05), in dem sie Charlies Verschwinden beklagt und vor allem erklärt, dass sie die polizeiliche Verfolgung der Judsons mit der Erpressung sie würde kündigen, verhindert hat. Dass Charlie unauffindbar ist, hat keine unmittelbare Relevanz, während Missy den Grund für den ausgebliebenen Freiheitsentzug in einem Satz narrativ konstatiert (S. 44).

<sup>1222</sup> Sunday war einer der bekanntesten *Evangelists* des frühen 20. Jahrhunderts, während Graham bis heute aktiv ist und sich in den 60er Jahren auch im Civil Rights Movement engagierte.

<sup>1223</sup> Positioniert als er in der ersten Szene mit der zerrissenen Hose nach Hause kommt (S. 283).

<sup>1224</sup> Durch die Hinzufügung des Prologs und der damit verbundenen Ankündigung des Denouements hat sich auch der Spannungsaufbau verändert, wodurch jene Hinweise erklärbar wären.

Love“), obwohl der Score kein tatsächliches Liebesduett enthält.<sup>1225</sup> Der Titelsong ist eine Erweiterung des Dialogs zwischen Missy und Lutiebelle, als Purlie in der ersten Szene auf dem Feld nach seinem Bruder sucht (S. 287) und fügt sich trotz neuer Lyrics nahtlos in den Originaltext ein. Nach der Ausführung von Purlies Anziehungskraft und seiner Bedeutung für sie, realisiert Lutiebelle *Purlie, I'm in love with you* (S. 23) und bringt den Song damit zu einer Conclusio. „I Got Love“, der zweite Solosong der Figur, ist in seiner inhaltlichen Position irrelevant und thematisiert ihre Gefühle in der inzwischen beiderseits erwiderten Zuneigung. Ihre charakterliche Definition über Purlie wird hierbei auch in den Lyrics deutlich, indem sie feststellt: Aufgrund dieser Beziehung *For the first time in my life/ I'm someone (somebody) in this world* (S. 38). Mit diesem Song wird kurzfristig der Fokus auf die Love Story verstärkt, der in der Vorlage nicht vorhanden ist, während er gleichzeitig als Ersatz für eine gestrichene Passage fungiert: Purlies Imitation des Ol' Cap'n, um Lutiebelle auf die möglichen Fragen vorzubereiten. Ein kurzer Verweis darauf ist *You remember everything I taught you?* (S. 37), wobei seine folgende Anweisung *and don't be scared* den Impuls für den Song darstellt, der als Soliloquy konzipiert ist, da der Protagonist sie hier alleine lässt um den Cap'n aus dem Geschäft zu holen.<sup>1226</sup> Die Angst selbst hatte er ihr bereits vorher in „The Harder They Fall“ (S. 27-8) genommen, einer musikalischen Ausführung Purlies, die inmitten einer Replik Lutiebelles am Ende der ersten Szene positioniert ist (S. 290), als sie daran zweifelt, dass sie zu diesem Täuschungsmanöver tatsächlich fähig ist. Der Mut, den der Protagonist ihr hier zuspricht, wird mithilfe der Musik verstärkt und durch ihre Wiederholung der Zeile *You're bzw. I'm as good as ten feet tall* manifestiert. Die textlichen Vergleiche zu Bibelgeschichten sind charakteristisch für Purlies Rhetorik, während das Grundthema der Lyrics auf eine Replik Gitlows später im Stück verweist, die zwar original im Libretto zitiert ist, aber auch in einer Reprise des Songs ausgeführt wird. Als Gitlow, Missy und Lutiebelle am Beginn des dritten Aktes auf Purlies Rückkehr warten, meint er: *The finer they come, the braver they be, the deader these white white folks gonna kill'em when they catch'em* (Stück, S. 309; Libretto, S. 53). Während die ursprüngliche Emergenz des Songs mit *The bigger they are/ The harder*

---

<sup>1225</sup> Dies ist sehr ungewöhnlich, da die meisten Musicals bis heute, sofern sie diese Thematik beinhalten, diese Konvention verwenden, um eine Liebesbeziehung zu konkretisieren. Die Passage, die Purlie und Lutiebelle letztendlich als Liebespaar kennzeichnet, belegt durch einen Kuss, wurde original von der Vorlage übernommen und nicht musikalisch ausgeführt (Stück, S. 290-1; Libretto, S. 29).

<sup>1226</sup> Hier ist eine offensichtliche Veränderung in den Orten der Handlung zu erkennen, da jene Szenen, die im Stück im Büro des Cotchipee-Geschäftes angesiedelt sind, im Musical vor demselben spielen. Das Set ist beschrieben als Hausfront mit Veranda und einem Baum, an dem die Peitsche an einem Haken hängt. Durch diesen verhältnismäßig erleichterten allgemeinen Zugang zum Kennzeichen der Unterdrückung verliert die Peitsche dadurch ein weiteres Mal ihre Signifikanz.

*they fall./ The tougher they talk/ The quicker they crawl* (S. 27) zwar die Antithese dieser Replik darstellt, doch die Syntax imitiert, folgt Gitlows Reprise (S. 53-4) der Bedeutung seiner eigenen Aussage und erzielt damit, trotz derselben Melodie mit seiner polemischen Sicht der Dinge einen anderen Effekt.<sup>1227</sup> Wie in „New Fangled Preacher Man“ sind die Lyrics der Strophen Variationen eines Themas, gefolgt von einem sich wiederholenden Refrain. Auch „Big Fish, Little Fish“ folgt strukturell diesem Muster und dient funktional als charakterisierender Song von Ol’ Cap’n, kurz nach seinem ersten Auftritt, als er mit Charlie die Bücher bespricht. Der Song ist eingefügt in eine lange vom Original übernommene Szene und ist eine musikalische Ausführung und erweiternde Erklärung einer Replik: Charlie stellt die Gewohnheit seines Vaters, verdorbenes Fleisch an die schwarze Bevölkerung zu verkaufen in Frage, worauf dieser antwortet *Why not? It’s traditional* (Stück, S. 294; Libretto, S. 33). Ol’ Cap’n legt daraufhin seine Lebensphilosophie – die jener des alten Südens entspricht – dar, wobei die subsumierende Kernaussage<sup>1228</sup> sich in Melodie und Syntax vom restlichen Song abhebt und damit betont wird. Obwohl der alte Cotchipee Antagonist der Story ist, unterstreicht der Song auch musikalisch die charakterliche Konzeption aus dem Ausgangswerk als überzeichnete, komische Figur. Als Purlie Ol’ Cap’n zur Auszahlung der 500 Dollar bewegen will, bekräftigt er bewusst dessen Überzeugungen von der „Überlegenheit“ der Weißen und der Gültigkeit der „Werte“ des Old South mit dem Verlesen einer fingierten Urkunde, die ihn zum *Great White Father of the Year* deklariert. Diese Passage wurde im Libretto musicalspezifisch umgeformt und durch einen Song mit demselben Titel ersetzt.<sup>1229</sup> Der Purlie der Vertonung lässt, um dem Text mehr Gewicht zu verleihen, die Urkunde von einem Chor African Americans (Gitlows Kollegen beim Pflücken) singen, anstatt sie selbst nur vorzulesen. Die Lyrics sind nicht dem Stück entnommen sondern neu gedichtet, repräsentieren aber inhaltlich die korrespondierende Replik der Vorlage und entsprechen auch stilistisch der zweideutigen, scharfen Komik in Davis’ Original.<sup>1230</sup> Z.B. *Oh, we know your whippings are but love:/ Kisses in your mind./ If it’s love you want, then don’t be shy./ Come kiss our black behind* (S. 41). Mit der gemeinschaftlichen Stimme des Chores erhält diese „Lobschrift“ höheren Wert für den Cap’n und seine Entscheidung für die Herausgabe des Geldes wird im Kontext nach-

<sup>1227</sup> Z.B. *The finer the cause/ The blacker the eye./ The braver you are/ The sooner you die* (S. 53).

<sup>1228</sup> *Ours is not to question/ Or to reason why./ The Lord creates the order/ And we just live or die.* (S. 33)

<sup>1229</sup> „Great White Father of the Year“ ist der einzige Song des Musicals, der in seiner Funktion Substitut des Originaltextes und damit essentiell für die Vermittlung der Handlung ist.

<sup>1230</sup> Auch wenn Peter Udell als einziger Lyricist genannt wird, ist es aufgrund der Tatsache, dass Ossie Davis Mitverfasser des Librettos war, fraglich, ob er nicht auch einigen Einfluss auf die neu geschriebenen Lyrics hatte.

vollziehbarer, womit der Song als verstärkte Manifestation der Bedeutung des Originaltextes angesehen werden kann. Eine nicht in der Vorlage enthaltene neue Perspektive offeriert jedoch „Down Home“, ein Duett zwischen Missy und Purlie, am Beginn der vierten Szene des ersten Aktes (2. Akt, 2. Szene im Stück) positioniert. Der effektive, als Blues komponierte Song vermittelt die emotionale Disposition der singenden Figuren, nachdem der Versuch, das Geld zurückzuerlangen, misslang. Er ist die Ausformulierung der Frustration und Hoffnungslosigkeit über die herrschenden Zustände, während er gleichzeitig einen Aspekt beleuchtet, der in dieser Form nicht im Stück aufscheint: die Heimatverbundenheit. Sie dient als weitere Begründung für den Kampf, für die Rückkehr Purlies aus dem Norden und das Durchhaltevermögen der Judsons. Die fehlende Freiheit wird beklagt, während vor allem Missy eine ambivalente Sicht auf den Mythos „Norden“ präsentiert: Als Purlie sie mit der Aussage *That's the place to be, up North* konfrontiert, antwortet sie unter anderem mit *Your future tied up to a broom/ Freedom doesn't bloom up North* (S. 43). Der Song thematisiert, den passenden musikalischen Stil nutzend, die unerträgliche Situation der afroamerikanischen Bevölkerung, wirkt teilweise charakterisierend, da er die Motivation der Figuren beleuchtet, und vermittelt damit die komplexe emotionale Verfassung der Charaktere.

Funktional ähnlich wie Purlies „The Harder They Fall“, ist Missys „He Can Do It“ zu Beginn der zweiten Szene des zweiten Aktes (3. Akt im Stück) konzipiert, um Lutiebelles Stimmung zu beleben und ihr die Angst zu nehmen. Purlie ist zum Cotchipee-Haus aufgebrochen, um ihre Ehre zu verteidigen, und seitdem noch nicht wieder nach Hause gekommen. Missy rät ihr, ihn emotional und geistig zu unterstützen: *Just put your faith in him;/ For with your love/ There's nothing that your man can't do* (S. 52). Die Lyrics und der Balladencharakter des Songs lassen vor allem Missy zugänglicher und sanfter, besonders in ihrer Einstellung Männern gegenüber, erscheinen. Obwohl sie Gitlow auch in der Vertonung offensichtlich regelmäßig verprügelt, um ihren Standpunkt zu verdeutlichen, vermittelt „He Can Do It“ eine andere Perspektive und ist somit als implizit-figurale Charakterisierung von Bedeutung, obwohl der Song im inhaltlichen Kontext keine direkte Relevanz besitzt.

Generell lässt sich beobachten, dass Songs in Musical Comedies in den seltensten Fällen für das Verständnis der Handlung unentbehrlich sind,<sup>1231</sup> wodurch sie mehr als Einfügungen,

---

<sup>1231</sup> Dies ist zwar eine sehr verallgemeinernde Feststellung, doch lässt sie sich auch im direkten Vergleich zwischen *Raisin* und *Purlie* nachvollziehen. Natürlich gibt es bei der großen Anzahl an Musical Comedies (wobei hier jene Form ab 1940 zu verstehen ist) zahlreiche Abstufungen, da in den meisten Fällen die Inhalte sehr individuell verschieden verarbeitet wurden. Dennoch lässt sich diese generelle Tendenz erkennen.

denn als integraler Teil in der Vermittlung der Inhalte zu verstehen sind. Im Aufbau fügen sich dennoch die gesungenen Parts nahtlos und natürlich in die gesprochenen Texte ein und führen eine Aussage oder ein Thema weiter aus oder eröffnen in manchen Fällen eine spezifische bzw. neue Ebene, häufig in Bezug auf die Charakterisierung. Die Tatsache, dass der Originaltext von *Purlie Victorious* größtenteils wörtlich in nur wenig gekürzter Form auch das Libretto bildet, unterstützt diese Beobachtung. Der Inhalt wird in *Purlie* somit hauptsächlich durch den gesprochenen Dialog vermittelt, die wichtigen Handlungselemente selbst sind nicht auf musikalischer Kommunikationsebene dargelegt. Songs wurden hauptsächlich in das Bestehende eingefügt und nicht substituierend eingesetzt. „Walk Him Up the Stairs“ im Prolog ist als Gospelsong zwar sehr spezifisch für die afroamerikanische Thematik, den tatsächlichen Inhalt der Szene, die Vergebung und das Gebet, ungeachtet der Taten des Cap'n, manifestieren jedoch primär Purlies Monologe davor und danach. „New Fangled Preacher Man“ etabliert den Protagonisten als Figur und determiniert seine Ansichten, die aber auch im gesprochenen Text immanent sind. „Skinnin' a Cat“ wirkt charakterisierend und generiert ein Bild von Gitlow, das explizit ambivalenter ist als jenes der Vorlage. „Purlie“ dient primär der Vertiefung der auch im gesprochenen Text offensichtlichen Zuneigung von Lutiebelle für den Protagonisten. „The Harder They Fall“ ist eine Verstärkung des im vorangegangenen Dialog gesagten, für die Handlung selbst jedoch, wie der vorige Song, verhältnismäßig irrelevant. „The Barrels of War“ und „The Unborn Love“, wie auch „God's Alive“ (am Ende jener Szene positioniert), als diegetische Lieder Charlies, sind inhaltlich determiniert, führen eine Ebene aus, die dem Musical eigen ist und sind somit essentiell für die Etablierung des Singenden. „Big Fish, Little Fish“ andererseits bekräftigt hauptsächlich eine Einstellung des Ol' Cap'n, die dieser bereits im gesprochenen Text, aber auch in seinem Auftreten vermittelt. Seine charakteristische Erscheinung, die auch nebensächlich festgelegt ist, enthält konnotative Bezüge, die jeden Zweifel an der Orientierung seiner Figur ausblenden. „I Got Love“ ist für den Inhalt völlig irrelevant, da es die bereits etablierte Romanze nur ein weiteres Mal beleuchtet. „Great White Father of the Year“ ist ebenfalls ein diegetischer Song und aufgrund seiner Position als Ersatz für den Originaltext als einziger tatsächlich unentbehrlich für die Vermittlung der Handlung. „Down Home“ andererseits eröffnet eine neue Perspektive, die die Figuren und deren Motivation verdeutlicht, womit es inhaltlich eine Ebene hinzufügt, die in dieser Form nicht in der Vorlage enthalten war. Dies gilt ebenso für „The First Thing Monday Morning“, das wie auch die erwähnten diegetischen Songs, die Möglichkeiten einer Musika-

lisierung effektiv nutzt. „He Can Do It“ andererseits ist für den Inhalt selbst irrelevant, auch wenn es einen bedingt charakterisierenden Effekt aufweist. Gitlows Reprise von „The Harder They Fall“ wirkt kontrastierend zu jener von Purlie dargelegten Version, manifestiert jedoch nur ein weiteres Mal die Einstellung des Schwagers zur herrschenden Lebenssituation, obwohl diese explizit auch aus dem gesprochenen Dialog hervorgeht. „The World is Coming to a Start“ bringt den Subplot mit Charlie, wie auch die Haupthandlung zu einer Conclusio, ist jedoch nur im Zusammenhang mit ersterem tatsächlich von funktionaler Bedeutung. Es ist als Einschub inmitten einer langen Passage ungekürzten Originaltextes konzipiert, weswegen dieser Song für die Haupthandlung selbst nur wenig Relevanz besitzt. Er ist, wie auch die im Epilog folgende Reprise von „Walk Him Up the Stairs“, diegetisch.<sup>1232</sup>

Der Fokus der Vertonung lag auf der inhärenten Komik der Vorlage, wodurch Teile der realistischen Bedeutungsebene, die die tatsächlichen Verhältnisse der afroamerikanischen Bevölkerung spiegeln sollte, reduziert wurden. Dem fielen einige politische Anspielungen, aber auch die Brutalität des Cap'ns partiell zum Opfer. Generell ist das Libretto eine abgeschwächte, wenn auch größtenteils originalgetreue Umlegung der dramatischen Vorlage. Die Songs wirken illustrierend, wenn auch oftmals nicht handlungsimmanent, und repräsentieren in der Wahl des musikalischen Stils, sofern inhaltlich angemessen, die afroamerikanische Kultur.

Natürlich kann besonders die Analyse einer Komödie, sofern sie auf literarische Quellen zurückgreift, nicht als vollständig erachtet werden, da eine essentielle Komponente, die Komik selbst, in dieser Form nur bedingt begriffen werden kann, da diese vor allem von visuellen Mitteln – wie Mimik und Gestik, Körperhaltung – und der szenischen Präsentation selbst, i.e. der Phrasierung durch den Schauspieler, abhängig ist. Damit wäre besonders in diesem Fall auch die Übersetzung dieser Ebene in musikalische Ausdrucksformen wie den Tanz zu hinterfragen.<sup>1233</sup> Dennoch konnte die vorliegende Analyse gewisse charakteristische Merkmale in der Transformation einer Musical Comedy aufzeigen.

---

<sup>1232</sup> Die hier gegebene Auflistung der Songs erfolgte zur besseren Einordnung in der Reihung ihrer Position im Musical.

<sup>1233</sup> Tatsächlich wurde *Purlie* als Bühnenproduktion mit einem Teil des Originalcasts vom amerikanischen Fernsehsender PBS 1981 gefilmt und in den USA im TV ausgestrahlt. Diese Aufführung wurde jedoch nie anderweitig öffentlich verbreitet und ist deswegen nicht zugänglich.

## 4.5. *Simply Heavenly* – Adaption von Short Fiction<sup>1234</sup>

Während in der Adaption von Theaterstücken zu einem Musical die Problematik vorwiegend in der Hinzufügung der musikalischen Ebene und einer daraus erwachsenden Umformung und Komprimierung des dramatischen Haupttextes liegt, folgt die Transformation von Prosa anderen Richtlinien. Um die Kompatibilität mit den Mitteln der Bühne zu gewährleisten, muss die Reduktion des Ausgangsmaterials umfassender sein, da hier Beschreibungen von Umfeld, Handlung und Figuren ausführlicher sind als im Rahmen einer szenischen Präsentation umsetzbar. Hierbei entsteht naturgemäß die Schwierigkeit, Story und Charakteristika der Vorlage dennoch akkurat in die neue Form zu übertragen. Die Adaption von einem oder mehreren kürzeren Texten reduziert dieses Problem, weswegen mehrere Musicals auf derartige Vorlagen zurückgriffen (vgl. u.a. Kapitel 3.7.2.1., 3.10.3.2., 3.10.3.3.).<sup>1235</sup> Die bekanntesten Beispiele hierfür sind *Fiddler on the Roof*, *South Pacific*, *Guys and Dolls* oder *Pal Joey*. Während *South Pacific* und *Guys and Dolls* ihrem Plot hauptsächlich eine bzw. zwei Short Stories zugrundelegten, adaptierten *Fiddler on the Roof* und *Pal Joey* mehrere kurze Texte und extrahierten aus den verschiedenen Impressionen eine zusammenhängende Story. *Simply Heavenly* (Musik: David Martin, Lyrics und Libretto: Langston Hughes; 1957) nach den Simple-Stories von Langston Hughes ist strukturell mit letztgenanntem zu vergleichen: Langston Hughes *had followed consciously the loose format of the innovative „Pal Joey“ – a play with a few songs added – to produce a work squarely in the Broadway tradition.*<sup>1236</sup> Wie John O’Haras *Pal Joey*, der in *The New Yorker* abgedruckt wurde, erschien auch Simple erstmalig als Kolumne, in der Zeitung *Chicago Defender*, wobei die Originalautoren auch in beiden Fällen ihre Texte selbst zu Musicals verarbeiteten. Damit steht *Simply Heavenly* repräsentativ für die Adaption kürzerer Prosa, wobei deren Umformung zu einer klassischen Musical Comedy in den 50ern Jahren auch die verstärkte inhaltliche Anpassung an das Zielmedi-

<sup>1234</sup> Die literarische Gattungsbezeichnung für die Simple-Stories in der einschlägigen Literatur variiert. Short Stories, Sketches oder Vignetten sind gängige Begrifflichkeiten, weswegen hier die zusammenfassende Benennung Short Fiction gesetzt wurde.

<sup>1235</sup> Diese Aufstellung beinhaltet verschiedene literarische Formen, wie Novellas, Short Stories, Zeitungsartikel und -kolumnen, aber auch Comics bzw. Cartoons.

<sup>1236</sup> Arnold Rampersad: *The Life of Langston Hughes: Volume II 1941-1967: I Dream a World*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988. S. 254/5.

Rampersads Verständnis von *Pal Joey* als Theaterstück ist nicht direkt nachzuvollziehen, vor allem da die Show von Rodgers und Hart generell als Meilenstein der Musicalgeschichte betrachtet wird. Dennoch verweist diese Formulierung auf die Problematik der Struktur und die sich daraus ableitende Gattungsbezeichnung von *Simply Heavenly*, die aber später noch ausführlicher besprochen wird.

um bedeutete. Obwohl, wie im vorigen Kapitel beschrieben, auch *Purlie* mehrere Jahre später teilweise abgemildert wurde, konnte dieses im Gegensatz zu Langston Hughes' Musical dennoch seinen kritisch-satirischen Grundton beibehalten. Hughes entschied sich hingegen der Erwartungshaltung des Publikums und der Kritiker der 50er Jahre nachzugeben: *As to „good theatre“ I learned long ago that lines and situations which produce audible laughs in a playhouse cause producers and directors to term them „good theatre“.*<sup>1237</sup>

#### 4.5.1. Langston Hughes und sein Werk

Der häufig als „Poet Laureate of the Negro People“ bezeichnete Langston Hughes (1902-1967) ist, wie der Ehrentitel bereits vermuten lässt, für die Literaturwissenschaft vorwiegend aufgrund seiner Poesie von Bedeutung. Er verfasste bereits in der Highschool-Zeit mehrere Gedichte und Short Stories und veröffentlichte sein erstes Poem „The Negro Speaks of Rivers“ im Juni 1921 in dem von W.E.B. Du Bois publizierten Magazin *The Crisis*. Er gilt bis heute als einer der bedeutendsten Autoren der kulturellen Periode der Harlem Renaissance, die ein Aufblühen der afroamerikanischen Kunst vor allem in den Bereichen Literatur, Theater und Musik während der 20er und frühen 30er Jahre des vergangenen Jahrhundert bezeichnet.<sup>1238</sup> Hughes hatte jedoch auch immer großes Interesse am Theater und sein Kinderstück „The Gold Piece“ (1921) gehört zu seinen frühesten Publikationen. Sein Ziel, inhaltlich wie auch stilistisch, war es, charakteristisch afroamerikanische Werke zu kreieren, die Selbstbewusstsein und Stolz auf Herkunft, Hautfarbe, Geschichte und Kultur in der von Weißen dominierten USA manifestieren sollten, weswegen er auch häufig als race author bezeichnet wird. Obwohl die Emancipation Proclamation 1863 die Sklaverei abschaffte und der 14. Zusatz zur Verfassung, verabschiedet 1868, den African Americans offiziell gleiche Rechte wie der weißen Bevölkerung zusicherte, sah die Realität zu Beginn des 20. Jahrhunderts anders aus. Obschon der Norden keine Jim Crow-Gesetzgebung wie der Süden hatte, wurden Mitbürger schwarzer Hautfarbe dennoch in Wirtschaft, Kunst, Arbeitswelt und Gesellschaftsle-

---

<sup>1237</sup> Langston Hughes: „You're Simple If You Want to Write a Play.“ In: Christopher C. DeSantis (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 9: Essays on Art, Race, Politics, and World Affairs*. Columbia, London: University of Missouri Press, 2002. S. 360-63. Hier S. 362.

<sup>1238</sup> Obwohl viele Faktoren die Harlem Renaissance beeinflussten, war es besonders auch die Große Migration während des Ersten Weltkriegs, die viele African Americans von den Südstaaten in den Norden brachte. Dort gab es mehr Arbeitsplätze, und das Leben war weniger durch rassistische Diskriminierung eingeschränkt. *They came trekking North with their tales of suffering and endurance, bringing their music, poetry, and dance [...]*; jene Elemente, die die Grundlage für die Kunst dieser Periode bildeten. Hill und Hatch, S. 214. Für einen Überblick der Theatergeschichte jener Zeit vgl. ebd. S. 214-254.



ben diskriminiert. Daraus entstand bei vielen sozial besser gestellten African Americans die Bemühung, sich an weiße Standards anzubiedern und damit die eigene Herkunft und Identität zu verleugnen. Die Periode der Harlem Renaissance wirkte dem entgegen, indem sie als Manifestation der einzigartigen Kultur der schwarzen Bevölkerung diese zelebrierte und ihr somit einen Platz auch in der weißen Gesellschaft erkämpfte. Langston Hughes thematisierte diese Problematik in einem programmatischen Essay, den er 1926 am Höhepunkt der Harlem Renaissance in *The Nation* veröffentlichte: *The Negro Artist and the Racial Mountain*.

*So I am ashamed for the black poet who says, "I want to be a poet, not a Negro poet," as though his own racial world were not as interesting as any other world. I am ashamed, too, for the colored artist who runs from the painting of Negro faces to the painting of sunsets after the manner of the academicians because he fears the strange un-whiteness of his own features.*<sup>1239</sup>

Anders als im radikaleren Black Arts Movement der 60er und 70er Jahre, war Hughes kein schwarzer Nationalist und vertrat in den meisten Fällen eine liberale Einstellung: *If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too.*<sup>1240</sup> Dieses Selbstbewusstsein manifestierte sich im Oeuvre des Autors vor allem durch die Inkorporation von Folk-Tradition.<sup>1241</sup> Charakteristisch für viele seiner Werke ist die Abbildung des „little“ *Negro of the urban North*,<sup>1242</sup> der sich bei Hughes besonders auch durch das verwendete African American English, vor allem in dessen Harlem-Ausprägung, determiniert. Er thematisierte offen Rassismus und die diskriminierenden Verhältnisse in den USA, vermittelte diese Problematik jedoch häufig – auch in seinen Simple-Stories – mithilfe von Humor. In seinem dramatischen Oeuvre wandte er für die Auseinandersetzung mit der afroamerikanischen Situation verschiedene Formen an.<sup>1243</sup>

---

<sup>1239</sup> Langston Hughes: "The Negro Artist and the Racial Mountain." In: DeSantis (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 9*. S. 31-6. Hier S. 35.

<sup>1240</sup> Ebd. S. 36.

<sup>1241</sup> *Negro writing owes much to Hughes: he showed by example and experiment the importance of folk contribution to black writing through his use of the blues, spirituals, ballads, jazz, and folk speech.* Arthur P. Davis: *From the Dark Tower: Afro-American Writers 1900 to 1960*. Washington D.C.: Howard University Press, 1974. S. 61.

<sup>1242</sup> Ebd. S. 67.

<sup>1243</sup> Neben Poesie, Prosa und Nonfiction (über afroamerikanische Historie, Politik und Zeitgeschichte) verfasste er Komödien, Tragödien, Gospel Plays, historische Dramen, Musicals, Opern- und Ballettlibretti, und Radio Plays. Des Weiteren formulierte er zahlreiche Songlyrics und Texte für Kantaten. Aufgrund dieses Umfangs soll hier nur kurz auf die wichtigsten Werke verwiesen werden.

Laut Arthur P. Davis ist das 1935 im Karamu Theatre in Cleveland<sup>1244</sup> uraufgeführte *Little Ham*

die beste Komödie von Langston Hughes. Er siedelte das Stück, das die Bewohner von Harlem vorwiegend an klassischen sozialen Treffpunkten, *Shoe-Shine Parlor* und *Beauty Shop*, zeigt ursprünglich in den 30er Jahren während der Depression an, entschied sich jedoch in Vorbereitung der Publikation des Textes 1963 es in die 20er Jahre vorzuverlegen. Hierbei veränderte er einige Bezüge, z.B. den im Tanzwettbewerb im dritten Akt präsentierten Tanz.<sup>1245</sup> *Little Ham* thematisiert das Leben in Harlem, dessen Gangster, die schlechte Arbeitssituation und die daraus resultierende finanzielle Unsicherheit der Bewohner, aber auch die moralische Einstellung erotischen Beziehungen gegenüber.<sup>1246</sup> Besonders betont werden jedoch der Humor, der Mut und die Hoffnung auf ein besseres Leben, beispielsweise durch einen Geldgewinn, weswegen das Glücksspiel Numbers<sup>1247</sup> und dessen kriminelle Manipulation eine zentrale Position in der Handlung einnehmen. Die Figuren sind laut Davis zwar nur oberflächlich charakterisiert, aber dennoch *believable and certainly hilarious*.<sup>1248</sup> Weniger überzeugt von dieser Komödie ist Darwin T. Turner: sie hätte eine unbedeutende Handlung, die weder durch eine elaborierte Darlegung von Charakterisierung, Sprache, Humor oder Gedanken ausgeglichen wird. Er meinte, der Plot würde sich besser für eine Musical Comedy eignen, wo Gesang und Tanz die Schwächen der Vorlage ausgleichen.<sup>1249</sup> Tatsächlich existiert eine Musicaladaption des Stückes, das als *Langston Hughes's Little Ham* (Musik: Judd Woldin, Lyrics: Richard Engquist und Judd Woldin, Libretto: Dan Owens) 2002 Off-Broadway auf-

---

<sup>1244</sup> Die schwarze Schauspieltruppe Gilpin Players (vormals Dumas Players) nannte das 1927 von ihnen gekaufte Theater in Cleveland Karamu House (Karamu ist Swahili für „Ort des freudigen Zusammenkommens“). Es war eines der bedeutendsten afroamerikanischen Theater, das schwarze Autoren förderte und Schauspielern Ausbildungsmöglichkeiten bot. Vgl. Hill und Hatch, S. 228.

<sup>1245</sup> Vgl. Leslie Catherine Sanders: „Kommentar zu *Little Ham*.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5: The Plays to 1942: "Mulatto" to "The Sun Do Move"*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 196. Die hier abgedruckte Version des Stückes folgt dem Original und nicht der veränderten späteren Fassung, die in *Five Plays by Langston Hughes* publiziert wurde.

<sup>1246</sup> Mehrere Gespielinnen zu haben ist für Hughes' Männerfiguren nicht unüblich. Simple beispielsweise ist in einem Teil der Stories, wie auch in *Simply Heavenly* eigentlich noch mit Isabel verheiratet, vergnügt sich mit dem good-time girl Zarita, während er gleichzeitig mit Joyce verlobt ist.

<sup>1247</sup> Hierbei handelt es sich um eine illegale Form der Lotterie, bei der Ziehungsmodalitäten und Buchmacher in vielen Fällen fragwürdig sind. Es dürfte jedoch in Harlem Tradition gehabt haben, da Hughes es auch in seinem *Tambourines to Glory* thematisiert: hier geben die selbsternannten Priesterinnen des Tambourine Tempels „gesegnete“ Tipps aus. Auch in den Simple-Stories wird es einige Male erwähnt.

<sup>1248</sup> Davis, S. 69.

<sup>1249</sup> Vgl. Darwin T. Turner: „Hughes as Playwright.“ In: Harold Bloom (Hrsg.): *Langston Hughes*. New York, Philadelphia: Chelsea House, 1989. S. 5-15. Hier S. 9.

George E. Kent beschreibt in seinem Essay „Hughes and the Afro-American Folk and Cultural Tradition“ ebenfalls in obigem Sammelband (S. 17-36) die in den Figuren von *Little Ham* evidenten Elemente der Blues und Jazz Tradition. Er konkludiert jedoch anders als Turner: *The play, nonetheless, has power and charm* (S. 35).

geführt wurde. Obwohl Turner sich mit seiner Aussage auf die umgearbeitete Fassung (Handlungszeit 20er Jahre) bezieht – er hatte von der früheren offensichtlich keine Kenntnis –, orientierten sich die Autoren der Adaption hier augenscheinlich an der Originalversion, da der Plot im Frühherbst 1936 angesiedelt ist. Lyrics und Libretto reduzieren und komprimieren zwar den Ausgangstext, setzen ihn aber dennoch effektiv zur Vermittlung der Inhalte ein, z.B. in der Etablierung des Numbers Games in der ersten Szene durch den Song „I’m Gonna Hit Today“.<sup>1250</sup> Judd Woldin, der bereits mit *Raisin* ein afroamerikanisches Theaterstück vertont hatte, illustriert mit seiner Musik die Handlung des als *Harlem Jazzical* bezeichneten Werks überzeugend. Hierbei bediente er sich hauptsächlich des Jazz-Idioms der 30er Jahre, komponierte mit „Angels“ aber auch einen musikalisch – jedoch nicht textlich – klassischen Gospel. Die Songs sind im strukturellen Übergang eng mit den gesprochenen Dialogen verwoben, wodurch *Langston Hughes’s Little Ham* der elaborierten, modernen Musical Comedy entspricht, dennoch aber, der Genreausprägung der 30er Jahre folgend, dem tänzerischen Element hohen Stellenwert einräumt.<sup>1251</sup> Umsetzung und Musik blieben dem „Geist“ von Hughes’ Original treu und adaptierten es damit effektiv zu einem Musical.

Weitere Komödien von Langston Hughes aus den 30er Jahren sind beispielsweise *When Jack Hollers; or Careless Love: A Negro Folk Comedy in Three Acts* (1936) oder *Joy to My Soul: A Farce Comedy in Three Acts* (1937). In jener Zeit wurden vor allem in dieser Dramengattung hauptsächlich von weißen Autoren kreierte Stereotypen von African Americans, angelehnt an die Vaudeville und Minstrelsy Tradition, auf amerikanischen Bühnen präsentiert, wobei manchmal auch schwarze Dramatiker diese Figurenzeichnung übernahmen. Hughes ersetzte sie hingegen in seinen Lustspielen durch *black humor and black laughter*.<sup>1252</sup>

Dennoch war er mitunter auch politischer Autor, was er beispielsweise mit dem Einakter *Scottsboro, Limited* (1931), einem Agitprop-Stück bewies. In dem Versdrama benutzte er verstärkt verfremdende Mittel und choreographierte Bewegungen zur scharfen Analyse der Ereignisse um die so genannten Scottsboro Boys.<sup>1253</sup> Er kommentierte damit das überhastete

---

<sup>1250</sup> Vgl. Judd Woldin, Richard Engquist, Dan Owens: *Langston Hughes’s Little Ham*. Libretto. Samuel French, Inc. O.J. S. 13-17.

<sup>1251</sup> Dies bezieht sich auf das gesamte Musical, nicht nur auf die letzte Szene mit dem Tanzwettbewerb, der u.a. mit dem Song „Say Hello to Your Feet“ bestritten wird.

<sup>1252</sup> Vgl. Leslie Catherine Sanders: „Introduction.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 1-10. Hier S. 2.

<sup>1253</sup> Vgl. Leslie Catherine Sanders: „Introduction.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5: The Plays to 1942: “Mulatto” to “The Sun Do Move”*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 1-13. Hier S. 11.

Verfahren gegen neun schwarze Männer, die in Scottsboro, Alabama im April 1931 wegen der angeblichen Vergewaltigung zweier weißer Frauen von einer Jury aus ausschließlich weißen Männern zum Tode verurteilt wurden.<sup>1254</sup> Bald setzte sich die Kommunistische Partei für die Delinquenten ein und ging öffentlich gegen die Ungerechtigkeiten vor, weswegen in Hughes' Stück diese politische Gesinnung positiv dargestellt und kollektiv durch Red Voices repräsentiert wird. Damit kann *Scottsboro, Limited* gleichzeitig als erstes dramatisches Werk des Autors bezeichnet werden, in dem seine Verbindung zur manchmal radikalen Linken manifest wird.<sup>1255</sup> Wenig später besuchte er auf einer Reise durch Europa und Asien unter anderem die UDSSR – er beschrieb dies in seiner zweiten Autobiographie *I Wonder as I Wander* – wo ihn Dramaturgie und Präsentation in den dortigen Theatern beeinflussten und prägten. Die auf diese Weise gewonnenen Eindrücke setzte Hughes in einigen späteren Werken um.

Neben Komödien und primär politischen Stücken verfasste er aber auch mit *Mulatto: A Play of the Deep South* – geschrieben 1930, uraufgeführt 1935 – eine Tragödie in Form eines well-made plays, die jedoch durch den Broadway-Regisseur Martin Jones zu einem *sex melodrama* modifiziert wurde und damit der Intention des Autors zuwiderlief.<sup>1256</sup> Hughes suchte hier Segregation und Rassenhass zu thematisieren, indem er die schwierige Situation eines jungen Mannes beschreibt, der Sohn eines weißen Plantagenbesitzers und seiner schwarzen Hausangestellten im Georgia der Gegenwart (1930er) ist. Robert Lewis, ein sehr hellhäutiger Mulatto und mit 18 das jüngste der Kinder, beruft sich öffentlich auf seine Abstammung von Colonel Norwood und weigert sich, eine gesellschaftlich untergeordnete Position einzuneh-

---

<sup>1254</sup> Es handelt sich hierbei um einen der umstrittensten Fälle der US-amerikanischen Gerichtsbarkeit, der ein langes Nachspiel hatte und dem mehrere weitere Verfahren folgten. Nach Festnahme der Verdächtigen musste die Polizei das Gefängnis vor einem Lynchmob aus hundert Männern schützen, die eindringen und der beschuldigten African Americans habhaft werden wollten. Es gilt heute als erwiesen, dass die beiden Frauen bezüglich des Tatbestandes logen und nie eine Vergewaltigung stattfand. Die Todesurteile des ersten Verfahrens wurden aufgehoben, in nachfolgenden Verhandlungen jedoch teilweise wieder bestätigt, dann ein weiteres Mal widerrufen usw.; tatsächlich vollstreckt wurde letztendlich keines und die Männer im Laufe der Jahre wieder frei gelassen. Zu den sehr komplexen Zusammenhängen vgl. *Famous American Trials: „The Scottsboro Boys“ Trials 1931-1937*.

<http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/FTrials/scottsboro/scottsb.htm> Zugriff: 8. August 2010.

Eine Musicalvertonung der Ereignisse, *The Scottsboro Boys* (Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Libretto: David Thompson), hatte im Frühjahr 2010 Off-Broadway Premiere, und wird im Oktober am Broadway eröffnet.

<sup>1255</sup> Bezüglich dieser Entwicklung vgl. Susan Duffy (Hrsg.): *The Political Plays of Langston Hughes*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000. S. 24-36.

<sup>1256</sup> Zu den signifikantesten Veränderungen zählt eine hinzugefügte Vergewaltigung der Schwester des Protagonisten. Vgl. Hill und Hatch, S. 313.

men.<sup>1257</sup> Der Versuch, ihn zu unterwerfen führt zum Mord an seinem Vater, wodurch Cora – Roberts Mutter – dem Wahnsinn verfällt und er selbst sich, verfolgt von einem Lynchmob, das Leben nimmt. Obwohl der Regisseur das Stück veränderte und damit den Fokus vom tragischen Schicksal des jungen Mannes in dessen gesellschaftlicher Situation ablenkte, war *Mulatto* fast 25 Jahre – erst *A Raisin in the Sun* brach diesen Rekord – das erfolgreichste Black Play, das am Broadway zu sehen war.<sup>1258</sup>

Eine Tragödie, die die Revolution in Haiti Ende des 18. Anfang des 19. Jahrhunderts abbildet, ist *Troubled Island*, das 1936 im Karamu House in Cleveland uraufgeführt wurde. Hughes veränderte in seinem Stück jedoch den historischen Ablauf, um dramaturgisch die Möglichkeit zu erhalten, den Plot auf einer zentralen Hauptfigur, in diesem Fall Jean Jaques Dessalines, aufzubauen. Der Autor konzipierte es ursprünglich als Drama mit Gesang, entschied sich dann jedoch für rein gesprochenen Text.<sup>1259</sup> Stattdessen adaptierte er es in weiterer Folge selbst zu einem Opernlibretto zur Musik von William Grant Still. Obwohl das Karamu Theater die Tragödie als *Troubled Island* spielte, ist es heute vor allem die Oper, die unter diesem Titel bekannt ist; das Sprechstück wird seitdem als *Emperor of Haiti* bezeichnet. Auch *Mulatto* wurde vom Autor als Opernlibretto verarbeitet, das als *The Barrier* mit Musik von Jan Meyerowitz 1950 uraufgeführt wurde. Obwohl man *The Barrier* nach dem nur unbefriedigenden Broadway Run einige Male unter anderem auch in Europa spielte, konnte Hughes mit seinen Opern keine Erfolge erzielen.<sup>1260</sup> Gleichzeitig war er auch der strukturellen und performativen Form der Oper an sich und seiner diesbezüglichen Kontribution gegenüber skeptisch eingestellt. Als Meyerowitz nach der größtenteils negativ rezensierten Premiere von *Port Town* (1960) wegen einer weiteren möglichen Oper anfragte, schrieb Hughes in einem Antwortbrief:

*As operas are done in America, the words might had just as well be nonsense syllables. I see no point in spending long hours of thought, and weeks of writing seeking*

---

<sup>1257</sup> Z.B. bekam Robert seine erste Tracht Prügel weil er den Colonel vor weißen Besuchern Vater genannt hatte, in der Stadt benutzt er den Nachnamen Norwood anstatt Lewis und er streitet mit einer weißen Postangestellten, da er sich ungerecht behandelt fühlte.

<sup>1258</sup> Erst das Karamu House in Cleveland, wo einige von Hughes' Stücken ihre Uraufführung hatten, spielte *Mulatto* in der Originalversion. Es existiert heute kein Skript der Broadwayfassung mehr, doch sind auch die verschiedenen Publikationen des Textes nicht kongruent. Vgl. Leslie Catherine Sanders: „Kommentar zu *Mulatto*.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5*. S. 17-18.

<sup>1259</sup> Weitere Ausführungen hierzu vgl. Leslie Catherine Sanders: „Kommentar zu *Emperor of Haiti*.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5*. S. 278-9.

<sup>1260</sup> Neben den Lyrics zu Kurt Weills *Street Scene*, das häufig als Oper bezeichnet wird, schrieb Hughes Libretti für drei weitere Werke dieser musikalischen Gattung: *The Organizer: A Blues Opera in One Act* (Musik: James P. Johnson), *Esther: Opera in Three Acts* (Musik: Jan Meyerowitz) und *Port Town: An Opera in One Act* (Musik: Jan Meyerowitz).

*poetic phrases and just the right word – and then not enough of the librettist’s lines are heard for anybody to know what is being sung...*<sup>1261</sup>

Dennoch ist Musik in Langston Hughes’ schriftstellerischem Schaffen essentiell. Auch seine Poesie orientiert sich formal an der musikalischen Folk-Tradition der African Americans und deren spezifischen Ausdrucksarten aus dem religiösen – Spiritual oder Gospel – oder dem profanen Bereich – Blues und Jazz. Besonders die beiden letzteren sind für das lyrische Werk des Autors kennzeichnend, wobei er versuchte, deren Charakteristika auf die sprachliche Ebene zu übertragen.<sup>1262</sup> Dieses Konglomerat von Sprache und Musik manifestierte sich auch in den zahlreichen von ihm verfassten Songlyrics, häufig auch außerhalb von musiktheatralen Werken. Laut Leslie Catherine Sanders schrieb Langston Hughes hunderte Lyrics – *blues, gospel, art songs, and popular ballads in a variety of moods* – im Laufe seiner langen Karriere und versuchte sich einige Male selbst als Komponist, auch wenn er keine diesbezügliche Ausbildung aufweisen konnte.<sup>1263</sup>

Obwohl er der Oper in den USA gegenüber zwiespältig eingestellt war, so war dennoch das musikalische Theater eine von Hughes bevorzugte dramatische Ausdrucksform. Ein frühes Beispiel hierfür ist *Don’t You Want to Be Free?*, das 1938 in dem vom Autor gegründeten politisch radikalen Harlem Suitcase Theatre uraufgeführt wurde und häufig auch als Agitprop bezeichnet wird. Strukturell und auch in seiner Inszenierung des Werkes verarbeitete er die Eindrücke, die er im sowjetischen Theater, besonders beeinflusst durch Meyerhold und Oklopkov, gewonnen hatte und die er als *interesting ways of staging plays* bezeichnete.<sup>1264</sup> Der umfangreiche Untertitel des Werkes subsumiert dessen Inhalt treffend: *A Poetry Play from Slavery through the Blues to Now – and then some! With Singing, Music, and Dancing*. Es besteht größtenteils aus Hughes’ Folk-Poesie, die in Kombination mit Blues und dem Spiritual

---

<sup>1261</sup> Zitiert bei Rampersad: *Life*. Vol.2. S. 321. Daraus lässt sich schließen, dass aufgrund der verstärkten Bedeutung der Lyrics im Musicaltheater, dieses Genre ohne Zweifel das für ihn ergiebiger war.

<sup>1262</sup> Diesbezüglich vgl. z.B. George E. Kent: „Hughes and the Afro-American Folk and Cultural Tradition.“ In: Harold Bloom (Hrsg.): *Langston Hughes*. New York, Philadelphia: Chelsea House, 1989. S. 17-36 und Onwuchekwa Jemie: „Jazz, Jive, and Jam.“ In: ebd. S. 61-91.

Viele seiner Gedichte wurden auch durch William Grant Still in Musik gesetzt. Vgl. Woll, S. 233.

<sup>1263</sup> Vgl. Leslie Catherine Sanders: „Kommentar zu ‘Lyrics’.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 6*. S. 617. In diesem Band ist auf S. 618-665 eine Auswahl der von Hughes verfassten aber in keinem seiner musikalischen Bühnenerwerke verwendeten Lyrics abgedruckt.

<sup>1264</sup> Hughes beschreibt dies in dem Kapitel „Theater of the Whirling Seats“ (S. 207-10) in seiner Autobiographie *I Wonder as I Wander* in Joseph McLaren (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 14*. Columbia: University of Missouri Press, 2003.

die Geschichte der African Americans in episodenhaftem Aufbau nacherzählt.<sup>1265</sup> Der Autor aktualisierte und erweiterte das Stück bis zur so genannten „Centennial Version“ 1963 einige Male, um es auf dem neuesten Stand der afroamerikanischen Historie zu halten.<sup>1266</sup>

Ein strukturell und inhaltlich vergleichbares Werk ist *Jericho-Jim Crow: A Song Play* (UA Off-Broadway, 1963), da es ebenfalls die Geschichte der Schwarzen in den USA von der Sklaverei zur damaligen Gegenwart auf ähnliche Weise thematisiert. Im Unterschied zu *Don't You Want to Be Free?* betont Hughes hier verstärkt den Glauben und die religiöse Komponente der African American Experience, weswegen er statt Blues und Spiritual größtenteils bekannte, aber auch neue Gospels zur Vertonung einsetzte.<sup>1267</sup> Die Figuren sind generisch, wie ihre Bezeichnung als Boy, Girl, Old Man und Old Woman zeigt, und stehen nicht nur stellvertretend für die afroamerikanische Bevölkerung und ihre großen Persönlichkeiten,<sup>1268</sup> auch für den Fortgang der Historie selbst. Während die Alten das Gewesene, aber auch den Ist-Zustand verkörpern, repräsentieren die Jungen mit ihrer Hoffnung und dem Willen zur aktiven Veränderung den Wandel und die Zukunft. Gleichzeitig stellt derselbe weiße Schauspieler alle weißen Rollen dar (Jim Crow, Klansman usw.) und signalisiert somit die konstante Unterdrückung durch die Gesellschaft. Obwohl die Songs vorwiegend emotional verstärkend wirken und die Handlung primär durch den gesprochenen Text vorangetrieben wird, sind sie oft auch historisch illustrierend gesetzt, z.B. der Übergang von „John Brown's Body“ zu „Battle Hymn of the Republic.“<sup>1269</sup> Hierin ist Langston Hughes' Bestreben besonders evident, Inhalte mithilfe von Musik zu transportieren. Er widmete *Jericho-Jim Crow* dem Civil Rights

---

<sup>1265</sup> Hughes lässt den Young Man in diesem Stück eine treffende Beschreibung des Blues geben, die gleichzeitig damit auch die den Simple-Stories zugrundeliegende Charakteristik formuliert: *The blues is songs folks make up when their heart hurts. That's what the blues is. Sad funny songs. Too sad to be funny, and too funny to be sad.* Langston Hughes: „Don't You Want to Be Free?“ In: Leslie Catherine Sanders (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5: The Plays to 1942: "Mulatto" to "The Sun Do Move"*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 539-73. Hier S. 553.

<sup>1266</sup> Vgl. Sanders: „Introduction.“ In: *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5*. S. 12.

<sup>1267</sup> Für den zentralen Song „Freedom Land“ komponierte Hughes auch die Melodie selbst, obwohl er, wie Rampersad feststellt, weder Musik schreiben, ein Instrument spielen oder singen konnte. Vgl. Rampersad: *Life*. Vol. 2. S. 372.

<sup>1268</sup> Z.B. Boy stellt sich vor: *My name is Nat Turner Frederick Douglass DuBois Garvey Adam Powell Martin Luther King Shuttlesworth James Lewis Farmer Meredith Moses Holmes Jones—that's me. And I got a hundred thousand more names, too—they're you.* Langston Hughes: „Jericho-Jim Crow.“ In: Leslie Catherine Sanders (Hrsg.): (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 254-79. Hier S. 257.

<sup>1269</sup> Vgl. ebd. S. 263. Der Song „John Brown's Body“ bezog sich auf den bekannten weißen Abolitionisten John Brown, der sich mit aggressiven Mitteln für die Befreiung der schwarzen Sklaven einsetzte. Beim Überfall auf Harper's Ferry 1859 wurden er und seine Männer gestellt und kurze Zeit später gehängt. Sein Einsatz gilt als Mitauslöser für den American Civil War. Julia Ward Howe verfasste ein Gedicht, i.e. neue Lyrics zur Melodie von „John Brown's Body“, „The Battle Hymn of the Republic.“ Diese neue Version wurde im Bürgerkrieg zur Hymne der Union.

Movement, da im vorangegangenen *Tambourines to Glory* (1963) jeder direkte politische Bezug fehlte, was ihm zum Vorwurf gemacht wurde. Anders als *Black Nativity*, das die Geburtsgeschichte Christi in Kombination mit einem Gottesdienst mithilfe von Gospel Songs darstellt, benutzt *Tambourines to Glory* diesen Musikstil zur Vermittlung einer größtenteils säkularen Story. *Black Nativity* war jedoch nur das erste der sogenannten Gospel Plays von Langston Hughes, die nach Leslie Catherine Sanders des Autors *most enduring contribution to American theatre* darstellen.<sup>1270</sup> Sie behandeln Geschichten aus der Bibel, wobei *The Gospel Glow: A Passion Play* (auch als *The Gospel Glory: The Cradle to the Cross – A Passion Play on the Negro Spirituals*; 1962) und *Master of Miracles: A Gospel Song-Play Based on the Bible and the Negro Spirituals* (1962) Passagen aus dem Leben Jesu thematisieren und *The Prodigal Son: A Song-Play with Traditional Spirituals, Gospel Hymns, and Songs Illuminating the Bible Story Retold* (1965) die Parabel vom verlorenen Sohn zum Inhalt hat. Die Bezeichnung Gospel Play bezieht sich in diesem Fall nicht auf die musikalische Gattung, sondern auf den aus den Evangelien extrahierten Plot, weswegen *Tambourines to Glory* ihnen nicht zuzurechnen ist. Hier, wie auch bei *Simply Heavenly*, wird eine Problematik in der Gattungsanzuordnung evident: beide werden in den *Collected Works of Langston Hughes* als Musicals gelistet,<sup>1271</sup> während sie in anderen Werken, z.B. bei Darwin T. Turner, als Stücke kategorisiert werden.<sup>1272</sup> Hughes schrieb *Tambourines to Glory* bereits 1956 und verarbeitete die Story kurz darauf zu einem erfolgreichen Roman,<sup>1273</sup> weswegen die meisten Quellen fälschlicherweise angeben, die Bühnenfassung wäre eine Adaption des Prosatextes. Das Stück/Musical wurde 1960 in Westport, Connecticut gezeigt und kam 1963 an den Broadway. Laut Kommentar des Autors handelt es sich dabei um die Dramatisierung des klassischen Kampfes zwischen Gut und Böse, Gott und Satan, eine in einfachen Worten formulierte Fabel oder

---

<sup>1270</sup> Leslie Catherine Sanders: "Kommentar zu den Gospel Plays." In: Dies. (Hrsg.): *Collected Works of Langston Hughes*. Vol. 6. S. 353-55. Hier S. 353.

<sup>1271</sup> Neben den beiden erwähnten und *Jericho-Jim Crow* werden hier noch *Tropics After Dark* (Musik: Margaret Bonds und Zilner Randolph; 1940), ein auf den karibischen Inseln angesiedeltes Werk voller Stereotypen und *Mister Jazz: A Panorama in Music and Motion of the History of Negro Dancing* (mit Populärmusik der jeweiligen dargestellten Periode; 1960) genannt. Letzteres dürfte nie aufgeführt worden sein.

<sup>1272</sup> Obwohl die *Collected Works* beide im Inhaltsverzeichnis unter Musicals angeben, sind sie ebenso mit dem Untertitel *A Comedy* versehen. Die Internet Broadway Database andererseits führt *Tambourines to Glory* als Play with Music und *Simply Heavenly* als Musical.

<sup>1273</sup> Vgl. Leslie Catherine Sanders: "Kommentar zu *Tambourines to Glory*." In: Dies. (Hrsg.): *Collected Works of Langston Hughes*. Vol. 6. S. 280-1. Hier S. 280

Trotz seines vielseitigen künstlerischen Schaffens, verfasste Langston Hughes neben diesem nur einen weiteren Roman: *Not Without Laughter* (1930).



*folk ballad in stage form*.<sup>1274</sup> Der Teufel ist in diesem Fall Big-Eyed Buddy Lomax, der in zwei Prologen, zu Beginn des ersten und des zweiten Aktes, einen Rahmen und erzählenden Gestus etabliert und damit den Fabelcharakter der Story betont. Er adressiert das Publikum direkt – wie noch einige Male im weiteren Verlauf – und deklariert sich als Personifikation des ewig Bösen: *I've got plenty of names [...] Hitler for example. Yes, Hitler was me! [...] Katherine the Great—I put on drag sometimes*.<sup>1275</sup> Erst nach dieser Darlegung und der Vorwegnahme des Ausgangs der Handlung – *I never win—but I have a hell of a good time trying* –<sup>1276</sup> beginnt der Plot über zwei Frauen, die von Lomax dazu verführt werden, mit seiner Hilfe eine Kirche zu gründen. Daraus entsteht letzten Endes der luxuriöse Tambourine Temple, der seinen Gläubigen zwar religiöse Erfahrung bietet, sie jedoch gleichzeitig zur eigenen Gewinnmaximierung finanziell ausnimmt: z.B. durch „gesegnete“ Zahlen zum Einsatz in den Numbers-Spielen, oder Flaschen von „Heiligem Wasser“ angeblich aus dem Jordan, tatsächlich jedoch aus der Wasserleitung. Diese offene Kritik an den Praktiken vieler Black Churches wurde von einigen Seiten, z.B. in Rezensionen, getadelt. Wie die Beschreibungen und zitierten Textstellen zeigen, war auch hier der für den Autor charakteristische Humor essentiell in der Ausführung, und obwohl er die unlauteren Methoden der Kirchen verurteilte, bestätigte er in *Tambourines to Glory* vor allem die Kraft der *black religious musical expression and the faith it supports*.<sup>1277</sup> Damit sind die meisten Songs – teilweise traditionelle Gospels, größtenteils jedoch neueres Material (Musik: Jobe Huntley, Lyrics: Langston Hughes)<sup>1278</sup> – im Zusammenhang mit der religiösen Praxis platziert. Sie sind damit funktional die Situation illustrierend, aber nicht direkt handlungsvermittelnd. Obwohl alle 26 gelisteten Songs diegetisch sind, gibt es dennoch vier Ausnahmen, die gleichzeitig als Informationsquelle im äußeren Kommunikationssystem fungieren: In „Love is on the Way“ besingt Laura ihre romantischen Gefühle für Buddy, „New York Blues“ ist Buddys Liebeserklärung an Harlem, deren Formulierung seine Figur charakterisiert, „Moon Outside My Window“ illustriert CJs Gefühle für Essies Tochter Marietta, und „I Have Sinned“ ist Lauras bußfertige Abwendung vom Teufel, Entschuldigung

---

<sup>1274</sup> Vgl. „Author's Note zu *Tambourines to Glory*.“ In: *Collected Works of Langston Hughes*. Vol. 6. S. 281-2.

<sup>1275</sup> Langston Hughes: „*Tambourines to Glory*.“ In: Leslie Catherine Sanders (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 280-349. Hier S. 283.

<sup>1276</sup> Ebd. S. 284.

<sup>1277</sup> Vgl. Sanders: „Kommentar zu *Tambourines to Glory*.“ S. 280.

<sup>1278</sup> Für eine Liste der verwendeten Songs und deren Autoren vgl. Sanders (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6*. S. 678-9.

an ihre Kongregation und unmittelbarer musikalischer Ausdruck ihrer Seelenqual.<sup>1279</sup> Hughes bereits zitierte Aussage, dass hier *gospel music* „as an actual part of the play itself“<sup>1280</sup> benutzt wird, ist somit teilweise richtig. Dennoch ist die Kategorisierung als Musical in den *Collected Works* nicht völlig nachzuvollziehen, da einerseits der Anteil gesprochener Dialoge in hohem Maße überwiegt und andererseits die Figuren selbst auf der musikalischen Ebene, trotz der eben genannten Ausnahmen, nur wenig definiert sind. Die meisten Songs illustrieren primär das Umfeld oder die Situation und sind damit nicht unmittelbarer Ausdruck der singenden Charaktere. Es ist jedoch bezeichnend für das Musical als Genre, dass die explizite und implizite Selbstdarstellung der *dramatis personae* ebenso auf der gesungenen Ebene definiert ist.<sup>1281</sup> Die Songs sind damit primär Ausdruck der Figur und nur sekundär Manifestation von Umfeld und Situation. Diesem Charakteristikum entspricht *Tambourines to Glory* jedoch nicht vollständig, weswegen die Bezeichnung als Play with Music in diesem Fall zutreffender erscheint. *Simply Heavenly* andererseits – das ebenfalls *A Comedy* als Untertitel führt – hat zwar in den verschiedenen existierenden Versionen einen für das Genre hohen Anteil an gesprochenen Dialogen, die *dramatis personae* jedoch sind dennoch auch auf gesanglicher Ebene definiert. Hierdurch wird die Bezeichnung als Musical gerechtfertigt.

#### 4.5.2. *Laughing to Keep from Crying: Die Simple-Stories*<sup>1282</sup>

Beginnend im November 1942 schrieb Langston Hughes eine Kolumne, „Here to Yonder“, für die afroamerikanische Zeitung *Chicago Defender*, wo er über Themen wie Diskriminierung, Rassismus, Kultur, Musik und zu dieser Zeit vor allem über den Zweiten Weltkrieg sinnierte. Hier führte er auch erstmalig am 13. Februar 1943 die Figur von My Simple Minded Friend

<sup>1279</sup> Letzteres wurde von Hughes nebensächlich festgelegt als *Her anguish turns into song*. Hughes: „Tambourines to Glory.“ S. 346.

<sup>1280</sup> Woll, S. 239.

<sup>1281</sup> Hierbei ist es nicht von unmittelbarer Relevanz ob die Songs diegetisch sind, da sie dennoch Ausdruck der fiktiven Persönlichkeit sein können. *Dreamgirls* (Musik: Henry Krieger, Lyrics und Libretto: Tom Eyen; 1981) beispielsweise thematisiert den Aufstieg eines Gesangstrios, angelehnt an Diana Ross and the Supremes, und beinhaltet aufgrund dessen eine große Anzahl diegetischer Songs, die in der Situation begründet sind, dennoch aber in gleichem Maße auch die Figuren definieren. „The Rap“ etwa wird vom Sänger James „Thunder“ Early während eines Auftritts gesungen, signalisiert jedoch gleichzeitig dessen seelischen Zustand, seinen Unwillen sich dem Massengeschmack restlos zu beugen und den Soul zugunsten des weichen, doch banalen Popsounds aufzugeben. Der aggressive Musikstil versinnbildlicht seine innere Zerrissenheit, die ihn kurz danach in die Selbstzerstörung treibt.

<sup>1282</sup> Diese Formulierung wurde besonders zu Hughes' Zeit als Ausdruck der Mentalität der African Americans in Bezug auf ihre diskriminierte gesellschaftliche Situation verstanden. Der Autor bezeichnete sie als charakteristisch für Simple: *Sometimes, as the old blues says, Simple might be „laughing to keep from crying.“ But even then, he keeps you laughing, too.* Langston Hughes: „Who is Simple?“ In: John Henrik Clarke [Hrsg.]: *Harlem, U.S.A.* Berlin: Seven Seas Books, 1964. S. 302-03.

ein,<sup>1283</sup> der von da an immer häufiger das Zentrum seiner Kolumnen bildete und bald als Jesse B. Semple mit dem Spitznamen Simple bekannt wurde. Ein junger Mann in einer Bar in Harlem und ein Dialog über die Kurbeln bzw. Hebel (*cranks*), die dieser in einer Fabrik herstellte, inspirierten den Autor zu seiner Kreation. Als die Freundin des Mannes irritiert auf dessen Unwissen über den Verwendungszweck des von ihm hergestellten Produkts reagierte, antwortete dieser: „*Aw, woman [...] you know white folks don't tell colored folks what cranks crank.*“<sup>1284</sup> Laut Hughes war das reale Erlebnis der Beginn von Simple, wobei diese Aussage bereits drei Charakteristika der Stories andeutet: Simples häufige Probleme mit seinen Frauen, race issues, und strukturell der dialogische Aufbau. Wie der Autor formulierte, sind diese Geschichten *just myself talking to me.*<sup>1285</sup> In den Texten schildert der gebildete African American Boyd – diesen Namen bekam er jedoch erst nach einiger Zeit – Begegnungen zwischen ihm selbst und dem aus den Südstaaten stammenden und nun in Harlem lebenden Fabrikarbeiter Jesse B. Semple. Der Aufbau entspricht somit einer Story innerhalb einer Story, da Simple seinerseits aus seinem Leben oder seiner Vergangenheit berichtet und/oder Kommentare zur gegenwärtigen politischen, sozialen oder kulturellen Situation abgibt. Die Gespräche, die größtenteils die Titelfigur absolviert, sind durch diese Konstellation geprägt von gegensätzlichen Ansichten, wobei Boyd vernünftige, nachvollziehbare und bedachte Meinungen vertritt, während Jesse *racially defensive, curiously wise and amusing* ist. Dabei steht besonders der Protagonist stellvertretend für den Durchschnittsbürger aus Harlem.<sup>1286</sup> Beide Figuren sind sprachlich determiniert und charakterisiert: während Boyd Standard English benutzt, das im Vergleich fast geistlos wirkt, versetzt Simple seine Aussagen mit *country folk tropes and the latest Harlem hip talk.*<sup>1287</sup> Auch in diesen Stories ist damit die für die dramatischen Werke und die Poesie des Autors spezifische Folk-Tradition evident, wodurch er sich grundlegend von anderen Schriftstellern dieser Zeit mit ähnlicher Thematik unterscheidet. Beschreibungen dieser Art waren hauptsächlich in den Südstaaten angesiedelt, nicht wie bei Hughes in Harlem. Seine Definition der Folk-Tradition basiert auf einem anderen Verständnis: *it is simply the continuity of black experience – an experience that is*

<sup>1283</sup> Der Titel dieser Story, die den Alltag, Hitler und Jim Crow thematisiert, ist „Conversation at Midnight“. Sie ist zum Teil in Ampersads Biographie Vol. 2 (S. 62-64) abgedruckt und kommentiert.

<sup>1284</sup> Ebd. S. 303.

<sup>1285</sup> Langston Hughes: „Simple and Me.“ In: DeSantis (Hrsg.): *Collected Works of Langston Hughes. Vol. 9.* S. 257-62. Hier S. 257.

<sup>1286</sup> In den eigenen Worten des Autors: *But it is impossible to live in Harlem and not know at least a hundred Simples, fifty Joyces, twenty-five Zaritas, a number of Boyds, and several Cousin Minnies – or reasonable facsimiles thereof.* Hughes: „Who is Simple?“ S. 302.

<sup>1287</sup> Beide Zitate aus Rampersad: *Life.* Vol. 2. S. 64.

“folk“ in that it is collective and “tradition“ in that it defines the past, dominates the present, and makes demands on the future.<sup>1288</sup> Gleichzeitig divergieren seine Stories auf inhaltlicher und struktureller Ebene von jenen anderer Short Story Autoren seiner Zeit: einerseits aufgrund der thematisierten race issues, andererseits, da sie sich in ihrer dialogischen Konstruktion formal auf die für die afroamerikanische Kultur charakteristische mündliche Tradierung berufen.<sup>1289</sup>

Die humorvolle Art, mit der Langston Hughes seinen Protagonisten die tragischen, ungerechten und diskriminierenden Lebensumstände der African Americans kommentieren ließ, sprach ein großes Publikum an,<sup>1290</sup> weswegen die letzte Kolumne erst am 31. Dezember 1965 in der *New York Post* erschien. Die Form des Civil Rights Movements Mitte der 60er Jahre und das Black Power Movement, das häufig aggressiv und gewalttätig agierte, war mit Hughes' Stil nicht vereinbar: *The racial climate has gotten so complicated and bitter that cheerful and ironic humor is less and less understandable to many people.*<sup>1291</sup> Mit „Hail and Farewell“ verabschiedete sich Simple von Harlem – da er mit Joyce in ein Haus in den Suburbs zieht – und gleichzeitig von seinen Lesern.

Gegen Ende der 40er Jahre begann Hughes eine Auswahl aus seinen bisher erschienenen Kolumnen zu treffen, um diese zusammengefasst in einem Buch zu veröffentlichen. Letztendlich editierte, erweiterte und kombinierte er die ursprünglichen Texte, die 1950 als *Simple Speaks His Mind* auf den Markt kamen.<sup>1292</sup> Obwohl der Autor zu Beginn Schwierigkeiten hatte, einen Verleger zu finden, wurde das Buch ein großer Erfolg und Simple auch einem größeren weißen Publikum zugänglich. Das zweite Werk basierend auf den Simple-Kolumnen, das Langston Hughes bald darauf begann, sollte ursprünglich eine geschlossene zusammenhängende Story aufweisen und war als Roman mit dem Titel *Simply Heavenly – A Conversa-*

---

<sup>1288</sup> Susan L. Blake: „Old John in Harlem: The Urban Folktales of Langston Hughes.“ In: Harold Bloom (Hrsg.): *Langston Hughes*. New York, Philadelphia: Chelsea House, 1989. S. 127-35. Hier S. 135.

<sup>1289</sup> Vgl. Hans Ostrom: *Langston Hughes: A Study of the Short Fiction*. New York [u.a.]: Twayne Publishers, 1993. S. 56.

Er unterscheidet in Hughes' Short Fiction drei verschiedene narrative Modi: *the traditional dramatic story with a clear plot, conflict, and resolution; the sketch, with a journalistic or nonfiction texture and muted dramatic action; and the “oral” story, heavily dependent on monologue and dialogue and often featuring different kinds of wordplay.*

<sup>1290</sup> In dem Essay „How Real is Make-Believe?“ schildert der Autor beispielsweise, wie die Leserschaft Simple und Joyce als fast reale Figuren begriffen hat, sogar Geschenke für sie schickten. In: DeSantis (Hrsg.): *Collected Works of Langston Hughes*. Vol. 9. S. 359-60.

<sup>1291</sup> Zitiert in Rampersad: *Life*. Vol. 2. S. 419.

<sup>1292</sup> Vgl. Donna Akiba Sullivan Harper: „Introduction.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 7: The Early Simple-Stories*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 1-7. Hier S. 5.

*tional Novel* konzipiert. Letztendlich wurde daraus ein weiteres Buch mit kurzen Sequenzen, die zwar verstärkt aufeinander Bezug nehmen, strukturell aber dennoch an *Simple Speaks His Mind* erinnern. Da es mit der Heirat zwischen Simple und Joyce endet, änderte der Verlag den Titel des Werkes, das zu zwei Drittel aus neuem Material und zu einem Drittel aus Kolumnen aus dem *Chicago Defender* besteht, zu *Simple Takes a Wife* (1953).<sup>1293</sup> 1957 folgte *Simple Stakes a Claim*, das sich thematisch vorwiegend politisch präsentiert und damit weniger auf Simples persönliche Erlebnisse eingeht und 1965 *Simple's Uncle Sam*.<sup>1294</sup>

In den meisten Fällen wird angegeben, das Musical *Simply Heavenly* basiere hauptsächlich auf *Simple Takes a Wife*. Wie Hughes selbst auch darlegte,<sup>1295</sup> adaptierte er für den Plot der Bühnenversion jedoch Storys aus den beiden ersten Büchern und benutzte zusätzlich eine Passage aus *Simple Stakes a Claim*. Eine grobe Zusammenfassung der Stories aus diesen beiden Bänden soll die Transformation und die Anpassung der Inhalte, um den Konventionen des Musical Theaters der 50er Jahre zu entsprechen, nachvollziehbar machen.<sup>1296</sup>

Obwohl die ersten Kolumnen über den Simple Minded Friend, dann Jesse B. Semple vor allem den Zweiten Weltkrieg zum Thema hatten – beispielsweise die Situation der African Americans in der Armee mit getrennten Toiletten und Blutbanken – wird dieser Bereich in den Büchern größtenteils ausgespart.<sup>1297</sup> *Simple Speaks His Mind* ist in vier Kategorien/ Kapitel – Summer Time, Winter Time, Hard Times und Any Time – unterteilt, die einen inhaltlichen Handlungsrahmen für die einzelnen Geschichten offerieren. Bereits die erste, „Feet Live Their Own Life“ (S. 21-23), etabliert grundlegende Informationen über Simples Leben und Charakter. Wie in vielen der Sketches ist der Ort des Treffens zwischen dem Protagonisten und dem hier nicht namentlich identifizierten Ich-Erzähler<sup>1298</sup> eine Bar, die in späteren

<sup>1293</sup> Vgl. Rampersad: *Life*. Vol. 2. S. 192-3 und S. 204.

<sup>1294</sup> 1961 erschien noch *The Best of Simple*, das einige Stories aus den bereits publizierten Büchern mit anderen noch nicht außerhalb des *Chicago Defenders* veröffentlichten kombinierte.

<sup>1295</sup> Vgl. Hughes: „You're Simple if You Want to Write a Play.“ S. 362.

<sup>1296</sup> Insgesamt handelt es sich hierbei um 103 Stories, weswegen eine genaue Zusammenfassung nicht im Rahmen dieser Arbeit zu bewältigen ist. Aus diesem Grund sollen hier hauptsächlich die wichtigsten Inhalte, Handlungselemente und Charakteristika der Vorlage besprochen werden.

<sup>1297</sup> Referenzen an den Krieg sind dennoch vorhanden, da Simple einige Male Erlebnisse von oder mit Kriegsheimkehrern beschreibt.

<sup>1298</sup> Die Identität jenes Dialogpartners von Simple ist nur ungenau umrissen. Er gibt in den Stories keine Informationen über sich selbst preis, sondern dient hauptsächlich als Gegenstück (in der Fachliteratur häufig als *foil* bezeichnet) des Protagonisten, der manchmal als Stichwortgeber fungiert und meist eine ambivalentere, geteilte Meinung vertritt. Ostrom (S. 32) bezeichnet ihn als *stand-in for Hughes* und Ampersad (*Life*. Vol.2. S. 64) schreibt, dass er nie dezidiert mit Langston Hughes gleichgesetzt wurde und manchmal Boyd genannt wird. Donna Akiba Sullivan Harper gibt diesbezüglich eine genauere Erläuterung in ihrer „Introduction“ zu den *Early*

Texten auch genauer den Lokalnamen „Paddy’s Bar“ erhält und in der Simple als Bier- und manchmal Whiskeytrinker sehr viel Zeit verbringt. Essentiell für sein Weltverständnis ist die Tatsache, dass er in Virginia, also in den Südstaaten, geboren wurde, auch wenn dieser Fakt hier mit seinen Frauenproblemen assoziiert wird.<sup>1299</sup> In mehreren Geschichten bezieht Simple sich auf seine Vergangenheit, wobei beispielsweise „Family Tree“ (S. 36-8) einerseits seinen Anspruch etabliert, seine Herkunft auch teilweise auf die amerikanischen Ureinwohner zurückführen zu können – womit er sein Temperament erklärt – und andererseits die Begründung für seinen Spitznamen liefert. Da er von seinen Klassenkameraden für einfältig gehalten wurde, nannten sie ihn „Simple Simon“, wogegen er sich mit seinen Fäusten wehrte. Dennoch blieb zumindest Simple als Spitzname haften. Seine tiefe Verbindung zu seinem Heimatstaat ist häufig evident, wobei deutlich hervorgeht, dass es vor allem die diskriminierende Jim Crow-Gesetzgebung und das rassistische, gewalttätige Verhalten der weißen Bevölkerung war, die ihn in den Norden trieben. Auch wehmütige Erinnerungen an den Süden – z.B. den Frühling in Virginia in „Spring Time“ (S. 109-10) oder die auch Soul Food genannte Küche in „Possum, Race, and Face“ (S. 161-66) – prägen deswegen häufig Simple’s Schilderungen. Trotzdem sind der Rassismus und die Einstellung der Weißen in den Südstaaten den Schwarzen gegenüber eines der elementarsten Themen. Daraus resultiert auch Simple’s teilweise radikale Meinung gegenüber der mehrheitlichen Bevölkerung der USA: Er vertritt oftmals separatistische Ansichten und argumentiert gegen Integration. Er stammt aus einem Teil des Landes, wo Rassismus, Diskriminierung und schlechte Verhältnisse das Leben der African Americans prägen und jene Ungerechtigkeiten auch staatlich gefördert werden. Obwohl die direkten Lebensumstände im Norden und besonders in Harlem besser sind, erkennt er dennoch vorwiegend auch hier die Reminiszenzen an die Bedingungen in den Südstaaten. Damit erscheinen der Norden und seine Bewohner aus Simple’s Perspektive nur wie eine

---

*Simple-Stories* (S. 3-4): In den frühen Kolumnen vertrat der Narrator tatsächlich den Autor und formulierte dessen Meinung zu den besprochenen Themen, weswegen er auch häufig das Gespräch beherrschte. Als die Figur des Simple Minded Friend an Popularität gewann, fokussierte Hughes die Texte auf ihn und trat damit selbst in den Hintergrund, wodurch der Ich-Erzähler zu einer anonymen Figur wurde. Den Namen Ananias Boyd bekam er angeblich erst für seinen Auftritt in *Simply Heavenly*. Dieser Boyd ist jedoch nicht zu verwechseln mit Ezra Boyd, einem Hausgenossen Simple’s.

<sup>1299</sup> „I would be borned in a state named after a woman. From that day on, women never give me no peace.“ Langston Hughes: „Feet Have Their Own Life.“ In: Donna Akiba Sullivan Harper (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 7: The Early Simple-Stories*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 21-23. Hier S. 21.

Jede hier im weiteren Verlauf zitierte Story ist wenn nicht anders angegeben diesem Band der *Collected Works of Langston Hughes* entnommen. Darin enthalten sind *Simple Speaks His Mind* (S. 11-170) und *Simple Takes a Wife* (S. 171-379).

weniger extreme Version seiner Heimatregion. Boyd jedoch vertritt eine vorwiegend liberale Meinung, geprägt durch die Tatsache, dass er selbst nie im Süden gelebt hat – direkt angesprochen in „For the Sake of Argument“ (S. 139-43) – und aus diesem Grund die angloamerikanische Bevölkerung anders, oftmals positiver wahrnimmt.<sup>1300</sup> Für Simple jedoch ist entgegenkommendes, verständnisvolles Verhalten bei einem weißen Menschen fast überraschend, wie er in seiner Schilderung eines freundlichen irischen New Yorker Polizisten in „Income Tax“ (S. 98-101) darlegt. Liberal ist er jedoch gegenüber dem Thema der Inter marriage, obwohl, wie er feststellt, weiße Männer und schwarze Frauen – einschließlich seiner Freundin Joyce – dagegen eingestellt sind („Race Relations“ S. 159-60). Als Boyd ihn in dieser Geschichte hinweist, dass er darüber nicht im Süden sprechen sollte, da er besonders dort die Massen gegen sich aufbringen würde, weist Simple seiner Natur entsprechend auf die dort herrschende Scheinheiligkeit hin.

*„I do not see why it should infuriate the South,“ said Simple, “because the South has always done more relating than anybody else. There are more light-skinned Negroes in the South whose pappy was a white man than there is in all the rest of this whole American country.” (S. 160)*

Aussagen wie diese sind inhaltlich und stilistisch charakteristisch für Simple: Er spricht hier ein „heikles“ Thema mit entwaffnender Ehrlichkeit, doch in seiner Formulierung voller Humor an. Boyd demgegenüber besitzt zwar höhere Schulbildung, erscheint aber oft, als könne er aufgrund seines intellektuellen Zugangs den Kern der diskutierten Themen nicht in gleicher Weise treffend erfassen wie der Protagonist.

„Feet Live Their Own Life“ legt ebenso bereits die Grundlage für ein anderes sehr präsenten Motiv in den Simple-Stories: seine Probleme in diversen Verhältnissen zu Frauen. Jesses Situation zu diesem Zeitpunkt ist schwierig, da er einerseits mit Isabel in Baltimore verheiratet ist, gleichzeitig mit Joyce eine respektable Beziehung führt und mit Zarita – sie wird oft als *good-time gal* bezeichnet – eine vorwiegend körperliche Affäre unterhält. Er ist dennoch auch für andere Frauen offen, z.B. in „Vacation“ (S. 65-66), sieht jedoch in keiner seiner

---

<sup>1300</sup> Der Kontrast wird beispielsweise in „A Toast to Harlem“ (S. 39-41) sehr deutlich. Simple vertritt hier seine Ansicht damit, dass er in Virginia am Haus einer weißen Frau vorbeikam und sie ihn verscheuchte. Sie hatte Angst, weil er schwarz ist: *Imagine somebody talking about they is scared of me because I am black! I got more reason to be scared of white folks than they have of me* (S. 40). Boyds Grundsatz ist in einer späteren Aussage subsumiert: *The world tomorrow ought to be a world where everybody gets along together. The least we can do is extend a friendly hand* (S. 41).

Handlungen ein moralisches Problem.<sup>1301</sup> Das brachte ihn auch in seiner Jugend bereits in Schwierigkeiten, als er in Virginia für eine weiße ältere Frau arbeitete und mit deren Zimmermädchen eine Affäre beginnen wollte, obwohl diese Frau verheiratet war. Deren Mann reagierte folglich sehr aggressiv: *Then I felt something flying through the door. That were me. Something put a dent in the concrete highway. It were my head* („Right Simple“ S. 122-3). Simple präsentiert sich in seinen Ansichten sexistisch und manchmal frauenfeindlich, wobei auch hier der Kontrast zu Boyds gegenteiligen Anschauungen evident ist. Dies wird beispielsweise in „Family Tree“ (S. 36-7) deutlich, wo er beschreibt, dass seine Frau sich seiner Autorität bedingungslos unterordnen muss und ihm nicht widersprechen darf, während sie sich gleichzeitig attraktiv und aufreizend kleiden sollte. Hierbei handelt es sich jedoch nur um Simple's Wunschvorstellung, da er in den meisten Fällen von seinen Frauen gelenkt wird und daran auch häufiger verzweifelt. Seine diesbezüglichen Probleme, in welchen er sich grundsätzlich als Opfer sieht, sind ebenfalls ein häufiges Thema in den Geschichten. In „Conversation on the Corner“ (S. 31-5) erklärt Simple die Situation mit seiner Ehefrau Isabel, die in Baltimore lebt. Die beiden haben sich zwar getrennt, doch sind sie noch verheiratet, da für Simple die Scheidung für die er über 300 Dollar zahlen müsste, nicht leistbar ist. Jesses verantwortungsloser Umgang mit Geld, das er hauptsächlich für Alkohol und Frauen ausgibt, und Isabels laute verbale Reaktion auf sein Verhalten waren auch die Hauptgründe für die Trennung.<sup>1302</sup> Deswegen zog er nach Harlem, wo er als Untermieter ein Zimmer im *Third Floor Rear* eines Hauses bewohnt, wobei seine Vermieterin ebenfalls häufiger Probleme verursacht („Landladies“ S. 24-6). Beispielsweise erwartet sie, dass er ihren Hund ausführt, da er meistens auch mit der Miete im Rückstand ist („No Alternative“ S. 102-04), dennoch weigert sie sich, mit ihrer Heizanlage genügend Wärme für alle Hausbewohner bereitzustellen (z.B. „Letting Off Steam“ S. 69-70). Mit Simple's und Joyce's Wohnverhältnissen als Mieter eines Zimmers beschreibt Hughes eine durch Geldmangel verursachte für Harlem charakteristische Situation.

Neben der problematischen Scheidung von Isabel sind Simple's Beziehungen zu Joyce und Zarita ein zentrales Thema, das als Handlungsstrang durch mehrere Geschichten führt. Beide finden bereits in der ersten Short Story Erwähnung, an deren Ende er sich mit Zarita in das

---

<sup>1301</sup> Ostrom (S. 37) versteht die häufige Beschreibung von Problemen mit Frauen als Hinweis dafür, dass die Stories vorwiegend, wenn auch nicht exklusiv, an ein männliches Publikum gerichtet waren.

<sup>1302</sup> Seine Auffassung der Rollenverteilung und seine Einstellung anderen Frauen gegenüber trug jedoch ebenfalls dazu bei („A Word from 'Town and Country'“ S. 56-8).



Hinterzimmer der Bar begibt. Obwohl sie ausdrücklich nur eine Frau ist, die ihr Leben genießt, wird Zarita in „Simple and His Sins“ (S. 42-3) fast einer Prostituierten gleich charakterisiert: als *night-time friend*, die mit übertriebenem Make-up und aufreizender Kleidung nachts attraktiv wirkt, der man tagsüber jedoch nicht begegnen möchte. Simple bezeichnet Joyce hier als Lady, während er Zarita mit den Worten *You ain't even an imitation* zurückweist. Obwohl Joyce diejenige ist, die er heiraten möchte, blickt er dennoch anderen Frauen auf der Straße nach, besonders jenen in Sommerkleidung, *frilly dresses and nothing much on underneath* („Summer Ain't Simple“ S. 52-5). Joyce hingegen sollte im Gegensatz dazu nach Simple's Meinung immer einen Petticoat tragen. Dies ist ein weiteres Beispiel für die diametral entgegengesetzte Charakterisierung der beiden wichtigen weiblichen Figuren der Stories, und zeigt ebenso die oft scheinheilige Einstellung des Protagonisten Frauen und ihrer Position gegenüber.

Im Vergleich zu anderen häufiger angesprochenen Personen ist Joyce jene mit der stärksten Präsenz. Das Leben mit ihr, aber auch ihre Ansichten und Diskussionen sind zentral in den Gesprächen zwischen Boyd und Simple, wobei besonders ihr einwandfreier, moralischer, gutbürgerlicher Charakter in Kontrast zu Jesses Lebenseinstellung steht. Ihre Vorstellung eines gemeinsamen Abends ist ein Kinobesuch oder ein Spaziergang zum nächsten Eissalon, während Simple sich grundsätzlich in Ausschänken aufhält, um dort bis in die frühen Morgenstunden Bier und Whiskey zu trinken. Als Joyce andererseits in einer Bar Gefallen an der Musik des dortigen Pianisten findet und deswegen etwas länger bleiben möchte, reagiert Simple eifersüchtig und verständnislos („Jealousy“ S. 71-3). Sie möchte sich historisch und kulturell weiterbilden und ist damit an einer anderen gesellschaftlichen Schicht interessiert als ihr Verlobter, was beispielsweise in „Banquet in Honor“ (S. 74-8)<sup>1303</sup> oder „Question Period“ (S. 105-06) deutlich zum Ausdruck kommt. Trotz vieler essentieller Unterschiede zwischen Joyce und Simple, ist er völlig verzweifelt, als sie ihn aufgrund einer Geburtstagsfeier mit Zarita für kurze Zeit verlässt („Blue Evening“ S. 150-55).

---

<sup>1303</sup> Hughes schreibt in dieser Short Story sehr kritisch über Kunstindustrie und Publikum. Ein sehr alter Musiker und Autor wird bei einem Bankett für sein Lebenswerk geehrt. Er blieb seiner Kunst immer treu, konnte jedoch nicht davon leben, da seine Werke niemand kaufte. In einem Artikel hatte ihn die *New York Times* nun als Genie bezeichnet und ein Monat später wurde von einer Organisation ein Ehrenbankett organisiert. Der Künstler jedoch denunziert in seiner Ansprache die Heuchelei jener, die ihn nun bejubeln, da sie seiner Kunst zuvor keine Aufmerksamkeit geschenkt hatten. Auch Langston Hughes war in seinem Leben häufig in einer prekären finanziellen Situation, weswegen er einen Teil seines Oeuvres nur schrieb, um die Rechnungen bezahlen zu können.

In „Question Period“ wird Jesse zu einem Vortrag über die *World Situation* mitgenommen, wobei der Redner auf diverse Problemstellungen hinweist, jedoch jene der African Americans in den USA nicht erwähnt. Erst Simple deutet darauf hin, dass *if Negroes' being mistreated right under his nose didn't stir his consciousness, then he must be unconscious* (S. 106). Simple's Verständnis seines Umfelds basiert charakteristisch auf seinem eigenen ethnischen Identitätsbegriff, wovon seine Meinung in Bezug auf Politik, soziale Stellung, Lebensart und Kultur grundsätzlich beeinflusst ist. Dies geht soweit, dass sogar Boyd des Öfteren anmerkt, sein Freund wäre ein *race man* (z.B. S. 59) oder zu *race-conscious* (z.B. S. 157), da er ausschließlich diese Perspektive in seinen Diskussionen anstrengt und seiner Hautfarbe und ihren Implikationen sehr viel Bedeutung beimisst. Dementsprechend ist besonders Diskriminierung (Jim Crow) und Rassismus in verschiedenen Bereichen ein ständig präsent Thema. Vordergründig behandelt wird es im Zusammenhang z.B. mit der christlichen Kirche („Simple Prays a Prayer“ S. 27-30 oder „Temptation“ S. 44-46), Kultur und Sport („Matter For a Book“ S. 59-61), der allgemeinen Situation zwischen Schwarzen und Weißen („There Ought to Be a Law“ S. 95-7, „Equality and Dogs“ S. 118-9, „Ways and Means“ S. 124-8 u.a.) oder der Polizei („The Law“ S. 129-30).

Trotz verschiedener besprochener Themenfelder ist die Lage mit Isabel und Joyce ein wiederkehrendes Motiv, weswegen die letzte Geschichte in *Simple Speaks His Mind* – „A Letter From Baltimore“ (S. 167-70) – Simple aus seiner finanziellen Verantwortung entlässt, da seine Noch-Ehefrau einen Mann gefunden hat, der sie heiraten möchte und deswegen für ihre Scheidung aufkommt.

*Simple Takes a Wife* griff zwar einige Themen aus dem Vorgängerbuch wieder auf, ist jedoch strukturell und inhaltlich verschieden. Obwohl es in *Simple Speaks His Mind* wiederkehrende Motive (die anvisierte Scheidung, Probleme mit Joyce und der Vermieterin, Zarita) und manchmal Rückbezüge gibt, sind die Stories vorwiegend autonom und in sich geschlossen. Bei *Simple Takes a Wife* andererseits ist es offensichtlich, dass Hughes ursprünglich einen Roman im Sinn hatte, da die Geschichten teilweise eine fortgesetzte Handlung aufweisen. Der Form von Short Stories bzw. Sketches entsprechend ist Simple in *Simple Speaks His Mind* nur wenig charakterisiert, wenn er auch seine Meinungen und Ansichten deutlich zum Ausdruck bringt. *Simple Takes a Wife* jedoch reduzierte im Verhältnis den politischen Inhalt und lieferte stattdessen ein umfassenderes Bild der Figur, ihrer Vergangenheit und Motivationen,

wodurch die Geschichten in manchen Fällen weniger Dialoge als Monologe Simples sind.<sup>1304</sup> Der Handlungsstrang um seine Scheidung und erhoffte baldige Hochzeit mit Joyce liegt dem in drei Parts – Honey in the Evening, Manna from Heaven und Sassafras in Spring – unterteilten Buch als anhaltendes Motiv zugrunde. Am Ende von *Simple Speaks His Mind* bot Isabels zukünftiger Mann an, die Scheidung zu bezahlen. Er brachte jedoch aufgrund der Inflation nicht den gesamten Betrag auf, weswegen die erste Heirat noch immer ihre Gültigkeit besitzt. Die unmittelbar Beteiligten wollen nun die offene Rechnung auf drei Raten aufteilen („Picture For Her Dresser“ S. 213-17), wobei Isabels zukünftiger Mann die erste Anzahlung bereitstellte und sie selbst und Simple die zweite und dritte bezahlen sollen. Doch auch dieser Betrag, 133,3 Dollar, ist für den Protagonisten ohne rigorose Sparmaßnahmen nicht leistbar. Besonders Joyce ist darüber verärgert und fährt deswegen sogar, ohne Jesse zu informieren, in den Urlaub, vergibt ihm aber auch schnell wieder („Boys, Birds, and Bees“, „On the Warpath“, „A Hearty Amen“ S. 305-11). Zu allem Überfluss wird Simple dann für einige Monate von seiner Arbeit freigestellt, da die Fabrik umrüstet, und bekommt deswegen kein Geld. Er erkämpft sich jedoch einen anderen Posten im diesem Betrieb und hat nach langer Zeit des Sparens das Geld endlich zusammen: Er erhält sein Scheidungsdekret, das er als Weihnachtsüberraschung für Joyce an den Baum hängt. Obwohl sie ursprünglich im Juni heiraten wollten, möchte Jesse nicht mehr bis dahin warten und tritt bereits im März mit Joyce vor den Friedensrichter, wie er in der finalen Story des Bandes „Simply Love“ (S. 377-79) erzählt.

Ebenso schildert Simple mehrere Begebenheiten aus seiner Vergangenheit, wodurch die als selbstbezogen und egoistisch erscheinende Figur von *Simple Speaks His Mind* mehr Tiefe und Menschlichkeit erhält. Beispielsweise erzählt er in der berührenden Geschichte „Empty Room“ (S. 192-94) über einen anderen Bewohner des Hauses in Baltimore, wo er als Roomer vor seiner Heirat mit Isabel lebte. Dieser starb unbemerkt und ohne einen Menschen, der um ihn getrauert oder sein Begräbnis bezahlt hätte. Obwohl Simple auch hier seine manchmal unverfrorenen Sichtweisen mit Humor darlegt, dienen sie nur als Tarnung seiner eige-

---

<sup>1304</sup> Ostrom (S. 42) stellte fest: *In a sense, Simple did not grow immensely during his 23 years and hundreds of stories: in part because he seemed to spring whole into Hughes's imagination in 1943, and in part because the Simple/Boyd "routine" is static the way Vaudeville acts are static.* Vergleicht man jedoch *Simple Speaks His Mind* und *Simple Takes a Wife* kann dem nicht zugestimmt werden, da besonders in zweitem der Protagonist verstärkt als Figur und Charakter begriffen und formuliert wird, während er in erstem vorwiegend als Kommentator fungierte. Z.B. verändert Simple hier sein Verhalten Joyce gegenüber und verzichtet sogar auf Alkohol, um sie heiraten zu können, oder wird durch seinen Cousin Franklin Delano Roosevelt Brown zum verantwortungsbewussten Erwachsenen.

nen Angst vor der Einsamkeit und des Mitleids, das er für diesen Mann empfand: „*The landlord said to his wife the next day, ‘Put that sign–ROOM FOR RENT–back in the window.’ [...] ‘That’s all anybody said after that roomer were gone. But one night somebody come and rung his bell, three rings.*”<sup>1305</sup> *He were not there.*“ (S. 194). Auch in den nachfolgenden Stories berichtet Simple ausführlich über sein Leben in Baltimore, das besonders durch dieses Ereignis beeinflusst war. Er hatte eine Beziehung mit der etwas älteren Mabel, die ihm Sicherheit und Geborgenheit gab („*Better Than a Pillow*“ S. 195-99), er verletzte sie dennoch bewusst und betrog sie mit einer jüngeren Frau, weswegen sie sich letztendlich trennten („*Explain That to Me*“ S. 200-04). Mabel war respektabel und warmherzig, jedoch nicht glamourös in ihrem Aussehen, weswegen Simple in seiner jugendlichen Oberflächlichkeit Probleme mit der Verbindung hatte. Dennoch empfindet er Bedauern aufgrund seines damaligen Verhaltens. In weiterer Folge lernte er dann Isabel kennen, die in „*Baltimore Womens*“ (S. 205-08) teilweise als weibliches Pendant zu Simple beschrieben wird: sie hat gleichzeitig mehrere Verehrer und redet sehr viel. Hier wie auch in anderen Stories wird erläutert, dass Simple noch-Ehefrau sehr auf Geld bedacht ist, während ihrer Ehe hohe Ansprüche – wie einen Pelzmantel – hatte, und dass seine Angewohnheit, sein Gehalt für sich selbst, vorwiegend in Bars, auszugeben, einer der Hauptgründe für die Trennung war.<sup>1306</sup>

Das Verantwortungsbewusstsein des Protagonisten und seine väterlichen Qualitäten werden durch die Ankunft seines 17-jährigen Cousins zweiten Grades Franklin Delano Rossevelt Brown gefördert, der aus dem Haus seiner Mutter in Virginia weglief, da er vom Stiefvater körperlich misshandelt wurde („*They Come and They Go*“ S. 273-75).<sup>1307</sup> Jesse lässt ihn bei sich wohnen, möchte für seine Weiterbildung sorgen, ihm gute Verhältnisse bieten und schränkt die eigenen Freiheiten ein, um FD privat zu unterstützen. In den folgenden Stories steht der Cousin einige Male im Zentrum und wird in den restlichen zumindest einmal erwähnt. Er findet einen Job in einem jüdischen Bekleidungsbetrieb, hat gute Manieren, ist auch bei Joyce beliebt und hat eine Freundin in Brooklyn. FD ist intelligent, liest häufig, bildet

---

<sup>1305</sup> Simple und Joyce, wie auch viele andere in dieser Zeit, leben nicht in einer Wohnung sondern in einzelnen Zimmern als Untermieter in einem größeren Haus mit gemeinschaftlichem Aufenthaltsraum, Küche und Badezimmer. Um im Falle eines Besuches nur den betreffenden Bewohner zu verständigen, bekam jeder eine bestimmte Anzahl an Klingelzeichen an der Hausklingel zugeteilt. Dies wird in den Simple-Stories mehrmals erwähnt, bei Joyce sind es sieben Klingelzeichen, neun bei Simple.

<sup>1306</sup> Es ist jedoch zu bemerken, dass besonders Boyd hier auch Simple's Verantwortung und seinen egoistischen und sorglosen Umgang mit Geld betont.

<sup>1307</sup> In „*All in the Family*“ (S. 283-85) lehnt es Simple ab, sich von FD die halbe Miete zahlen zu lassen, kommt früher in sein Zimmer um zu sehen, dass sein Cousin auch rechtzeitig zu Hause ist und versucht in langen Gesprächen ihm ein väterlicher Freund zu sein.

sich damit weiter und verlässt Simple in „Psychologies“ (S. 315-19), um auf das Lincoln College zu gehen.<sup>1308</sup>

Obwohl für Simple etwas generalisierende Ansichten charakteristisch sind – im Gegensatz zu Boyds vielschichtigen – beweist er in „Simple Santa“ (S. 349-52), dass er wohl auch zu einer ambivalenteren Auffassung fähig ist. In dieser Story, in der er auch seine Gutherzigkeit zeigt, indem er einem Kind einen Dollar schenkt, ersinnt er, wie er handeln würde, wäre er Santa Claus. Er schreibe jedem Kind in den Südstaaten einen Brief, um es vom Rassismus abzubringen, zu dem sie höchstwahrscheinlich herangezogen würden. Dennoch glaubt Simple an das grundsätzlich Gute im Menschen, wie seine Formulierung eines fiktiven Briefes auch beweist. Er impliziert damit, dass er sich völlig der Tatsache bewusst ist, dass Rassismus nicht grundsätzlich alle Bewohner der Südstaaten kennzeichnet, und sie deswegen abzulehnen wären, sondern dass es sich um eine persönliche Entscheidung handelt.

Da dessen Leben und Erfahrungen das Zentrum von *Simple Takes a Wife* bilden, bietet es durch die Beleuchtung seines Hintergrundes zusammenfassend eine komplexe Charakterisierung des Protagonisten. Wie auch „Simple Santa“ zeigt, werden dennoch Politik und race issues weiterhin häufig thematisiert, wenn sie auch erst in der zehnten Story „Apple Strudel“ (S. 221-23) erstmals den Mittelpunkt bilden. Dabei erkennt Simple zwar das Wohlmeinen vieler Weißer, weist aber auch auf die Realität hin, wo African Americans in der Nationalpolitik unterrepräsentiert sind, sie geringere Löhne bekommen und weniger Aufstiegsmöglichkeiten haben. Boyd subsumiert hier Simple's Einstellung sehr treffend mit: *“Negroes, Negroes, Negroes! Everything in terms of race. Can't you think just once without thinking in terms of color?”* (S. 222). Infolge dessen diskutiert er auch in diesem Band einige weitere Male über die Situation der African Americans: z.B. Berufsmöglichkeiten und Bildungschancen in „Tickets and Takers“ (S. 294-97) oder „Colleges and Color“ (S. 312-14). Eine politisch brisante Aussage konstatiert Simple in „That Powerful Drop“ (S. 250-1), das direkten Bezug nimmt auf das Zeitgeschehen. Simple liest im *Chicago Defender*, dass ein weiß aussehender Mann in Alabama per Gerichtsurteil offiziell als *colored* deklariert wurde.<sup>1309</sup> Dies bringt ihn zu der Frage *Why is Negro blood so much more powerful than any other kind of blood in the*

<sup>1308</sup> Der Kontakt zwischen den beiden bleibt dennoch bestehen, da in „Four Rings“ (S. 374-76) sogar eine Doppelhochzeit – Simple und Joyce, FD und Gloria – ins Auge gefasst wurde.

<sup>1309</sup> Der Titel und ein Teil der Story beziehen sich auf die so genannte „one-drop rule“, die festlegte, dass jeder, der auch nur einen Tropfen „schwarzes“ Blut im Körper hat, damit als Black zu gelten hat. Auch die „Miscegenation Scene“ in *Show Boat* verweist darauf. Für eine umfassende Studie hierzu vgl. F. James Davis: *Who is Black? One Nation's Definition*. Tenth Anniversary Edition. Pennsylvania State University Press, 2001.

*world?* (S. 250), die ihm jedoch auch der gebildete Boyd nicht beantworten kann. Simple philosophiert des Weiteren auch über die negativen Assoziationen des Wortes *black* („That Word Black“ S. 303-4) – wie *black-mailed*, *black cat*, *black market*, *black sheep*, usw. – wogegen vieles Positive mit *white* in Verbindung gebracht wird („Whiter Than Snow“ S. 345-8). Die Thematik der Intermarriage wird hier ebenfalls wieder aufgegriffen, wobei Simple selbst dafür ist, doch Joyce sehr vehement widerspricht („Science Says It’s a Lie“ und „Joyce Objects“ S. 234-40). Daraus ergibt sich ein weiteres wiederkehrendes Motiv, das bereits im vorangegangenen Buch etabliert wurde: die Probleme Simples mit Joyce und den Frauen generell. Beispielsweise besucht Joyce zwei Mal aufgrund ihres Ärgers über die noch nicht vollzogene Scheidung ihr Patenkind („Cocktail Sip“ S. 218-20 und der in „Boys, Birds and Bees“, „On the Warpath“ und „A Hearty Amen“ beschriebene Urlaub), eine Reaktion, die bei Jesse größtenteils auf Unverständnis stößt. Mehrere Stories in beiden Bänden behandeln die Gegensätze im Denken und in der Wesensart zwischen Männern und Frauen auf humoristische Weise, wobei aufgrund des Protagonisten natürlich die männliche Perspektive vorherrschend ist. Joyces Schwierigkeiten, sich zwischen zwei Hüten zu entscheiden („A Hat is a Woman“ S. 229-31) ist für Simple ebenso enervierend wie ein weiterer formaler Empfang, zu dem sie gehen möchte („Formals and Funerals“ S. 232-3), oder die Rekapitulation der weiblichen Argumentation anhand eines vergangenen Streites mit Isabel („Once in a Wife-Time“ S. 341-44). Obwohl Jesses Hauptanliegen in diesem Band die Heirat mit Joyce ist, trifft er sich dennoch einige Male mit Zarita, lädt sie zu Cocktails ein („Cocktail Sip“), fährt abends mit ihr in ein Lokal in New Jersey („Never No More“ S. 252-4) oder sie gehen gemeinsam auf einen Ball („Sometimes I Wonder“ S. 362-5). Auch hierdurch entstehen naturgemäß einige problematische Situationen für den Protagonisten. Simples Beziehung zu seiner Vermieterin, die nicht genug heizt und deren Hund er häufig ausführen muss, wird ebenfalls wieder aufgegriffen, wobei besonders „Nothing But Roomers“ (S. 329-33) formal eine Ausnahme bildet. Die Short Story gibt einen Dialog zwischen Jesse und seiner Landlady wider, wobei ein kurzer Absatz in der dritten Person die Einleitung bildet und Boyd selbst nicht direkt beteiligt ist. Inhaltlich thematisieren jene Geschichten vor allem die nur wenig zufriedenstellenden Wohnverhältnisse der Arbeiterklasse in Harlem.

Wie bereits erwähnt definiert sich die Figur von Jesse B. Semple vor allem über seine Herkunft und die afroamerikanische Kultur. Ersteres manifestiert sich beispielsweise auch in seinem Hang zu einer bestimmten Art von Speisen, charakteristisch für die African Ameri-

cans in den Südstaaten, die er häufig nostalgisch-sentimental erwähnt. Seine Vorliebe für Soul Food, in *Simple Speaks His Mind* bereits etabliert, wurde in diesem Band ebenfalls weitergeführt und ausgebaut und ist ein zentrales Thema in „Fancy Free“ (S. 246-9).

Charakteristisch für den Süden ist laut Hughes ebenso der Blues,<sup>1310</sup> der zu Simple's favorisierter Musik zählt. Wie in den anderen Werken des Autors strukturell und inhaltlich, ist auch in den Simple-Stories Musik oft präsent und in manchen Fällen zentral in der Geschichte, wie beispielsweise in „Bop“ (S. 227-8) oder „Shadow of the Blues“ (S. 323-5).<sup>1311</sup> Die Black Experience, das afroamerikanische Leben in den USA, manifestiert sich besonders in der Musik, weswegen die beschriebenen Figuren durch die Wahl des bevorzugten Stils zusätzlich charakterisiert werden. Wie bereits zitiert, nutzte Langston Hughes auch in einem Essay eine Zeile aus einem alten Blues – *Laughing to keep from crying* – um damit Simple's Mentalität zu beschreiben. Damit bietet die Literatur von Langston Hughes eine Vielzahl immanenter Vertonungsmöglichkeiten.

#### 4.5.3. *Simply Heavenly*

1950 verfasste die Dramatikerin und Schauspielerin Alice Childress ihren Einakter *Just a Little Simple*, mit Musik von Robert Lissauer, der im Club Baron in der Lenox Avenue gezeigt wurde. Die musikalische Komödie vertonte einige Stories aus *Simple Speaks His Mind* und spornete Langston Hughes an, eine eigene Adaption seiner Geschichten für die Bühne zu verfassen.<sup>1312</sup> Ende 1953 bereits stellte er den ersten Entwurf des ursprünglich als Sprechkomödie konzipierten Werkes fertig und erst als sich der Sponsor Arnold Perl für den Einsatz von Musik aussprach, wandelte der Autor sein Werk in eine Musical Comedy um.<sup>1313</sup> Die Musik von David Martin, einem Pianisten aus Harlem, unterstreicht dabei mit ihren Jazz und Blues Elementen die Verankerung des Inhaltes in der Kultur der African Americans. Wie Hughes selbst behauptete, dramatisierte er die meisten der enthaltenen Stories, um sie dann während des Produktionsprozesses variabel austauschen und verschieben zu können.<sup>1314</sup> Daraus ergibt

---

<sup>1310</sup> In „Jealousy“ in *Simple Speaks His Mind* stellt Joyce fest: ‘You know I never did like the blues. I am from the North.’ (S. 73)

<sup>1311</sup> In „Bop“ beschreibt Simple den Be-Bop als typische Musik der Schwarzen, deren kurze, abgehackte Silben durch die Schläge von Polizisten auf die Köpfe der African Americans inspiriert wurden. In „Shadow of the Blues“ nennen Simple und Boyd mehrere Künstler, die in ihrer Erinnerung aus früheren Zeiten noch präsent sind; sie enden mit der legendären Blues-Sängerin Ma Rainey.

<sup>1312</sup> Vgl. Rampersad: *Life*. Vol. 2. S. 186.

<sup>1313</sup> Vgl. ebd. S. 232 und S. 246.

<sup>1314</sup> Vgl. Hughes: „You’re Simple If You Want to Write a Play.“ S. 362.

sich ein Musical, dem zwar ein elementarer Handlungsstrang zugrunde liegt – die Beziehung und angestrebte Heirat von Simple und Joyce – dessen Aufbau jedoch vielmehr einer Sequenz von in sich geschlossenen Szenen entspricht.<sup>1315</sup> Damit imitierte der Autor die Struktur der Vorlage und versuchte sie akkurat in eine theatrale Dimension zu übersetzen. Problematisch in der Analyse ist jedoch die damit verbundene Variabilität dieser Musical Comedy. Die Zahl der verwendeten Songs stieg von der Uraufführung Off-Broadway zur Broadway-Produktion und der darauf folgenden London-Premiere (1958) graduell an, wobei der gesprochene Text unverändert blieb. Die publizierte Fassung, die auch diesem Kapitel zugrundeliegt, ist jedoch jene mit den wenigsten Songs.<sup>1316</sup> Es ist ohnehin fraglich, ob diese mit der Off-Broadway-Version übereinstimmt, da sie beispielsweise „When I’m in a Quiet Mood“ beinhaltet, das angeblich erst für den Broadway eingefügt wurde.<sup>1317</sup> Andererseits enthält die veröffentlichte Version mit „Deep in Love With You“ und „I Want Somebody To Come Home To“ zwei Lieder, die in der Broadway-Produktion nicht enthalten waren. Gleichzeitig gibt es eine grundlegende Diskrepanz zwischen dem Original Broadway Cast Recording und Stewarts Szenenlistung in *Broadway Musicals: 1943-2004*, da „Gatekeeper of My Castle“ und „Beat It Out, Mon“ zwar auf der Aufnahme enthalten sind, bei Stewart jedoch nicht genannt werden.<sup>1318</sup> Eine Produktion aus jüngster Zeit, die 2003 im Young Vic und im Jahr darauf in den Trafalgar Studios in London gezeigt wurde, benutzte offensichtlich eine weitere Version des Musicals, die mit den hier beschriebenen ebenfalls nicht übereinstimmt.<sup>1319</sup> Da laut Hughes’ eigener Aussage die gesprochenen Passagen der verschiedenen Fassungen größtenteils ident sind und nur die Anzahl der verwendeten Songs variiert, wird sich diese

---

<sup>1315</sup> Der erste Akt des Musicals ist in 7 Szenen, der zweite in 11 Szenen unterteilt, deren Ort der Handlung größtenteils in Simple oder Joyces Zimmern oder in Paddy’s Bar angesiedelt ist. In Stewarts Listung (S. 550) fehlt jedoch die fünfte Szene des 2. Aktes, wobei es nicht zweifelsfrei zu eruieren ist, ob es sich hier um einen Fehler des Autors handelt, oder sie tatsächlich für die Broadway-Produktion gestrichen wurde.

<sup>1316</sup> Langston Hughes in einem Brief an Owen Dodson. Zitiert bei Leslie Catherine Sanders: „Kommentar zu *Simply Heavenly*.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 179-80. Hier S. 180.

<sup>1317</sup> Vgl. Stewart, S. 550.

<sup>1318</sup> Vgl. *Simply Heavenly*. Musik: David Martin. Lyrics: Langston Hughes. Fassung: CD. OBC. Sepia Records, 2008 und Stewart, S. 550.

<sup>1319</sup> Das Tracklisting des 2005 London Cast Recordings zeigt, dass im Vergleich zum OBC „Look For the Morning Star“, „Gatekeeper of My Castle“, „Beat It Out, Mon“ und „The Men in My Life“ fehlen, jedoch die beiden oben erwähnten Songs der publizierten Fassung enthalten sind. Gleichzeitig werden mit „He’s a Great Big Bundle of Joy“ und „Hunter and the Hunted“ zwei Songs eingeführt, die in keiner der anderen Versionen genannt werden. Vgl. *Simply Heavenly*. Musik: David Martin. Lyrics: Langston Hughes. Fassung: CD. Original London Cast 2005. First Night Records, 2005.



Analyse hauptsächlich auf die Broadway-Version beziehen und diese mithilfe des publizierten Textes<sup>1320</sup> in Kombination mit dem Original Broadway Cast Recording untersuchen.

#### **4.5.3.1. Die Elemente der Haupthandlung**

Obwohl Langston Hughes für *Simply Heavenly* die eigenen Stories über Jesse B. Semple adaptierte, basiert nicht die gesamte Musical Folk Comedy auf diesen bereits vorher veröffentlichten Texten. Es ist vor allem die Haupthandlung um Simple, Joyce und Zarita, die der Autor daraus extrahierte, während die sekundäre Liebesgeschichte wie auch die übrigen dramatis personae teilweise nicht daraus entstammen. Auch Boyd ist in *Simply Heavenly*, wenn auch in geringerem Maße, präsent, jedoch ist er wie in den Stories nur wenig charakterisiert und nimmt, mit Ausnahme einer Szene, nur wenig direkten Einfluss auf die Abläufe. Die Spezifika dieser Kurzgeschichten erleichterten zweifellos die Transformation und Dramatisierung, da sie dialogisch aufgebaut sind und durch diese Fokussierung auf die Figuren fast keine auktorialen Beschreibungen von Zeit oder Umgebung enthalten.<sup>1321</sup> Aus diesem Grund verwendete Hughes häufig den originalen Wortlaut der Vorlage, ließ sich aber auch einige Male nur inhaltlich oder thematisch inspirieren. Ein Beispiel für letzteres ist die erste Szene des ersten Aktes, größtenteils ein Dialog zwischen Simple und seiner Vermieterin, in dem sie von ihm fordert ihren Hund Trixie auszuführen, da sie unter einem Arthritisfall leidet. Als Simple sich weigert, erpresst sie ihn, da er mit der Miete im Rückstand ist. Diese Szene entstammt thematisch – die Krankheit der Vermieterin und das Ausführen des Hundes – größtenteils aus „No Alternative“, das allerdings neben den humoristischen Ausführungen vor allem auf die schlechte Wohnsituation in Harlem verweist, die jedoch in der Adaption nicht angesprochen wird. Im Musical etabliert diese Szene stattdessen auch Boyd als Nachbar von Simple<sup>1322</sup> sowie Jesses Beziehungen zu Joyce und Zarita und seinen chronischen Geldmangel.

---

<sup>1320</sup> Langston Hughes: „Simply Heavenly.“ In: Leslie Catherine Sanders (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 180-245.

<sup>1321</sup> In manchen Szenen wurden die sprechenden Figuren im Vergleich zur Vorlage jedoch ausgetauscht. Das heißt hauptsächlich, dass Simple mit wechselnden Dialogpartnern kommuniziert, wodurch die Rolle von Boyd, wie auch dessen kontrastierende Ansichten im Musical an Bedeutung verloren.

<sup>1322</sup> Wie bereits ausgeführt, erhielt der Gesprächspartner Boyd seinen Vornamen Ananias erst in *Simply Heavenly*. In den Stories lebt er jedoch nicht im selben Haus wie Simple, der jedoch einen manchmal erwähnten Ezra Boyd als Nachbarn hat. Die Figur des Ananias Boyd im Musical ist aber dennoch mit dem Dialogpartner der Stories gleichzusetzen.

Die zweite Szene, wie auch teilweise die vorherige, dient der Exposition und Einführung einiger in den Stories beider Bände wiederkehrender Motive, die die Haupthandlung des Plots bilden. Simple, der noch mit seiner ersten Frau verheiratet ist, möchte seine Freundin Joyce zwar heiraten, kann das dazu nötige Geld jedoch nicht aufbringen, obwohl er bereits sehr lange von Isabel getrennt ist. Gleichzeitig manifestieren sich in dieser Szene die Unterschiede in der Geisteshaltung zwischen Simple und Joyce: während er Biertrinker mit einer Vorliebe für Bars und nicht religiös ist, lehnt sie Alkohol ab, geht sonntags zum Gottesdienst und wehrt engeren körperlichen Kontakt vor der Ehe. Um Joyce zu charakterisieren benutzt Simple hier eine Phrase, die ebenso Titel einer Story ist, wenn sie auch inhaltlich nicht direkt vertreten ist: *Morals is your middle name* (S. 186).<sup>1323</sup> Hier ist auch der erste Song des Musicals „Simply Heavenly“ positioniert, der in der publizierten Fassung erst als Solo von Joyce, dann am Ende der Szene als Duett zwischen dem Paar vorgetragen wird.<sup>1324</sup> Damit wird hier vor allem die Emotionalität und Beziehung zwischen Joyce und Simple betont, die essentiell für den Plot ist. Die Figuren vermitteln ihre Disposition auch über die musikalische Kommunikationsebene, wobei der gesprochene Text Erklärungen und Exposition bietet und die gesungenen Lyrics und die Musik diese auf emotionaler Ebene verstärken. Im Vergleich zu anderen Musicals dieser Zeit ist es ungewöhnlich, dass die zentrale Liebesbeziehung bereits zu Beginn etabliert ist, weswegen auch die Positionierung des Love Songs von der Regel abweicht.

Die folgende Szene beschreibt als Handlungsort Paddy's Bar, die auch in den Stories zentral ist, wo der Protagonist in weiterer Folge, seinem Freund Boyd von einem Brief berichtet, den seine Frau an ihn geschrieben hat. Der Text wie auch die Konstellation stimmt hier größtenteils, wenn auch sehr gekürzt, mit der letzten Geschichte in *Simple Speaks His Mind*, „A Letter From Baltimore“ (besonders S. 167-8), überein. Hier, wie im gesamten Libretto, wird die verhältnismäßig problemlose Transformation der verwendeten Vorlagentexte deutlich, da der dialogische Aufbau die Dramatisierung begünstigt.

Als nun Zarita die Bar betritt und Simple zu einem Trip nach New Jersey überredet, ist diese Passage inhaltlich an die Story „Never No More“ (S. 252-4) angelehnt, die jedoch einen an-

---

<sup>1323</sup> Der Titel der Story ist „Morals Is Her Middle Name“ (S. 265-7) und ist zwar nicht unmittelbar im Musical zitiert, legt aber sehr deutlich Joyces Moralvorstellungen dar, die zumindest indirekt in die Figur einfließen. Die Ausnahme bildet eine kurze Passage daraus, die an einem späteren Zeitpunkt in der Vertonung von Simple gesprochen wird. Sie unterstreicht die Ernsthaftigkeit der Beziehung zwischen den beiden, indem der Protagonist feststellt: [...] *the only woman who ever made me save my money!* (Stories, S. 266; Libretto, S. 217).

<sup>1324</sup> Am Broadway Cast Recording ist nur die Soloversion von Joyce enthalten, die im Vergleich zur veröffentlichten Version leicht veränderte Lyrics aufweist.

deren Ausgang hat. Der Protagonist und sein „good-time girl“ fahren hier gemeinsam mit einem Bekannten, Coleman, über die George Washington Bridge in den Nachbarstaat zu einem „after-hours spot“<sup>1325</sup>, wo Zarita sich schließlich mit einem anderen Mann anfreundet und der Wagen auf dem Heimweg zwei Mal liegen bleibt. In der Broadway-Fassung des Musicals unterstreicht Zarita ihre Einladung mit dem Song „Let Me Take You For a Ride“ – der jedoch in der publizierten Ausgabe nicht enthalten ist – in dessen Verlauf Simple sich zu der Fahrt überreden lässt. Die Lyrics erinnern teilweise ebenfalls an die oben erwähnte Story, definieren jedoch verstärkt die Beziehung zwischen Jesse und Zarita, die für die Vertonung abgemildert wurde. Während in den Kurzgeschichten deutlich angesprochen wird, dass die beiden ein körperliches Verhältnis haben, ist es hier nicht mehr als eine kokette Spielerei, was auch durch *Even though it's just pretending, I know you don't belong to me*<sup>1326</sup> in diesem Song unterstrichen wird. Wie auch Ostrom bestätigt, sind Seitensprünge und Affären laut Simple's Verständnis in der Vorlage alltäglich und nicht zu missbilligen, solange sie ein Mann begeht.<sup>1327</sup> Offensichtlich wollte Hughes mit der Reduktion dieses charakteristischen Aspektes primär den damals gängigen Moralvorstellungen entsprechen.<sup>1328</sup>

Der Ausgang jenes Ausflugs im Musical unterscheidet sich, wie bereits erwähnt, von jenem der Vorlage. In der vierten Szene liegt Simple aufgrund eines Autounfalls im Krankenhaus, wo erst sein Freund Melon, dann Joyce ihn besuchen. In „High Bed“ (S. 86-90), das dieser Szene teilweise als Inspiration diente, leidet Simple an einer Lungenentzündung, während im Musical die Hervorhebung der komischen Komponente hier besonders offensichtlich ist: Er wurde aus dem Auto geschleudert und verletzte sich stattdessen an seinem *sit-downer* (S. 199). Simple hat hier im Gespräch mit Joyce seinen ersten von zwei großen Monologen, die wörtlich oder nur etwas komprimiert aus den Short Stories entnommen wurden. In diesem Fall ist es „The Last Whipping“ (S. 113-15), eine Geschichte, die Simple's Reifung zum Erwachsenen anhand eines Erlebnisses mit seiner Tanta Lucy schildert. Die sehr religiöse Frau weinte, als sie ihn verprügeln wollte – er hatte ihre beste Legehennen gestohlen –, da sie glaubte, es wäre ihr nicht gelungen, ihren Neffen zu einem aufrechten Mann zu erziehen. Es waren jedoch hauptsächlich jene Tränen, die Simple's Geisteshaltung beeinflussten und ihn erwach-

---

<sup>1325</sup> „After-hours spots“ werden in den Stories häufiger erwähnt. Hierbei handelt es sich um manchmal etwas zwielichtige Lokale, die man nach der Sperrstunde der „regulären“ Bars aufsuchen kann.

<sup>1326</sup> *Simply Heavenly*. OBC. Track 2. Da das Booklet keine Lyrics enthält, können bei den zitierten Songs, die nicht in der publizierten Fassung enthalten sind, die korrekten Satzzeichen nur vermutet werden.

<sup>1327</sup> Vgl. Ostrom, S. 36.

<sup>1328</sup> Dennoch war die Konzeption der Figuren in *Simply Heavenly* – als *living only for food, dance, and sex* – ein häufiger Kritikpunkt. Rampersad: *Life*. Vol. 2. S. 272.

sen werden ließen. Im Musical wird hier Joyce direkt adressiert (S. 200-01) – statt Boyd in der Bar –, wodurch die Bedeutung und der Zusammenhang verändert sind. Die Erzählung in „The Last Whipping“ bezieht sich ausschließlich auf Simple's Vergangenheit, während der Monolog im Libretto eine Verbindung zur Gegenwart herstellt, indem er einen Vergleich zu Joyces Verhalten herstellt: *When peoples care for you and cry for you – and love you – Joyce, they can straighten out your soul* (Stories, S. 115; Hervorhebung kennzeichnet Hinzufügung des Librettos, S. 201). Damit wirkt der Text nicht mehr nur für die Figur charakterisierend, sondern auch als Definition der Beziehung zu Joyce.

Simple's zweiter großer Monolog wie auch das dem vorausgehende Gespräch mit Hopkins und Melon gegen Ende des Musicals (S. 241-2) sind teilweise wörtlich „Simple Pins On Medals“ (S. 144-6) entnommen, auch wenn der Zusammenhang und die Motivation ein weiteres Mal verändert wurden. In den Short Stories bezieht Simple sich sehr häufig auf das menschenverachtende, rassistische Verhalten vieler Weißer vor allem in den Südstaaten, das er generell nach der korrespondierenden Gesetzgebung Jim Crow nennt.<sup>1329</sup> Der Dialog in „Simple Pins On Medals“ entsteht aus einer Unterhaltung zwischen dem Protagonisten und Boyd über die Fehler der Vergangenheit und Gegenwart, die nur halbherzigen Lösungsversuche der Weißen und führt dann zur Erwähnung der *segregated army* (S. 144). Daraufhin erzählt Simple in einer kühnen Zukunftsvision vom Dritten Weltkrieg, in dem er als General weiße Truppen aus Mississippi befehligt und seinen Männern in weiterer Folge Medaillen für Tapferkeit verleiht. Im Musical wird der älteste Sohn von Arcie zur Armee eingezogen, was Simple zu der Überlegung treibt, wie es ihm ergehen würde, ginge er jetzt zur Army.<sup>1330</sup> Auch wenn sein Monolog textlich zum Teil aus der Vorlage entnommen ist, fehlt ihm der zynisch-bissige Grundton, der die Original-Stories oft auszeichnet. Obwohl Simple ähnliche Aussagen trifft, steht dennoch der komische Effekt im Vordergrund, der mithilfe des beschwingten Rhythmus' des Underscorings – *a syncopated march—a blend of “Dixie,” “Swanee River,” and “Yankee Doodle”* (S. 242) – noch weiter unterstrichen wird.

Die Tatsache, dass *Simply Heavenly* die Komik betonte und fast jede kritische Aussage Simple's aus der Adaption eliminierte, wird auch darin deutlich, dass der Begriff Jim Crow im ge-

<sup>1329</sup> Er benutzt diese Bezeichnung auch als Verb, z.B. in „Simple Pins On Medals“: [...] *this ain't no time to be Jim Crowing nobody*.

<sup>1330</sup> In diesem Zusammenhang wird der historische Wandel sehr deutlich. Im Libretto sagt Simple [...] *now that we's integrated* [...] (S. 241) und zeigt damit, dass die Segregation in der US Army aufgehoben wurde, während er in der zugrundeliegenden Short Story noch darauf verweist. [Die meisten Quellen geben an, dass der Prozess der Desegregation in diesem Bereich zwischen 1948 und 1954 vonstattenging.]

samten Musical (!) nicht enthalten ist. Langston Hughes hat beispielsweise mit dem späteren *Jericho-Jim Crow* bewiesen, dass auch dieses Genre akkurat mit der Materie umgehen kann, nur korrespondierte dies nicht dem Mainstream dieser Dekade, dem der Autor zu entsprechen suchte.<sup>1331</sup> Ein kürzerer Monolog Simple in der fünften Szene des ersten Aktes (S. 205-6), der die grundsätzliche Betonung der Komik ebenfalls bestätigt, ist die einzige größere Textpassage, die der Autor aus seinem Band *Simple Stakes a Claim* übernahm. Vor allem der letzte Absatz von „Name in Print“<sup>1332</sup> bildet die Grundlage für diesen Kurzmonolog, in dem Simple sich darüber beklagt, dass Zeitungen nichts über Schwarze bringen, *unless we commit murder, robbery or rape, or are being chased by a mob* (Libretto, S. 205). Er sinniert weiter, dass bereits viele Menschen eine fliegende Untertasse zu Gesicht bekamen, doch laut Nachrichten nie ein African American: *They probably won't even let flying saucers fly over Harlem, just to keep us from seeing one* (S. 205). Während die meisten Short Stories ein ernstes Thema humoristisch behandeln, wird das Musical von der Komik dominiert und Reflexionen über race issues werden nur peripher angedeutet. Hierdurch verschieben sich die Verhältnisse und widersprechen damit den Charakteristika der Originale.<sup>1333</sup>

Unmittelbar vor dem eben zitierten Kurzmonolog legt Simple im Gespräch mit Hopkins dar, dass er nun doch ein Drittel der Scheidungskosten übernehmen muss, da der zukünftige Mann von Isabel offensichtlich von den Auswirkungen der Inflation getroffen wurde. Der Text dieser Passage ist in leicht abgewandelter Form „Picture For Her Dresser“ (S. 213-217) entnommen, wobei auch hier die übrigen diskutierten Belange gestrichen wurden.

Die sechste Szene des ersten Aktes, größtenteils ein Dialog zwischen Simple und Joyce, bezieht sich, neben den neu verfassten Passagen, auf drei Stories: „Lingerie“ (S. 107-08), „Less Than a Damn“ (S. 209-212) und „Seven Rings“ (S. 183-8). Während aus „Lingerie“ nur die Tatsache entnommen ist, dass Joyce Unterwäsche für eine Freundin näht, die bald heiraten

---

<sup>1331</sup> Wie bereits erwähnt, wurden besonders in den 50er Jahren race issues als Themen in Musicals vermieden. Werke dieses Genres mit vorwiegend afroamerikanischen Darstellern waren generell im Ausland, vorwiegend der Karibik angesiedelt.

<sup>1332</sup> Donna Akiba Sullivan Harper (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 8: The Later Simple-Stories*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 107-08.

<sup>1333</sup> Der angesprochene in das Musical übernommene Absatz aus „Name in Print“ beispielsweise, macht weniger als ein Viertel der Originalstory aus. In der restlichen Geschichte zitiert Simple u.a. das unterschiedliche Verhalten „weißer“ und „schwarzer“ Zeitungen und Ermittlungen gegen Bestechung und Schieberei in New York, wobei ebenfalls die African Americans ausgenommen sind, da Schwarze sogar in den kriminellen Mächenschaften der Weißen diskriminiert werden. Simple's komische Eigenheiten und humoristische Formulierungen überdecken damit nicht den ernsthaften Inhalt des Gesprächs sondern verdeutlichen ihn durch Kontrastierung. Im Musical fehlt durch die Eliminierung z.B. der meisten race issues dieser Gegensatz und einzig der komische Effekt bleibt erhalten.

wird, entstammt eine größere Dialogpassage teilweise kongruent aus „Less Than a Damn“. Wie auch die restlichen Stories ist auch diese im Original ein Gespräch mit Boyd, das in diesem Fall auf Simple zukünftige Frau umgelegt wurde. Joyces Überlegung bezüglich des geeigneten Ortes für die Flitterwochen sind hier Ausgangspunkt für eine Lektion über korrekte englische Grammatik. Während in „Less Than a Damn“ jene Lehrstunde von Boyd gegeben wird, ist es in der Adaption Joyce,<sup>1334</sup> wobei der Ausgangstext zum Teil wörtlich wiedergegeben wird. Charakteristisch für die Simple-Stories sind die Wortspiele des Protagonisten, die auch in das Libretto einfließen. Diese Szene beinhaltet ein prägnantes Beispiel hierfür, wobei die Formulierung selbst eine Abwandlung der Vorlage darstellt. Joyce beklagt sich, dass Schwarze häufig „I taken“ statt des korrekten „I took“ benutzen und fragt Jesse nach dem Grund. Worauf dieser antwortet: *Because we are taken–taken until we are undertaken, and, Joyce baby, funerals is high* (S. 210). Nach einer kurzen Einfügung aus „Seven Rings“, in der Joyce Simple die Leviten liest, da er noch nicht geschieden ist und auch nicht bei ihrem Vater um ihre Hand angehalten hat, folgt in der Druckfassung der Song „Deep in Love With You“, der jedoch offensichtlich nicht in der Broadway-Version enthalten war. Die Lyrics stellen hierbei einen direkten Bezug zum vorangegangenen Dialog über grammatikalische Formen her und manifestieren die Zuneigung der beiden Singenden trotz ihrer grundsätzlichen Unterschiede.

Die folgende siebte und letzte Szene des ersten Aktes ist zwar ein Dialog zwischen Boyd und Simple, jedoch nur zu einem kleinen Teil direkt einer der Kurzgeschichten entnommen. Der Protagonist erzählt hier, dass er endlich anfang Geld zu sparen, um seinen Teil der Scheidung bezahlen zu können, vor allem, da Isabel ihm einen beleidigenden Brief zukommen ließ. Es ist einzig jenes Schreiben und die folgende Dialogpassage, die in leicht abgewandelter Form, doch größtenteils wörtlich aus der Vorlage, „Must Have a Seal“ (S. 320-2) entstammt. Inhaltlich subsumiert die restliche Szene den Stories folgend Simple Lebenssituation und Charakter. Der erste Akt endet mit dem Song „I’m Gonna Be John Henry“, in dem der Protagonist sein Vorhaben, das Geld für die Scheidung zu sparen und den damit verbundenen Verzicht auf kostspielige Freizeitbeschäftigungen, wie z.B. Barbesuche, mit der Legende von John Henry

---

<sup>1334</sup> Dass Joyce sprachlich versierter ist als Simple, wird in zwei anderen Kurzgeschichten der Vorlage, „For the Sake of Argument“ (S. 139-43) und „Once in a Wife-Time“ (S. 342-44), etabliert. Aus diesem Grund ist die Konstellation im Musical in dieser Szene durchaus zutreffend.

gleichsetzt.<sup>1335</sup> Der Song ist diegetisch, da sich Simple hier an ein Lied erinnert, das sein Onkel Tige zu singen pflegte. Obwohl der Großteil der Musik in dieser Musical Comedy dem Jazz- und Bluesidiom folgt, entspricht „I’m Gonna Be John Henry“, stilistisch mit dem Inhalt korrespondierend, einer Folkballade. Gleichzeitig ist sie Ausdruck seiner Entschlossenheit, endlich Joyce heiraten zu können.

Damit schafft er es tatsächlich, das Geld für seine Scheidung zu sparen und an den Anwalt zu schicken, nur wird er kurz danach für einige Monate von seiner Arbeit freigestellt. Als er Joyce in der zweiten Szene des zweiten Aktes darüber in Kenntnis setzt, reagiert sie sehr verständnisvoll und bietet ihm Hilfe an, worauf er sie warnt, *no castles in the sand* (S. 222) zu bauen. Diese Replik wie auch Joyces Antwort sind dem Text der Story „Castles in the Sand“ (S. 370-3) entnommen. In der publizierten Fassung folgt hier nun der Song „I Want Somebody To Come Home To“, eine Soloballade von Joyce, die ihre Gefühle Jesse gegenüber darlegt, während das Original Broadway Cast Recording einen anderen Song, „Gatekeeper of My Castle“, anführt, der offensichtlich diesen ersetzte.<sup>1336</sup> Die Story, wie auch Joyces Replik beinhalten die Phrase *you are the gate-keeper of my castle* (Stories, S. 373; Libretto, S. 222), weswegen die Positionierung dieses Songs an dieser Stelle anzunehmen ist. Die Lyrics als Variation und Ausformulierung der eben zitierten Zeile und dessen Konzeption als Duett manifestieren die Beziehung zwischen Simple und Joyce nachhaltig und liefern auch Simple die Möglichkeit, die eigenen Gefühle musikalisch auszudrücken.

Simple hat nun weniger Geld als zuvor und besucht aus diesem Grund die Bar seltener, weswegen Zarita mit mehreren Freunden – sie feiern ihren Geburtstag – Jesse in seinem Zimmer heimsucht. Sie tanzt übermütig zur Musik, wodurch sich der Inhalt ihrer Handtasche auf dem Boden verteilt. Während Simple und sie die verlorenen Gegenstände suchen, küsst sie ihn und Joyce betritt das Zimmer; aufgrund des Anblicks der beiden eng Umschlungenen, trennt Joyce sich von Jesse. Diese dritte Szene des zweiten Aktes basiert inhaltlich auf „Blue Evening“ (S. 150-5), übernimmt den Originaltext jedoch nur partiell. Während Simple in der Vorlage Boyd über jene Ereignisse berichtet, werden sie in *Simply Heavenly* unmittelbar szenisch

---

<sup>1335</sup> John Henry ist ein bekannter afroamerikanischer Folk Hero, um dessen Figur sich zahlreiche Legenden ranken. Mit beeindruckender Größe und Körperkraft trieb er den Bau der Eisenbahn Mitte des 19. Jahrhunderts voran und war einer der schnellsten Tunnelbauer. Bei einem Contest gegen einen dampfbetriebenen Bohrer im Big Bend Mountain, konnte sich John Henry durchsetzen, starb jedoch unmittelbar nach seinem Sieg. Für weitere Informationen über die Legende und Historie, wie auch die zahlreichen Songs, die darüber geschrieben wurden siehe Scott Reynolds Nelson : *Steel Drivin’ Man John Henry: The Untold Story of an American Legend*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2006.

<sup>1336</sup> Hierzu muss jedoch erwähnt werden, dass Stewart (S. 550) an dieser Stelle keinen Song nennt.

präsentiert. Die Freunde Zaritas sind in „Blue Evening“ nicht näher beschrieben, bestehen im Musical jedoch aus jenen Figuren, die den Subplot bilden und somit größtenteils keine direkten Vorgänger in den Simple-Stories haben. Hughes und Martin nutzten die dargestellte Situation für den Song „Let’s Ball Awhile“, gesungen von Zarita und den anderen Gästen, wobei die Lyrics inhaltlich unbedeutend sind, da sie korrespondierend mit der Musik nur die angeheiterte und übersteigerte Stimmung illustrieren sollen.<sup>1337</sup>

Die folgende Szene nutzt das Ende derselben Short Story: der verzweifelte Simple berichtet in Paddy’s Bar von seinen erfolglosen Versuchen, Joyce zu kontaktieren, um ihr die Situation zu erklären. Statt Boyd in der Vorlage ist im Musical Hopkins sein Dialogpartner, der ihn, dem Original Broadway Cast Recording folgend, mit dem Song „Beat It Out, Mon“ aufzuheitern versucht.<sup>1338</sup> Der Song ist, wie auch der Refrain besagt, ein Calypso, in dessen Strophen Hopkins auf humoristische Weise von seinen Erfahrungen mit Frauen berichtet. Zarita betritt dann die Bar und zeigt hier, dass ihre Figur im Musical sanfter und elaborierter charakterisiert ist als in den zugrundeliegenden Stories. Anders als in der Vorlage erscheint es, als würde sie tatsächlich große Sympathie für Simple empfinden, wenn sie ihm anbietet, für ihn zu sorgen oder den Grund für die Party in seinem Zimmer als *Meant no harm—just to cheer you up* (S. 230) angibt. In der publizierten Version endet diese Szene mit Simple, der die Bar verlässt, um Joyce wieder zu gewinnen, während Zarita einsam zurückbleibt. Das Cast Recording wie auch Stewart führen jedoch in dieser Szene ihren Song „The Men in My Life“ an, der jedoch inhaltlich und musikalisch nicht eben genannter Stimmung entspricht, weswegen er nur schwer an dieser Stelle einzuordnen ist. Zarita beschreibt hierin beschwingt und fröhlich, mit welchen Mitteln sie jeden beliebigen Mann für sich gewinnen kann – sie erwähnt beispielsweise Sammy Davis jr. und Jackie Robinson –, dass allerdings bei Simple schwieriger ist. Der Song und das vorliegende Libretto widersprechen sich in diesem Fall.

Die folgende fünfte Szene – ein Gespräch zwischen Simple, Boyd und der Vermieterin – ist jedoch nur in der publizierten Fassung enthalten und wird in anderweitigen Beschreibungen von *Simply Heavenly* nicht erwähnt.<sup>1339</sup> Sie ist aufgebaut aus Teilen von vier Short Stories – „Whiter Than Snow“, „No Alternative“, „Castles in the Sand“ und „Nothing But Roomers“ – die vorwiegend dem originalen Wortlaut folgend übernommen wurden. Für die Haupthand-

<sup>1337</sup> Z.B. *Whail! Sail! Let it fly!/ Cool fool: We’re riding high!* (S. 225)

<sup>1338</sup> Dieser Song fehlt in der publizierten Fassung und wird auch bei Stewart nicht genannt, ist also nur auf dem OBC enthalten. Die textliche Positionierung ist deswegen nicht genau nachzuvollziehen, logisch wäre jedoch die Platzierung unmittelbar vor Zaritas Auftritt (S. 229).

<sup>1339</sup> Die meisten Listungen, einschließlich Stewart, geben an, der zweite Akt bestünde nur aus 10 Szenen.



lung ist diese Szene zwar inhaltlich nicht unmittelbar relevant, doch vermittelt sie charakteristische Aspekte der Vorlage, wie beispielsweise Simple Probleme mit der Kälte und die Weigerung der Vermieterin, genügend zu heizen.<sup>1340</sup>

Die Transformation der Passage aus „Nothing But Roomers“ an dieser Stelle ist exemplarisch für die Beschneidung der Inhalte im Vergleich zwischen Simple-Stories und Musical.

Landlady: [...] *And that nude naked calendar you got hanging on your wall ain't exactly what I'd call decent. Don't you licker store give out no respectable girls on their calendars?*

Simple: *They do, but they got clothes on.*

Landlady: *Naturally! Never would I pose in a meadow without my clothes on.*

Simple: *I hope not, Madam.* (Libretto, S. 232)

In der ursprünglichen Formulierung spricht die Vermieterin von *blondes* und *white naked nudes* (S. 330) auf den Kalendern, die Simple wagen würde aufzuhängen, lebte er noch im Süden. Überdies ersetzt *respectable girls* im Musical die Frage nach *colored girls* aus „Nothing But Roomers“, wobei sie auch weiter ausführt, dass keine schwarze Frau sich jemals in dieser Form photographieren lassen würde. Der Unterschied in der Hautfarbe, der somit essentiell in der Vorlage war, fehlt in dessen Vertonung. Dies trifft mit kleinen, fast unbedeutenden Ausnahmen auf das gesamte Musical zu.<sup>1341</sup>

Die Szenen sieben und acht des zweiten Aktes sind zwar Teil der Haupthandlung, entstammen jedoch dennoch nicht der literarischen Vorlage, weswegen beide im direkten Vergleich auch deplatziert wirken. In der siebten Szene besucht Boyd Joyce, um ihr von Simple schlechter emotionaler Verfassung zu erzählen, was ungewöhnlich erscheint, da sie in den Short Stories kaum miteinander bekannt sind. Obwohl diese Tatsache auch durch deren Umgang im Musical impliziert wird, ist in der Vorlage dennoch kein Hinweis gegeben, der ein solches Gespräch der beiden über Simple rechtfertigen würde. Berührt von Boyds Schilderung geht Joyce in der achten Szene zu Simple, der gerade in der Bibel blättert, und möchte sich wieder mit ihm versöhnen. Sie findet einen reuigen Jess vor, der sie wieder wegschickt, da er eingesehen hat, dass er selbst das Problem ist und nur er sich ändern kann, weswegen er sie anweist: [...] *don't you open your door to the wrong me no more* (S. 237). Diese Wandlung des Protagonisten widerspricht dem Simple der Short Stories, da eine Einsicht in dieser

<sup>1340</sup> Auf diese Tatsache wird, wenn auch nur sehr kurz, ebenfalls in der neunten Szene verwiesen: mit wenigen Repliken, extrahiert aus der Short Story „Letting Off Steam“.

<sup>1341</sup> Wie bereits erwähnt, war es auch Langston Hughes' Absicht für den Mainstream zu schreiben, weswegen seine Entscheidung die komischen Aspekte hervorzuheben durchaus nachvollziehbar ist, trotzdem verfälschte er damit seine eigenen Texte in einem Maße, das sie ihrer spezifischen Charakteristika beraubte.

Form, folgt man seinen Beschreibungen und Ansichten, sehr unwahrscheinlich wäre. Es entsteht damit der Eindruck, als wollte Hughes die Figuren und Beziehungen in *Simply Heavenly* damit dem moralisch anerkannten Ethos der öffentlichen Meinung anpassen.<sup>1342</sup> Auch die Ankündigung von Hopkins, Zarita würde nach Arizona fliegen, um dort einen Mann zu heiraten (S. 240), entspräche diesem Anliegen, da die Originalstories Zarita nicht wie eine Frau erscheinen lassen, die sesshaft werden würde. Ihr Verbleib nach Simple's ehelichem Bündnis mit Joyce wird dort nicht näher beschrieben.

Kurz davor, in derselben Szene, bittet Simple – einer Passage aus „Four Rings“ folgend – Boyd, sein Trauzeuge zu sein, was dieser auch annimmt. Ebenso erklärt der Protagonist hier wieder, bei seinem früheren Arbeitgeber angestellt zu sein, wenn auch in einem anderen Posten.

Szene 10 und 11 bringen die Haupthandlung zu einer Conclusio, inkorporieren zwar mehrere Elemente der Vorlage, sind ihr jedoch nicht wörtlich entnommen. Die nur sehr kurze zehnte Szene besteht aus einem Anruf Simple's bei Joyce am Weihnachtsabend, in dem er sie bittet, sie möge ihn in seinem Zimmer besuchen, da er eine Überraschung für sie hätte. Als sie in der elften Szene kommt, präsentiert er ihr einen kleinen Weihnachtsbaum, das Scheidungsdekret mit einem Goldsiegel, die schriftliche Einwilligung ihres Vaters, einen Verlobungsring und den Antrag für ein gemeinsames Apartment, sodass einer Heirat im Juni nichts mehr im Wege steht. Diese Finalszenen bringen damit, auch den Originalstories entsprechend – vier der Kurzgeschichten in *Simple Takes a Wife* sind in der Weihnachtszeit angesiedelt –, die Haupthandlung zu einem einer Musical Comedy gemäßen Schluss, was auch durch eine Reprise des Songs „Look For the Morning Star“ unterstrichen wird.

#### **4.5.3.2. Hinzugefügte Nebenhandlungen**

Neben Simple, Boyd, Joyce und Zarita sind ebenso die beiden Landladies – Madam Butler und Mrs. Caddy – den Short Stories entnommen, während das restliche Personal sich zwar stilistisch einfügt, aber nicht direkt mit der Vorlage in Verbindung steht. Mit Ausnahme von Watermelon Joe sind weder Mamie, Hopkins, Bodiddly, Arcie, John Jasper oder Gitfiddle auch nur erwähnt. Melon, wie er im Musical genannt wird, ist im Gegensatz zu den Hauptfi-

---

<sup>1342</sup> Auch die Beziehung zu Zarita wurde abgemildert, da sie in den Short Stories eindeutig eine körperliche Affäre mit Simple unterhält. Dass es im Musical nur eine kokette Spielerei ist, bestätigt auch Boyd in der vorhergehenden Szene, wo er Joyce versichert: *He wasn't even going with Zarita [...] I mean, not lately, not for two or three years, since he's met you [...]* (S. 235).

guren nicht nebensächlich beschrieben, obwohl Simple eine kurze Schilderung seiner Erscheinung in „The Necessaries“ (S. 241-3) abgibt: er wäre sehr hässlich – worauf auch Mamie verweist (Libretto, S. 239) –, mit einem Kopf, der an Bootsie<sup>1343</sup> erinnert, einer großen Nase und übermäßigen Füßen (S. 241).

Die erwähnten Figuren sind vorwiegend in Paddy's Bar anzutreffen und dienen damit als zugespitzte Illustration der Bevölkerung von Harlem, während Mamie und Melon ebenso die sekundäre Love Story bilden. Der Barkeeper Hopkins ist hierbei dementsprechend immer anwesend, gibt Kommentare ab, dient als Dialogpartner, ist jedoch trotz seines Solosongs „Beat It Out, Mon“ nicht elaboriert charakterisiert.

Mamie hingegen ist bereits in einer Listung der Hauptfiguren, die dem eigentlichen Libretto vorangestellt ist, nebensächlich beschrieben, manifestiert sich aber auch figural explizit und implizit während ihrer Auftritte.<sup>1344</sup> Schon in ihrem ersten, in Szene 3 des ersten Aktes, wird sie als stattliche Hausangestellte einer reichen weißen Familie etabliert, denn *Poor folks ain't got enough to feed me* (S. 190). In derselben Szene wird ebenso Melons Interesse an Mamie eingeführt; seine fruchtlos erscheinenden Versuche, sie zu einer Beziehung mit ihm zu überreden bilden den sekundären Plot. Wie bereits sein Name sagt, ist er Verkäufer für Wassermelonen, Früchte, die oftmals Teil der negativ stereotypisierten Darstellung von African Americans auf Minstrel- und Vaudeville-Bühne waren. Wie Leslie Catherine Sanders anmerkte, fühlten sich viele schwarze Zuschauer von den dargestellten, schablonenhaften Figuren kompromittiert.<sup>1345</sup> Langston Hughes jedoch ließ Mamie in *Simply Heavenly* seine Einstellung hierzu verdeutlichen:<sup>1346</sup>

Mamie: *Chitterling passer – passing up chitterlings and pretending I don't like 'em when I do. I like water melons and chitterlings both, and I don't care who knows it.*

[...]

*Why, it's getting so colored folks can't do nothing no more without some other Negro calling you a stereotype.* (S. 192)

<sup>1343</sup> Bootsie ist eine legendäre afroamerikanische Comicfigur, kreiert 1936 von Ollie Harrington, die ähnlich Simple, humoristische Kommentare zur politischen und gesellschaftlichen Situation der African Americans abgab. Zu Entstehung und grundsätzlichem Inhalt vgl. Ollie Harrington: „How Bootsie Was Born.“ In: John Henrik Clarke [Hrsg.]: *Harlem, U.S.A.* Berlin: Seven Seas Books, 1964. S. 90-7.

<sup>1344</sup> Ihre Rolle ist sehr ausformuliert, weswegen sie fast wie die eigentliche weibliche Hauptrolle erscheint. Rampersad schrieb in seiner Hughes-Biographie, dass Claudia McNeil – die Darstellerin der Mamie – *the star of the evening* (S. 271) war. Auch das Cover des Original Broadway Cast Recordings (Original-LP und CD reissue) listet Claudia McNeils Namen vor Melvin Stewart, dem Simple-Darsteller. Damit erinnert *Simply Heavenly* strukturell etwas an *Guys and Dolls* (das ebenfalls auf Kurzgeschichten basiert), in dem Miss Adelaide, eigentlich Teil des sekundären Paares, als eigentliche weibliche Hauptrolle verstanden wird.

<sup>1345</sup> Vgl. Sanders: „Kommentar zu *Simply Heavenly*.“ S. 179.

<sup>1346</sup> Auch Simple teilt diese Meinung wie er beispielsweise in „Fancy Free“ oder „Midsummer Madness“ (S. 261-4) darlegt.

Im Gegensatz zur der Beziehung zwischen Simple und Joyce, die vorwiegend auf der romantischen Ebene determiniert ist, wird das sich anbahnende Verhältnis zwischen Mamie und Melon vorwiegend auf Komik aufgebaut.<sup>1347</sup> Neben den Dialogen der beiden wird dies vor allem auch in der ersten Szene des zweiten Aktes in dem Song „When I’m in a Quiet Mood“ deutlich. Strukturell imitiert das Duett den Inhalt der Lyrics, wie auch die beschriebene Beziehung: Mamie zählt diverse Betätigungen auf, denen sie nachgeht (*when I’m in a quiet mood*), die dann durch Melons Hartnäckigkeit unterbrochen werden. Ebenso sind seine Textzeilen im größten Teil des Songs, mit Ausnahme einer Strophe, als intermittierende Einwürfe konzipiert. Der beschwingte Rhythmus vermittelt in Verbindung mit den Lyrics die komödiantische Ebene, während gleichzeitig handlungsintern trotz Mamies scheinbarer Ablehnung ihre tatsächliche Wertschätzung der Annäherung angedeutet wird.<sup>1348</sup> Trotz mehrerer Versuche durch Melon bleibt die Beziehung der beiden auf dem Status quo, der Subplot kommt zu keiner definitiven Conclusio. Besonders, da Mamie in ihrem Charakter definierenden Song „I’m a Good Old Girl“ in Szene 9 des zweiten Aktes unmissverständlich erklärt, sie wäre an einer engeren Verbindung mit ihm nicht interessiert, da sie seinen Absichten nicht vertraue. Dennoch bleibt nach dieser Feststellung der Eindruck bestehen, dass das persönliche Verhältnis der beiden damit nicht beendet ist.

Ebenfalls häufig in Paddy’s Bar anzutreffen sind der Hafenarbeiter Bodiddly und seine Ehefrau Arcie, die gemeinsam siebzehn Kinder haben. Wie Mamie und die meisten anderen hinzugefügten Figuren treten sie nur in bestimmten Konstellationen – immer in Verbindung mit den restlichen Barbesuchern – auf, sind jedoch im Gegensatz zu ihr nicht musikalisch definiert.<sup>1349</sup> Sie sind repräsentativ für die Harlemer Großfamilie, wobei beide gerne dem Alkohol zusprechen. Wie in vielen Simple-Stories erscheint die Frau in der Ehe dominierend, wo-

---

<sup>1347</sup> Dies entspricht der oftmals üblichen Konstellation in den Musicals des Golden Age (strukturell auch vergleichbar mit Operetten): eine Unterscheidung in Romantic und Comic Couple.

<sup>1348</sup> In den meisten Dialogen zwischen den beiden Figuren versucht Melon sich Mamie anzunähern, die ihn grundsätzlich abweist. Z.B.:

Mamie: *Man, you better get away from me! You know I got a husband, Watermelon Joe.*

Melon: *Where’s he at?*

Mamie: *I don’t know where he’s at, but I got one. And if I ain’t, I don’t want you.* (S. 192)

<sup>1349</sup> Melon würde an sich auch in diese Kategorie fallen, besucht jedoch Simple in der vierten Szene des ersten Aktes im Krankenhaus, weswegen er hier nicht genannt wurde.

In Szene 6 des zweiten Aktes, die auf dem Bürgersteig der Lenox Avenue spielt, ist jedoch die Konstellation verändert, da die Figuren (Boyd, John Jasper, Bodiddly und Arcie, Melon und Mamie) in sukzessiver Abfolge auftreten und wieder abgehen. Inhaltlich manifestiert die kurze Szene (S. 233-4) nur die bereits etablierten figuralen Merkmale und besitzt deswegen keine tatsächliche Relevanz.

gegen sich der Mann lautstark zur Wehr setzt, letztlich aber dennoch klein beigt. Probleme mit der Familie, wie beispielsweise das Hüten der Kinder oder der wöchentliche Einkauf, werden in ihrem Zusammenhang erwähnt, wobei einer ihrer Söhne, John Jasper, auch tatsächlich als Figur im Musical präsent ist. Arcies Sorge, wegen ihres Ältesten, Abraham Lincoln Jones, in die Armee berufen wurde, ist der Auslöser für Simple vorhin bereits zitierten Monolog aus „Simple Pins On Medals“.

Hughes führte mit einem Pianisten und Gitfiddle weitere Figuren ein, die besonders dem Genre des Musicals nahe stehen, da sie die musikalische Kommunikation repräsentieren, die vor allem für die afroamerikanische Kultur charakteristisch ist. Der Klavierspieler wird in der dritten Szene in Paddy's Bar etabliert, wo er vereinzelt mit den anderen Besuchern interagiert, vor allem jedoch als Quelle diegetischer Musik fungiert. Zaritas Song „Look For the Morning Star“ in der ersten Szene des zweiten Aktes ist ursprünglich ein vom Pianisten gespieltes *new piece a colored boy wrote* (S. 219), jedoch gleichzeitig auch Ausdruck der Hoffnung der Singenden, endlich einen Menschen zu finden, der sie liebt wie Simple Joyce. Der fließende Übergang der Melodie in die nächste Szene, legt die Aussage der Lyrics auf den Protagonisten und seine Freundin um, die sie ebenfalls aufgreifen und damit die Zuversicht auf die Lösung ihrer eigenen Probleme formulieren.

Gitfiddle andererseits ist Blues-Musiker und vertritt damit diese auch für die Simple-Stories charakteristische Musikrichtung in diesem Musical. Einerseits ist Simple Anhänger dieses Stils, andererseits hat Hughes selbst eine Verbindung zwischen den Kurzgeschichten und der Zeile aus einem alten Blues – *laughing to keep from crying* – hergestellt. Am Ende der dritten Szene des ersten Aktes, kommt Gitfiddle wieder in die Bar zurück, da eine Saite seiner Gitarre gerissen ist. Obwohl die publizierte Fassung an dieser Stelle keinen Song angibt, ist es sehr wahrscheinlich, dass die Broadway-Version hier den „Broken Strings Blues“ einfügte.<sup>1350</sup> Die Lyrics vermitteln die Notwendigkeit, das Beste aus jeder Situation zu machen, während sie gleichzeitig das inhärente Bedürfnis, sich mittels Musik auszudrücken, betonen.<sup>1351</sup> Dieser, wie auch der zweite Blues in der Show, „Did You Ever Hear the Blues?“ sind diegetisch, ebenso aber auch Ausdruck der Mentalität der Bevölkerung von Harlem. Letztgenannter ist

---

<sup>1350</sup> In der Broadway-Produktion wurde diese Rolle von dem sehr bekannten und populären Blues-Musiker Brownie McGhee dargestellt, was den nachträglich eingefügten Song für seine Figur erklären würde.

<sup>1351</sup> Wenn eine Saite nach der anderen reißt, kann man dennoch auf den verbliebenen weiterspielen; sollte keine mehr übrig sein, *then hum it with none. Simply Heavenly*. OBC. Track 3.

hierbei ein Duett zwischen Melon und Mamie, die auf diese Weise zeigen, dass zumindest ihr Musikgeschmack harmoniert.

Laut der publizierten Fassung ist die Musik in *Simply Heavenly* fast omnipräsent. In den Szenen in Paddy's Bar sind meist der Pianist oder Gitfiddle anwesend, die die Klangkulisse für das Umfeld bereitstellen. Zwischen den Szenen sind durch Gitfiddle auf der Gitarre improvisierte Interluden vorgesehen<sup>1352</sup>, die die Stimmung des Blues als Grundlage für dieses Werk betonen sollen.

Während man vor allem in diesem Fall durch die Hinzufügung einer handlungsinternen musikalischen Ebene die Short Stories effektiv in das neue Genre übersetzte, stellt sich die Frage, weswegen zwar mehrere Figuren für die Dramatisierung hinzukamen, sie jedoch keinen Ursprung in der Vorlage haben. Beispielsweise hätte sich die Übernahme von FD und seiner Freundin Gloria als sekundäre Love Story angeboten, ebenso wie eine verstärkte Bezugnahme auf Simples Vergangenheit – die vor allem *Simple Takes a Wife* auszeichnet – die Figur komplexer charakterisiert hätte. „Shadow of the Blues“ und „Christmas Song“ (S. 356-8) andererseits sind zwei Short Stories, die sich aufgrund des Inhalts besonders zur Vertonung geeignet hätten, jedoch nicht direkt einfließen. Vor allem letztere in der Simple überlegt, wie er ein Weihnachtslied schreiben würde, beschreibt das komplexe Verhältnis der Verbindung von Musik und Worten prägnant: „*The words in my song would just say a black man saw a star and followed it till he came to a stable and put his presents down. But the music would say he also laid his heart down, too [...]*“ (S. 358).

Wie auch Sanders schreibt, ist *Simply Heavenly* ein Musical innerhalb der Konventionen des Genres, das jedoch dennoch den afroamerikanischen Ausdrucksformen treu bleibt.<sup>1353</sup> Trotz dieser Beibehaltung eliminierte Langston Hughes viele der für die Simple-Stories typischen Charakteristika, da trotz einiger inhaltlicher und struktureller Veränderungen in der Musical Comedy in den 40er und 50er Jahren hin zu einer neuen Ernsthaftigkeit besonders die Situation der African Americans in dieser Form nicht thematisiert wurde.

#### **4.5.3.3. Der Inhalt**

Wie diese Aufstellung zeigt hat Langston Hughes die Haupthandlung aus *Simple Takes a Wife* extrahiert, diese mithilfe von wörtlichen oder etwas umformulierten Textpassagen und In-

<sup>1352</sup> Kommentar, das ursprünglich in der 1959 Dramatists Play Service Acting Edition erschien, aber auch von Sanders in der hier zugrundeliegenden Version inkludiert (S. 183) wurde.

<sup>1353</sup> Vgl. Sanders: „Introduction.“ In: *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6*. S. 9.

halten aus beiden Büchern dargelegt und zusätzlich einige Figuren und Subplots ergänzt, die sich zwar in den Stil der Vorlage einfügen, ihr jedoch nicht unmittelbar entstammen.<sup>1354</sup> Dar- aus formulierte er eine Musical Comedy, die das Leben der African Americans in Harlem fast ausschließlich auf eine komische Seite reduzierte und damit von der Vorlage tendenziell ab- wich. Dennoch deutet vor allem die Verbindung zum Blues die trotz allem inhärente Tragik unterschwellig an. Die folgende Zusammenfassung des Plots gibt inhaltlich die publizierte Fassung wieder, versucht jedoch zusätzlich die weiteren Songs nach dem Original Broadway Cast Recording einzufügen.<sup>1355</sup>

Da *Simply Heavenly* ursprünglich Off-Broadway in einem kleineren Theater mit weniger technischen Möglichkeiten gezeigt wurde, sind die verschiedenen Handlungsorte, laut auk- torialem Nebentext, simultan auf der Bühne angeordnet, wodurch ein fließender Szenen- übergang ermöglicht wird. Downstage rechts und links sind die Zimmer von Simple und Joy- ce lokalisiert, upstage im Zentrum Paddy's Bar, wobei ein Prospekt der Lenox Avenue eben- falls zum Einsatz kommt.<sup>1356</sup>

Bereits die ersten Sekunden etablieren mit der nebentextlichen Anweisung *A lonely guitar is playing in the darkness – it's the Blues ...* (S. 184) die grundlegende Stimmung und Atmo- sphäre des Musicals. Die nächsten drei Szenen dienen zur Vorstellung der Figuren und Hand- lungsorte, wie auch der Exposition. Die erste Szene zeigt Simple im Dialog mit seiner Landla- dy, die von ihm, wie so häufig, erwartet ihren Hund Trixie auszuführen. Obwohl er eben auf dem Weg zu Joyce war, jedoch notorisch mit der Miete im Rückstand ist und Hunde grund- sätzlich sehr mag, kann er sich dem nicht widersetzen. Im Gespräch werden gleichzeitig die unterschiedlichen Beziehungen des Protagonisten mit Joyce und Zarita etabliert, sowie das freundschaftliche Verhältnis mit Boyd, der ebenfalls kurz hinzukommt.

Der Übergang zur nächsten Szene wird musikalisch durch die Melodie des Songs „Simply Heavenly“ illustriert, den Joyce unmittelbar aufnimmt und voller Zuneigung in ihrer Erwar- tung von Simple in ihrem Zimmer singt („Simply Heavenly“). Hier wird die Beziehung zwi- schen den beiden genauer beleuchtet, während Joyce explizit figural – ihr moralisches Emp- finden, ihre Abneigung gegen Alkohol – charakterisiert wird. Im Gespräch führt Simple eben-

---

<sup>1354</sup> Damit unterscheidet sich *Simply Heavenly* beispielsweise von *South Pacific*, das Haupthandlung und Subplot aus zwei verschiedenen Short Stories der *Tales of the South Pacific* entnahm: respektive aus „Our Heroine“ und „Fo' Dolla“.

<sup>1355</sup> Das heißt ebenso, dass die Zählweise der Szenen der publizierten Fassung entnommen ist und sich damit im zweiten Akt von beispielsweise Stewarts Listung unterscheidet.

<sup>1356</sup> Vgl. Kommentar ursprünglich aus der Acting Edition des Dramatist Play Services, S. 183-4.

falls die Situation mit Isabel aus, die aufgrund fehlender finanzieller Mittel für die Scheidung noch immer mit ihm verheiratet ist, weswegen Joyce auch auf einem „sauberen“ Verhältnis besteht.<sup>1357</sup> Trotz der charakterlichen Unterschiede der beiden sind sie sich ihrer Beziehung sicher, was sie in einer Duett-Reprise von „Simply Heavenly“ auch musikalisch manifestieren. Die relativ umfangreiche dritte Szene führt nun in Paddy's Bar – den wichtigsten Schauplatz der Short Stories – ein, wo der Barkeeper Hopkins gerade Mamie, eine stämmige Frau, die als Hausangestellte arbeitet, begrüßt. Als sie Gin bestellt, eilt der Dockarbeiter Bodiddly etwas rüpelhaft herein. Indem explizit auf die Gegensätze zwischen ihm und Boyd, den er freundschaftlich als *My boy!* (S. 190) bezeichnet, verwiesen wird, werden beide charakterlich definiert. Boyd wird hier, der Vorlage folgend, als Autor gezeigt, der eine zumindest teilweise Collegeausbildung genoss, bevor er in die Armee eingezogen wurde. Mamie mag an ihm, dass er seinen Intellekt nicht anmaßend zur Schau stellt, um damit seine „Erhabenheit“ zu demonstrieren. Sein Ruf, der von draußen hereindringt, kündigt bereits Watermelon Joe an, der auch umgehend mit seiner letzten verbliebenen Frucht die Bar betritt. Nachdem Mamie sie ihm abgekauft hat, beginnt er einen Flirt mit ihr, den sie jedoch mit Sarkasmus und trockenem Humor abwehrt.<sup>1358</sup> Als ein nicht näher identifizierter Mann – im Text einfach als „Character“ bezeichnet – Mamie aufgrund der Wassermelone als Stereotyp verurteilt, entgegnet sie ihm temperamentvoll: *Mister, you better remove yourself from my presence before I stereo your type* (S. 192)!<sup>1359</sup> Dem folgend wehrt sie sich dagegen, sich selbst verleugnen zu müssen, nur um keinem der gefürchteten Klischees zu entsprechen. Sie ist stolz auf ihre Herkunft, ihr Erbe und ihre Kultur und bereit, dies auch gegen jenen Character schlagkräftig zu verteidigen. Mamie mag Simple, ist jedoch auch der Meinung, dass Zarita kein guter Umgang für ihn ist: *She wears her morals like a loose garment* (S. 193).<sup>1360</sup> Der Blues-Musiker Gitfiddle betritt kurz die Bar, um sich eine Gitarre zu borgen, da in einer anderen Lokalität

---

<sup>1357</sup> In den Stories werden sexuelle Belange mitunter sehr deutlich angesprochen, besonders im Zusammenhang mit der körperlichen Beziehung, die Simple zu Zarita und anderen Frauen unterhält. Dem gegenüber steht Joyce, die bis zur Ehe warten will und sich mit ihren Moralvorstellungen auch von Isabel, die in ihrer Mentalität Simple nicht unähnlich beschrieben wird, unterscheidet. Im Musical wurden diese Details abgemildert oder nicht mit einbezogen, die sexuelle Komponente nur sehr vage angedeutet, wie auch in Bezug auf Zarita bereits ausgeführt.

<sup>1358</sup> Melon versucht sie mit einer gesungenen Anpreisung seiner Wassermelonen zu gewinnen („crooning“). Es ist nicht als eigener Song zu bezeichnen, weswegen es auch auf dem OBC nicht enthalten ist, jedoch ist dieser Szenenausschnitt, mit dem umgebenden Dialog auf dem London Cast Recording von 2005 (Track 3) zu finden.

<sup>1359</sup> Dies ist ein Beispiel für die in den Simple-Stories charakteristischen Wortspiele, die in der Vorlage jedoch auf den Protagonisten beschränkt sind.

<sup>1360</sup> Diese Formulierung manifestiert den Unterschied zwischen Zarita und Joyce, über die bereits gesagt wurde *morals is your middle name* (S. 186).



ein Fest mit sehr freigiebigen Leuten stattfindet, wo er spielen möchte. Simple kommt und bestellt für Boyd und sich selbst Bier, um ihm dann freudestrahlend einen Brief zu zeigen, den er von seiner Noch-Ehefrau Isabel erhalten hat. Sie führt hierin aus, dass ein Mann sie heiraten möchte und aus diesem Grund für die Scheidungskosten aufkommen wird. Als Zarita jedoch kurz darauf ebenfalls die Bar betritt, lässt Simple sich von ihr zunächst zu einem Trip nach Jersey überreden („Let Me Take You For a Ride“).<sup>1361</sup> Nachdem beide gegangen sind, wird Arcie, Bodiddlys Frau, auf ihrer Suche nach ihrem Ehemann endlich fündig. Sie ist selbst dem Alkohol nicht abgeneigt und hat bereits in jeder der sieben Bars, die sie vorher frequentierte, einen Drink zu sich genommen. Nun geht sie mit Bodiddly nach Hause, um dort gemeinsam auf das Eintreffen der restlichen zwölf ihrer siebzehn Kinder zu warten. Nachdem Mamie, gefolgt von Melon, bereits zuvor die Bar verlassen hatte und Boyd sich ebenfalls auf den Weg gemacht hat, kommt Gitfiddle ein weiteres Mal in das nun leere Etablissement. Eine Saite der Gitarre war gerissen, wodurch er sich gezwungen sah, sein Spielen auf der Feier zu beenden, wo er jedoch ohnehin nur in alkoholischen Getränken bezahlt wurde. Hungrig bittet er Hopkins um Hilfe und spielt noch einen Blues, bevor er ihm die Gitarre wieder zurückgibt („Broken String Blues“).<sup>1362</sup>

Am Morgen des nächsten Tages (Szene 4) findet sich Simple in einem Krankenhausbett wieder, da er auf der Fahrt aus dem Auto geschleudert wurde und auf seinem Hinterteil landete. Da er aufgrund dieser Verletzungen nicht auf dem Rücken liegen kann, wurden seine Beine hochgebunden, wodurch Joyce befürchtet Simple wäre schwerer verletzt. Sie gesteht ihm wegen seines Ausfluges mit Zarita sehr gekränkt zu sein. Simple plagt nun das schlechte Gewissen, und er erzählt ihr die Geschichte von der letzten Tracht Prügel, die er als Jugendlicher von seiner Tante Lucy erhielt. Tatsächlich verändert hätte ihn hier nicht der physische Schmerz, sondern, die Tränen, die sie dabei vergoss, da sie befürchtete, sie hätte in seiner Erziehung versagt. Auch Joyces Tränen und ihre Liebe würden ihn läutern, da sein Herz nur für sie schlägt.

Die fünfte Szene ist an einem Samstagabend unbestimmte Zeit später in Paddy's Bar angesiedelt, wo erst Gitfiddle Gitarre spielt, dann jemand auf dem Klavier Jazz intoniert: Mamie und Melon sitzen an einem Tisch, Bodiddly an der Bar und Arcie tanzt. John Jasper, beider

---

<sup>1361</sup> Song nicht in der publizierten Version.

<sup>1362</sup> Song nicht in der publizierten Version.

An Gitfiddles Schicksal wird eine tragische Seite des Lebens deutlich, die jedoch nur wenig ausformuliert ist. Es wird aber beispielsweise klar, dass er aufgrund von Drogenkonsum in dieser Situation ist (S. 194).

Sohn, tritt auf und beklagt sich über seine Schwester, während Arcie geht, um Einkäufe zu erledigen und Zarita in der Bar nach Simple sucht, der jedoch in dieser Nacht noch nicht dort war. Sie befürchtet, dass er immer noch mit ihr böse ist aufgrund des Vorfalls auf der Fahrt nach Jersey. Als sie wieder gegangen ist, drücken Mamie und Melon ihre Vorliebe für das Spiel von Gitfiddle aus, der sich jedoch beklagt, dass heute Jukeboxes der Live-Musik vorgezogen werden. Nach einem weiteren Auftritt John Jaspers, kommt Simple ebenfalls in die Bar, ist jedoch frustriert, da sich Joyce seit jenem Zwischenfall mit Zarita abweisend ihm gegenüber verhält. Überdies bekam er erneut einen Brief von Isabel, in dem sie ihm mitteilte, dass ihr zukünftiger Mann nur eine Rate für die Scheidung bezahlen konnte und er deswegen ebenfalls eine übernehmen müsse, die er sich jedoch nicht leisten kann. Simple macht seiner Unzufriedenheit über die Situation Luft, wobei er sich beklagt, dass nie Nachrichten über African Americans in den Zeitungen zu finden sind, dass offensichtlich sogar UFOs Harlem nicht überfliegen: *Negroes can't even get into the front page news no kind of way* (S. 206). Zarita sieht nochmals kurz in der Bar vorbei, nur um den Gästen ihren neuen Freund Ali Baba, einen großen, übergewichtigen, doch offensichtlich wohlhabenden Mann, vorzustellen. Als sie wieder gegangen sind, hört man von der Straße wie Gitfiddle aufgrund seines Spiels von einem Polizisten bedrängt wird. Wieder in der Bar fordern Mamie und Melon ihn auf einen Blues für sie zu intonieren, der von ihnen als Duett, später auch mit den anderen Anwesenden gesungen wird („Did You Ever Hear the Blues?“). Die Lyrics spielen auf die tragische Historie der African Americans an, verweisen aber auch auf die problematische Gegenwart: z.B. *Did you ever hear the Blues/ Like they play 'em in Savannah?/ Did you ever hear the Blues/ In the early, early morn?/ Wondering, wondering, wondering/ Why you was ever born* (S. 207)?

Joyce näht in ihrem Zimmer Unterwäsche für eine Freundin, als Simple sie besucht, auch um zu erfahren, warum sie ihn in letzter Zeit so distanziert behandelt (Szene 6). Sie erklärt ihm verärgert, dass sie frustriert ist, da er sie weder gefragt hat, ob sie ihn heiraten will, noch formal bei ihrem Vater um ihre Hand angehalten hat. Dennoch lässt Joyce sich wieder besänftigen, wobei dies in der publizierten Fassung durch den Song „Deep in Love With You“ manifestiert wird, dessen Lyrics sich auf die vorangegangenen sprachlichen Korrekturen beziehen, z.B. *Because I were, and was, and I am/ Deep in love with you* (S. 211).<sup>1363</sup>

---

<sup>1363</sup> Weder bei Stewart, noch auf dem Original Broadway Cast Recording wird an dieser Stelle ein Song gelistet.

Besonders die siebte und letzte Szene des ersten Aktes imitiert die Struktur der zugrundeliegenden Stories, da sie ein Dialog zwischen Boyd und Simple ist, wobei jedoch nur ein Teil des Textes tatsächlich mehr oder weniger wörtlich der Vorlage entnommen ist. Einen Monat später trifft Boyd Simple an einem Samstagabend alleine zu Hause an und fragt ihn nach dem Grund für dieses ungewöhnliche Verhalten. Der Protagonist erklärt ihm, dass Joyce zu einer Freundin gegangen ist und er selbst nicht die Bar aufsucht, da er für die Scheidung begonnen hat Geld zu sparen. Er hatte einen weiteren Brief von Isabel erhalten, in dem sie ihn beschimpfte, da er die nötige Finanzierung noch nicht beibringen konnte. Er bittet Boyd um fünfzig Dollar, die dieser ihm jedoch mit dem Verweis verweigert, er müsse sich endlich seinen Verpflichtungen stellen, worauf Simple erwidert, dass er nicht reüssieren könne als Schwarzer in einer weißen Welt. Boyd: *Aw, stop feeling sorry for yourself just because you're colored. You can't use race as an excuse forever* (S. 213).<sup>1364</sup> Jesse vergleicht diese Situation in weiterer Folge mit fast unüberwindbaren Felsen und spricht in diesem Zusammenhang vor allem seine problematischen Beziehungen zu Frauen, aber auch seinen Lebensstil mit Barbesuchen bis in die frühen Morgenstunden, und den übermäßigen Alkoholgenuss an. Boyd fordert ihn auf *You got to bust it, man* (S. 214), wodurch sich Simple an John Henry und ein Lied, das sein Onkel Tige über ihn sang, erinnert fühlt. Wie er, will er versuchen den „Berg“ seiner Probleme zu überwinden (*I'm Gonna Be John Henry*). Im Stil einer Folkballade vorgetragen erfüllt dieser Song einerseits eine inhaltliche Funktion als Ausdruck von Simple's neuer Entschlossenheit und verweist andererseits auch auf den historischen Ursprung jener Legende. Der zweite Akt eröffnet mit einer weiteren Szene in Paddy's Bar, die an diesem Montagabend mit den wenigen Besuchern ziemlich leer und leblos erscheint. Arcie löst ein Kreuzworträtsel und Boyd notiert einige Kommentare zu einer Geschichte, die er schreiben möchte, als Mamie die Bar auf der Flucht vor den Zudringlichkeiten von Melon betritt. Dieser folgt ihr jedoch auf dem Fuße, weswegen sie sich beklagt, dass sie offensichtlich an keinem Ort ihren Frieden finden kann, worauf Melon jedoch kaum reagiert („When I'm in a Quiet Mood“). Lyrics, dialogische Struktur und der beschwingte Rhythmus des Songs lassen hierbei wenig Zweifel über die eigentlich kokett-spielerische Natur der Beziehung der beiden, was

---

<sup>1364</sup> Besonders diese Passage ist repräsentativ für die Dialoge zwischen Boyd und Simple in den Short Stories. Aufgrund der Umlegung vieler Repliken auf andere Figuren im Musical, sowie der Reduktion, fast Eliminierung der politischen Komponente, ist diese Form der Unterhaltung, wie auch deren Inhalt, in der Adaption jedoch anderweitig nicht vorhanden.

auch in ihrer letzten Zeile zu Melon vor dem Abgang deutlich zum Ausdruck kommt: Mamie: *Well, if you're coming, come on* (S. 217)!

An dieser Stelle betritt Simple ausgelassen die Bar, da er mit seinem letzten Gehaltsscheck endlich die vollständige Summe für die Scheidung an den Anwalt schicken konnte. Er ist ein veränderter Mann und teilt Zarita mit, dass er sich mit ihr in der Zukunft nicht mehr treffen wird, auch wenn sie gemeinsam viel Spaß hatten, da er nur Joyce verpflichtet ist. Simple und Boyd verlassen frühzeitig die Bar und lassen Zarita zurück, die ihrem eigenen Wunsch nach einer aufrichtigen Liebesbeziehung Ausdruck verleiht („Look For the Morning Star“).

In der zweiten Szene, zwei Wochen später in Joyces Zimmer, übernehmen Joyce und Simple „Look For the Morning Star“ als Duett, das hier funktional als Ausdruck ihrer Zuneigung eingesetzt ist.<sup>1365</sup> Simple's Replik unmittelbar vor dem Duett zeigt auch, dass es ebenso Manifestation seiner charakterlichen Wandlung zum „moralischen“ Menschen ist. Hiernach muss er ihr jedoch gestehen, dass die Fabrik in der er arbeitete, nun umfunktioniert wird und er währenddessen für voraussichtlich drei oder vier Monate freigestellt ist. Damit hat er kaum genügend finanzielle Mittel um zu leben, weswegen Joyce ihm ihre Hilfe anbietet; beispielsweise seine Wäsche zu waschen, da er sich die Wäscherei nicht mehr leisten kann. Die Heiratslizenz ist aber ebenso in die Ferne gerückt, worauf Joyce dennoch zuversichtlich reagiert, da auch sie zumindest bescheidene finanzielle Mittel hat. Jesse warnt sie jedoch *to be building no castles in the sand*, doch sie erwidert hierauf *I have built my castles in my heart* (S. 222). In dem in der publizierten Version hier positionierten Song „I Want Somebody To Come Home To“ versichert Joyce Simple ihrer Gefühle für ihn, während die Broadway-Fassung hier das Duett „Gatekeeper of My Castle“ einsetzte, das textlich Bezug zum gesprochenen Dialog herstellt und die Zuneigung aus beider Perspektive darstellt. Stilistisch entspricht erstgenannter einer klassischen Ballade, die Joyces wahre und tiefe Emotionalität unterstreicht, während „Gatekeeper of My Castle“ verstärkt den Eindruck der „heilen Welt“ evoziert. Damit erscheint es für eine Broadway Musical Comedy dieser Zeit passender, obwohl „I Want Somebody To Come Home To“ Joyce als Figur tiefgründiger charakterisiert.

Da ihm nicht mehr genügend finanzielle Mittel zu Verfügung stehen, bleibt Simple nun größtenteils zu Hause (Akt 2, Szene 3). Zu ihrem Geburtstag bringt Zarita deswegen alle Freunde aus Paddy's Bar, inklusive des Pianisten und Gitfiddle, mit auf Simple's Zimmer um ihren Eh-

---

<sup>1365</sup> Die auktorialen Anweisungen fordern hier einmal mehr den fließenden musikalischen Übergang zwischen den Szenen: *The light fades as JOYCE is heard singing* (S. 219). Sie singt eine Strophe des Songs, gefolgt von der Anweisung *BLACKOUT as the melody continues into the next scene* (S. 220).

rentag gebührend zu feiern und ihn etwas aufzumuntern („Let’s Ball Awhile“). Da sie zu wenig Alkohol mitgebracht haben, bitten sie Melon, Nachschub zu besorgen. Währenddessen beginnt Zarita wild zu tanzen, wobei sich der Verschluss ihrer Handtasche öffnet und sich deren Inhalt auf dem Fußboden verteilt. Alle Anwesenden versuchen die Gegenstände wieder einzusammeln, als Zarita Simple ungefragt zu küssen beginnt. In diesem Moment betritt Joyce das Zimmer, um Simple die von ihr gewaschene Wäsche zu bringen, und sieht ihren Verlobten in enger Umarmung mit der anderen Frau. Dieser versucht sich zu erklären, doch Joyce ist gekränkt, gibt ihm das Bündel und geht. Der tief betroffene Simple weist nun, auch nach der Aufforderung seiner verärgerten Vermieterin, die gesamte Festgesellschaft aus seinem Zimmer.

Jesse betritt an einem ruhigen Sonntagabend (Szene 4) Paddy’s Bar, um Zarita die restlichen verlorenen Sachen zu bringen und gesteht Hopkins, dass Joyce seit dem Ereignis auf der Geburtstagsfeier trotz seiner zahllosen Bemühungen nicht mehr mit ihm gesprochen hat. Hopkins versucht ihn nun mit Geschichten über seine eigenen Erfahrungen mit Frauen aufzuheitern („Beat It Out, Mon“).<sup>1366</sup> Als nun Zarita in die Bar kommt, bietet sie Simple ihre Hilfe, mit der Aussicht auf eine Beziehung und ein gemeinsames Leben, an, was er jedoch ablehnt. Sie versichert ihm weiter, dass es nie ihre Absicht war, Schaden anzurichten, dass sie nur versuchen wollte, ihm zu helfen und ihn aufzuheitern. Entschlossen, Joyce wiederzugewinnen, verlässt Jesse die Bar und lässt Zarita einsam zurück („The Men in My Life“).<sup>1367</sup> Dieser Song, den die Broadway-Version offensichtlich hier positionierte, widerspricht dem Dialogtext der publizierten Fassung, wo Zarita die Szene beendet mit *I’m lonesome* (S. 230). „The Men in My Life“ jedoch ist beschwingt und selbstbewusst, weswegen es mit ihrer hier indizierten Stimmung kollidiert.

Die fünfte Szene des zweiten Aktes zeigt Simple auf seinem Zimmer im Gespräch mit Boyd und seiner Vermieterin, wodurch es strukturell ebenfalls verstärkt an die Vorlage angelehnt ist. Es ist inzwischen Winter – der Plot beginnt im Frühling – und es ist sehr kalt, da die Landlady nicht genügend heizt, weswegen Simple einige Räucherstäbchen angesteckt hat. Sie kommt um sich über den Geruch zu beklagen, und obwohl Simple im Dialog mit ihr vorwitzig-

---

<sup>1366</sup> Song nicht in der publizierten Version.

<sup>1367</sup> Song nicht in der publizierten Version.

ge Antworten präsentiert, ist er dennoch, wie sich Boyd gegenüber zeigt, deprimiert, da er nicht mehr mit Joyce zusammen sein kann. Er lehnt sogar dessen Einladung in die Bar ab.<sup>1368</sup>

Szene 6 auf dem Bürgersteig der Lenox Avenue ist offensichtlich als komisches Intermezzo konzipiert, das jedoch keinen direkten Einfluss auf den Handlungsverlauf hat. John Jasper verkauft Zeitungen, Arcie und Bodiddly sind mit einem weiteren verbalen Schlagabtausch beschäftigt und Mamie versucht einmal mehr Melons Annäherungsversuchen zu entkommen.

Die siebte Szene des zweiten Aktes entstammt nicht der Vorlage, erscheint sogar fast unpassend, da keine gemeinsame Situation dieser beiden Figuren in den adaptierten Stories erwähnt wird. Boyd besucht Joyce in ihrem Zimmer, da er sie über Simple seelischen Zustand in Kenntnis setzen möchte. Er versichert ihr, dass die Geburtstagsfeier auch Jesse überrascht hat und dass er, seitdem er eine Beziehung mit Joyce pflegt, keine Affäre mehr mit Zarita unterhält. Obwohl sie ihn rigoros abweist, überdenkt sie, nachdem Boyd gegangen ist, die Situation und beschließt, Simple aufzusuchen.

Ähnlich ist die folgende achte Szene mit dem in den Simple-Stories gezeichneten Protagonisten nur schwer vereinbar. Als Joyce sein Zimmer betritt, blättert Simple in der Bibel<sup>1369</sup> und reagiert sehr überrascht, als er seine Verlobte sieht. Obwohl sie sich mit ihm versöhnen will, schickt er sie weg, da er eingesehen hat, dass er sich selbst ändern muss, um sein Leben tatsächlich zu meistern, und er ist entschlossen, dies zu bewerkstelligen. Obwohl sich der Charakter von Simple auch in den Short Stories verändert, er bedachter und verantwortungsvoller wird, erscheint eine radikale Wandlung in dieser Form sehr fraglich.

Die neunte Szene zeigt ein weiteres Mal Paddy's Bar, wo die bereits bekannte Figurenkonstellation ihren üblichen Beschäftigungen nachgeht. Auch in dieser Winternacht versucht Mamie Melons Annäherungsversuche zu vereiteln, indem sie dem leicht Angetrunkenen erklärt, dass sie eine selbstbewusste, unabhängige, alleinstehende Frau ist, die sich von keinem Mann dominieren lässt („I'm a Good Old Girl“). Hiernach betritt auch Simple die Bar, um sich aufzuwärmen, da seine Vermieterin wieder zu wenig heizt. Er erzählt Boyd, dass er wieder Geld verdient, da er in seiner früheren Fabrik bei der Umrüstung hilft, weswegen er inzwischen auch die baldige Heirat mit Joyce ins Auge fasst. Er bittet Boyd darum sein Trau-

---

<sup>1368</sup> Diese Szene dürfte in der Broadway-Fassung nicht enthalten gewesen sein, obwohl sie aus Perspektive der Adaption charakteristisch für die Vorlage wäre und gleichzeitig Simple's Figur plastischer erscheinen lässt.

<sup>1369</sup> Auch wenn Jesse B. Semple selten auf die Bibel verweist, kennt er sie jedoch dennoch sehr gut, da seine Tante Lucy sie ihm immer vorgelesen hat, als er noch ein Kind – *knee high to a duck* – war. („Christmas Song“. S. 358)

zeuge zu sein, was dieser auch annimmt, bevor er geht, um an seinem Buch weiter zu arbeiten. Wie Hopkins erzählt, ist Zarita auf dem Weg nach Arizona, um ihren Freund Ali Baba zu heiraten, was in diesem Fall ihrer Charakterisierung in den Stories widerspricht, wo sie nicht wie eine Frau geschildert ist, die sesshaft werden würde. Weinend betritt dann Arcie das Lokal und bittet um einen Sherry. Ihr ältester Sohn hat soeben einen Einberufungsbefehl erhalten. Simple jedoch versucht sie aufzumuntern, indem er ihr zu verstehen gibt, dass die Armee ihm nicht schaden und er sicherlich Karriere machen wird. Jesse selbst würde nun, da das Militär endlich integriert, selbst sogar zum General aufsteigen und in einem Dritten Weltkrieg ein Regiment aus Mississippi anführen wollen, dem er beweisen würde, dass die Vergangenheit vergangen ist: *Well, I is colored. I'll forget that. You are me—and I am you—and we are one* (S. 242). Wie auch das Underscoring – in der auktorialen Anweisung diegetisch, da von Gitfiddle gespielt – betont, steht in diesem Monolog, obwohl er sich textlich sehr auf „Simple Pins On Medals“ bezieht, die Komik im Vordergrund und weniger der ernsthafte historische Hintergrund.

Simple ruft Joyce am Weihnachtsabend aus einer Telefonzelle an, um sie zu bitten, ihn in seinem Zimmer zu besuchen (Szene 10). Wie viele andere Situationen in diesem Musical, wird auch diese durch Musik – hier „Jingle Bells“ – untermalt.

In Jesses Zimmer (Szene 11) steht ein kleiner Weihnachtsbaum, den er für Joyce unter anderem mit vier Geschenken – einem Brief, einer Papierrolle, einem langen Pergament und einer kleinen Schachtel – bestückt hat. Sie ist glücklich, da Simple bereits jede Vorbereitung für ihr zukünftiges gemeinsames Leben getroffen hat: der Brief ist die Zustimmung ihres Vaters, das Pergament die besiegelte Scheidungsurkunde, die Schachtel enthält den Verlobungsring und die Papierrolle den Antrag für ein eigenes gemeinsames Apartment. Sie haben damit die schwierigen Zeiten ihrer Beziehung überwunden, was durch eine Reprise von „Look For the Morning Star“ auch musikalisch unterstrichen wird. Der finale Refrain wird, laut nebensächlicher Beschreibung (S. 244/5), durch das gesamte Personal gesungen, das in der Kulisse von Paddy's Bar gemeinsam mit den Protagonisten ein Tableau formt, womit ein weiteres Mal der Eindruck der „heilen Welt“ hervorgerufen wird.

Wie diese Inhaltsbeschreibung zeigt, wurde von Langston Hughes das politische Sendungsbewusstsein seines Protagonisten, trotz geringfügiger Ausnahmen, eliminiert, die für die Simple-Stories und für den Autor selbst charakteristischen thematisierten race issues, auf ein

Minimum reduziert. Im Gegensatz dazu betonte er die komischen Aspekte der Vorlage und erweiterte diese auch auf performativer Ebene.<sup>1370</sup> Dadurch kann man grundsätzlich nicht von einer akkuraten Umlegung der Vorlage in diesem Fall sprechen. Dennoch war es Hughes' persönliche Entscheidung, die *Simply Heavenly* in dieser Form hervorbrachte, da er bewusst der damaligen Erwartungshaltung und den gängigen Musikkonventionen dieser Zeit nachkommen wollte. Dass dies jedoch nicht sein grundsätzliches Ziel war, beweisen seine anderen dramatischen Werke wie *Mulatto*, *Scottsboro*, *Limited*, *Jericho-Jim Crow* usw., deren Hauptaugenmerk offensichtlich auf der inhaltlichen Aussage und Sendung lag. Gleichzeitig ist erkennbar, dass *Simply Heavenly* dennoch strukturell die Vorlage, in Form mehrerer Short Stories, imitiert, da auch hier die einzelnen Szenen in sich geschlossen erscheinen und nur wenig direkte inhaltliche Sukzession aufweisen. Die aus den Simple-Stories entnommenen Figuren wurden in einer Form verändert, die dem damaligen moralischen Empfinden entsprach. Wie bereits zitiert, verwies Ostrom darauf, dass die Kurzgeschichten vorwiegend an ein männliches Publikum gerichtet waren, was sich für ihn vor allem in der Tatsache zeigte, dass Jesse sehr häufig sein Unverständnis für weibliche Verhaltensweisen thematisierte und er andererseits keine Bedenken zeigte, mit mehreren Frauen gleichzeitig sexuelle Beziehungen zu unterhalten. Diese Ebene – Simple Klagen über das weibliche Geschlecht, wie auch seine Affären –, die ein Hauptbestandteil der Bücher waren, wurde ebenso aus dem Musical eliminiert wie seine politischen Ansichten. Es entsprach damit inhaltlich vermehrt den Vorstellungen des vorwiegend weißen Broadway-Publikums dieser Zeit, das in gleichem Maße aus männlichen und weiblichen Zuschauern bestand.

Trotz der Simplifizierung der Charakteristika der Vorlage blieb *Simply Heavenly* vor allem der Musik afroamerikanischen Ursprungs, wie Jazz und Blues, treu. Sie illustriert treffend die Atmosphäre – weswegen sie auch fast dauerhaft durch Underscoring präsent ist – und vermittelt gleichzeitig akkurat die Lyrics. Wie in dieser inhaltlichen Aufstellung zu sehen ist, sind die Songs als direkter Ausdruck der Singenden und weniger der sie umgebenden Situation zu verstehen. Selbst diegetische Songs wie „I'm Gonna Be John Henry“ oder „Did You Ever Hear the Blues?“ geben immer gleichzeitig auch über die singenden Figuren Auskunft, sie emanieren aus jener fiktiven Persona. Obwohl sie in vielen Fällen keine direkte Relevanz für das

---

<sup>1370</sup> Hughes setzte hier auch häufig körperliche Komik ein, die nebensächlich auch beschrieben wird, z.B. Simple Bewegungen nachdem er sich sein Hinterteil verletzt hatte und deswegen Probleme beim Gehen und Sitzen hat. Obwohl dieser Aspekt wichtiger Bestandteil von *Simply Heavenly* ist, kann er dennoch auf rein textlicher Ebene nicht hinterfragt werden.



Verständnis der Handlung besitzen<sup>1371</sup> – kennzeichnend für viele Musical Comedies dieser Zeit – sind sie dennoch funktional als Erläuterungen bzw. Erweiterungen des gesprochenen Textes zu betrachten. Damit steht *Simply Heavenly*, trotz der in manchen Versionen geringen Anzahl von Songs, dem Genre des Musicals ohne Zweifel näher als der Bezeichnung Play with Music. Diese Show präsentiert sich somit als charakteristisch für den Großteil der Musical Comedies der 40er und 50er Jahre, die zwar in ihren Übergängen zwischen gesprochenen Texten und Songs elaborierter aufgebaut waren als frühere Exempel dieses Subgenres, dennoch jedoch, ungeachtet der Vorlage, die Komik in den Vordergrund stellten und dem Zielmedium größere Wichtigkeit einräumten als dem Ausgangsmedium.

---

<sup>1371</sup> Wie auch die verschiedene Anzahl von Songs in den diversen Fassungen, deren gesprochener Text jedoch größtenteils ident ist, belegt.

## 4.6. *Big River* – Vertonung eines amerikanischen Klassikers

*Simply Heavenly* verband Elemente mehrerer inhaltlich nicht fortsetzender Kurzgeschichten zu einer durchgehenden Story, während es gleichzeitig einen neuen Subplot hinzufügte, der dem „Geist“ des Originals zwar entsprach, ihm aber nicht direkt entstammte. Diese Form der Adaption vereinfacht die Komprimierung des Ausgangstextes, da die eigentliche Handlung selbst erst für das neue Werk gebildet wurde und deswegen der Beibehaltung der immanenten Logik des Geschehens der Vorlage in der Reduktion des Materials keine Beachtung geschenkt werden musste. Anders verhält es sich in der Transformation eines Romans, dessen Inhalt aufgrund des Umfangs rigorosen Kürzungen unterzogen werden muss, wobei jedoch gleichzeitig der Verlauf der Geschichte in den meisten Fällen möglichst unverfälscht Eingang in das Zielmedium finden soll.

*Big River – The Adventures of Huckleberry Finn* (Musik, Lyrics: Roger Miller, Libretto: William Hauptman; 1985) vertonte den Roman *Adventures of Huckleberry Finn* von Mark Twain (1884/5), der von vielen als das definierende Prosawerk der US-amerikanischen Literatur betrachtet wird.<sup>1372</sup> Aufgrund des Status' des Buchs im Kanon der Landesliteratur ist dessen Übersetzung in eine klassisch amerikanische Theaterform wie das Musical naheliegend, obwohl der Inhalt selbst grundsätzlich nur problematisch für bühnentechnische Verhältnisse adaptiert werden kann, ohne dabei die Charakteristika von *Huckleberry Finn*<sup>1373</sup> zu beschneiden. *Big River* steht im Zusammenhang dieser Arbeit stellvertretend für eine Vielzahl von Shows, die als Literaturklassiker zu bezeichnende Vorlagen vertonten (vgl. hierzu vor allem Kapitel 3.6.2., 3.10.3.6 und 3.10.3.7.), wobei jedoch auch einige Parallelen zu den Simple-Stories zu ziehen sind. Mehrere Musicals wählten Ausgangstexte, die auf eine sehr präzente Hauptfigur fokussiert sind, die im Zentrum der Handlung steht und deren Perspektive be-

---

<sup>1372</sup> Zitate und Kommentare mehrere bekannter Autoren (wie Ernest Hemingway, W. Somerset Maugham, etc.) zu diesem Roman sind beispielsweise zusammengefasst als „A Sampling of Writers on *Huckleberry Finn*“ In: Tom Quirk (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 278-84. Dieser Band ist eine Zusammenstellung von verschiedenen wegweisenden Essays, Kritiken und Kommentaren zu Twains Roman, die bereits im Vorfeld an anderer Stelle veröffentlicht wurden. Bei weiteren Erwähnungen aus diesem Buch sollen hier in Folge jedoch nur deren Titel – die sich häufig vom Original unterscheiden – und Position in Tom Quirks Ausgabe zitiert werden, nicht deren ursprüngliche Erscheinung (sie ist im *Documentary Volume* ebenfalls angegeben).

<sup>1373</sup> Der Roman wurde im Dezember 1884 in London als *The Adventures of Huckleberry Finn* erstmals veröffentlicht und ist im Februar 1885 in den USA erschienen, wobei jedoch auf den bestimmten Artikel im Titel verzichtet wurde. Aufgrund der Länge des Titels wird diese Arbeit der einschlägigen Literatur zum Thema folgen und den Roman im weiteren Verlauf nur als *Huckleberry Finn* erwähnen.

stimmend für die Beschreibungen ist.<sup>1374</sup> Dies trifft auf Simple ebenso wie auf Huck Finn in ihren jeweiligen Werken zu. Tom Quirk thematisiert in seinem Essay „Huckleberry Finn’s Heirs“<sup>1375</sup> den Einfluss, den *Huckleberry Finn* auf die nachfolgende amerikanische Literatur ausübte. Hierbei zieht er unter anderem Vergleiche zu den Werken dreier Autoren: Ring Lardner, Willa Carther und Langston Hughes. Er verweist darauf, dass Jesse B. Semple und Huck Finn mehrere Gemeinsamkeiten aufweisen, wodurch sie in ihrer Typologie vergleichbar sind. Bereits Kritiker Ben Lehman bezeichnete Simple als *a worthy successor to the comic creations of Mark Twain*, auch wenn es nicht Hughes’ Intention war diesen Vergleich zu provozieren.<sup>1376</sup> Wie Quirk es ausdrückte: [...] *Jesse, like Huck is a regionalist comic character, but, in a sense deeper and larger than geography, Simple’s “region” is his blackness.*<sup>1377</sup> Ebenso ist Simple wie Huck ein *vernacular hero*, i.e. eine Figur, die besonders durch ihre charakteristische vom Dialekt geprägte Sprache stellvertretend für den „normalen“ Menschen in der Literatur steht und damit auch Identifikationspotential für eine großen Teil der Bevölkerung bietet. Die Ansichten von Huck und Simple offerieren einen Blickwinkel auf die Ungerechtigkeiten der Gesellschaft, der einerseits naiv erscheint und damit vordergründig humoristisch ist, während er gleichzeitig aufgrund dieser Eigenschaft diverse Problemstellungen unverfälscht adressieren kann.<sup>1378</sup> Zum Zeitpunkt der Vertonung der Simple-Stories entsprach der Inhalt von Ausgangswerk und Adaption größtenteils den aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen und repräsentierte einen Teil der gegenwärtigen Bevölkerung. *Big River* allerdings wurde erst 100 Jahre nach Erscheinen des Originalromans verfasst, der zentral auf die Sklaverei bezogen ist, die bereits zum Zeitpunkt seiner Entstehung offiziell der Vergangenheit angehörte. Besonders aufgrund der Beschreibungen der African Americans war die Rezeption von *Huckleberry Finn* von Kontroversen geprägt, welchen eine musikalische Adaption für ein heutiges Publikum auch in gewissem Ausmaß Rechnung tragen musste.

---

<sup>1374</sup> Die Anzahl (auto)biographischer Vorlagen bestätigt dies, dennoch ist dieses Merkmal auch in anderen vertonten Romanen zu finden, z.B. *The Man of La Mancha*, *Candide*, *Jane Eyre* etc.

<sup>1375</sup> Tom Quirk: „Huckleberry Finn’s Heirs.“ In: Ders. (Hrsg.): *Mark Twain’s „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 258-78.

<sup>1376</sup> Aussage und Zitat bei Rampersad: *Life*. Vol.2. S. 223.

<sup>1377</sup> Quirk: „Huckleberry Finn’s Heirs.“ S. 274.

<sup>1378</sup> Ein großer Unterschied in den Figuren liegt jedoch in der Tatsache, dass Simple grundsätzlich die Gegebenheiten in Politik, sozialem Umfeld, etc. infrage stellt, während Huck dies nicht tut und anfänglich die Gesellschaftsform nicht anzweifelt sondern als natürliche Ordnung versteht.

#### 4.6.1. Mark Twain und Huckleberry Finn<sup>1379</sup>

*Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot.*

*By Order of the Author, Per G. G., Chief of Ordnance.*<sup>1380</sup>

Diese Notiz, die *Huckleberry Finn* vorangestellt ist, repräsentiert den charakteristischen Humor des Autors, der den Roman und sein weiteres Werk stilistisch prägt. Mark Twain (1835-1910) wurde eigentlich unter dem Namen Samuel Langhorne Clemens geboren und verwendete dieses Pseudonym – ein Begriff aus der Mississippi-Schiffahrt, eine für den Dampfer sichere Wassertiefe bezeichnend – erstmals im Februar 1863.<sup>1381</sup> Er arbeitete als Schriftsetzer in Druckereien, aber auch einige Jahre als Pilot eines Riverboats, bevor er als Journalist für verschiedene Zeitungen tätig war. Neben Artikeln publizierte er auch humoristische literarische Sketches und Short Stories, wobei „Jim Smiley and His Jumping Frog“<sup>1382</sup> ihn 1865 national bekannt werden ließ. 1869 beispielsweise veröffentlichte Twain unter dem Titel *The Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress* einen Bericht in Buchlänge über seine Reisen nach Europa und ins Heilige Land, und schrieb gemeinsam mit seinem Nachbarn Charles Dudley Warner mit *The Gilded Age: A Tale of Today* (1873) seinen ersten Roman. Dennoch blieb er in seiner Karriere auch den anderen genannten literarischen Gattungen treu und verfasste neben seinen Romanen weiterhin Short Stories, Essays und Non-Fiction.<sup>1383</sup> Aufgrund der Popularität des Schriftstellers, erscheint eine genaue Nennung seiner wichtigsten Werke an dieser Stelle jedoch überflüssig. Obwohl Twain hauptsächlich als Prosaautor Bekanntheit erlangte, war er dennoch auch als Dramatiker tätig. Zehn Stücke verfasste er in Kollaboration mit anderen, er selbst schrieb elf weitere und übersetzte drei deutschsprachi-

---

<sup>1379</sup> Da zu Mark Twain und seinem Werk, aber vor allem zu *Huckleberry Finn*, unzählige wissenschaftliche Abhandlungen aus verschiedenen Perspektiven existieren, soll hier nur marginal darauf eingegangen werden, fokussiert auf jene für die Musicaladaption relevanten Aspekte. Einen guten Überblick zur Sekundärliteratur, wenn auch nicht auf dem neuesten Stand, bieten beispielsweise die Einträge und Literaturverweise in J.R. LeMaster, James D. Wilson (Hrsg.): *The Mark Twain Encyclopedia*. New York, London: Garland, 1993.

<sup>1380</sup> „Notice“ am Beginn von Mark Twain: *The Adventures of Huckleberry Finn*. London [u.a.]: Penguin, 1994.

<sup>1381</sup> Vgl. Tom Quirk: „A Brief Life of Mark Twain.“ In: Ders. (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 3-6. Hier S. 4. Weitere Angaben zur Biographie des Autors sind wenn nicht anders angegeben diesem Abriss entnommen.

<sup>1382</sup> Dies ist der Originaltitel der Geschichte, heute ist sie besser bekannt als „The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County“.

<sup>1383</sup> Twain erlernte beispielsweise die deutsche Sprache nur mit einigen Schwierigkeiten, die er in dem humoristischen Essay „The Awful German Language“, 1880 im Appendix von *A Tramp Abroad* – dem Sequel zu *The Innocents Abroad* – erschienen, verarbeitete.

ge Dramen ins Englische; seine Komödie *Colonel Sellers* – die Titelfigur ist *The Gilded Age* entnommen – wurde zu einem Publikumserfolg in den 1870er Jahren.<sup>1384</sup> Mehrere seiner Prosawerke waren ursprünglich als dramatische Skizzen konzipiert, während einige der Romane, auch unter Mithilfe des Autors selbst später dramatisiert wurden.<sup>1385</sup> Thomason behauptet, dass jene Erfahrungen mit den Erfordernissen des Theaters, Twains Figuren in den Romanen geprägt hat, da seine plastischen Charakterisierungen und häufig eingesetzten dialogischen Reden repräsentativ für seine fiktionalen Werke sind; jene Eigenschaften, die vor allem *Huckleberry Finn* auszeichnen.<sup>1386</sup> Trotz des teilweise problematischen Handlungsortes – der Mississippi ist als ein weiterer Protagonist essentiell im Roman – ist damit die Eignung zur Bühnenadaption offensichtlich.<sup>1387</sup>

Die Figur des Huckleberry Finn wurde von Mark Twain erstmals in *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) erwähnt, wo er als *juvenile pariah of the village* – von den Müttern gehasst, weil von deren Söhnen verehrt – eingeführt wurde.<sup>1388</sup> Bereits kurz nach Erscheinen dieses Romans begann der Autor mit, wie er es damals nannte, *Huck Finn's Autobiography*, die jedoch erst mehrere Jahre später als *(The) Adventures of Huckleberry Finn* veröffentlicht wurde.<sup>1389</sup> Während dieser Zeit widmete sich Twain verschiedenen anderen Projekten, kehrte jedoch immer wieder zu *Huckleberry Finn* zurück. Figuren, Ereignisse und Lebensverhältnisse, die Twain hier beschrieb, lassen sich größtenteils auf tatsächliche Personen und Begebenheiten zurückführen, wobei Huck und sein Vater beispielsweise auf Nachbarn der Cle-

---

<sup>1384</sup> Vgl. Jerry W. Thomason: „Dramatist, Mark Twain as.“ In: J.R. LeMaster, James D. Wilson (Hrsg.): *The Mark Twain Encyclopedia*. New York, London: Garland, 1993. S. 228-30. Hier S. 228.

<sup>1385</sup> Unter anderem wurden *The Prince and the Pauper*, *A Connecticut Yankee*, *The Adventures of Tom Sawyer*, wie auch *Huckleberry Finn* bereits zu Twains Lebzeiten für die Bühne adaptiert. Es ist signifikant, dass es genau jene Werke sind, die man auch als Musicals verarbeitete, wobei jedoch die Vertonungen von *The Prince and the Pauper* nicht in den gesteckten Bereich dieser Arbeit fallen.

<sup>1386</sup> Vgl. Thomason, S. 229.

<sup>1387</sup> Hier zeigt sich eine strukturelle Gemeinsamkeit mit den dialogisch aufgebauten Simple-Stories.

<sup>1388</sup> Mark Twain: *The Adventures of Tom Sawyer*. London: CRW, 2004. S. 55

<sup>1389</sup> Die genaue Entstehungsgeschichte dieses Romans wurde von vielen Seiten untersucht, vor allem da er über eine sehr lange Zeitperiode verfasst wurde. Nach der Entdeckung verloren geglaubter handgeschriebener Manuskriptseiten (1990) von Mark Twain musste sie jedoch teilweise revidiert werden. Die Forschung vertritt nun größtenteils den Standpunkt, dass der Autor den Roman vorwiegend in drei Hauptphasen abgefasst hat: die erste Juli-September 1876 (Kapitel 1-12 ½ und 15-18½); die zweite zwischen Mitte März und Mitte Juni 1880 (Kapitel 18½-21); und die dritte Juni-September 1883 (Kapitel 12½-14 und 22-43). Diese Angaben und eine genaue Aufschlüsselung der diesbezüglichen Forschung ist zu finden bei: Tom Quirk: „Nobility Out of Tatters: The Writing of *Huckleberry Finn*.“ In: Ders. (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 112-140.

mens' – Tom Blankenship und dessen Vater – in Hannibal beruhen;<sup>1390</sup> jener Stadt, die auch Pate für das St. Petersburg der Romane stand. Wie Quirk es ausdrückte, ist das Buch *Huckleberry Finn an amalgam of Twain's recollected experiences of his youth, of people he knew and events he had witnessed or heard about*.<sup>1391</sup> Die meisten Forscher sehen in Jim ein Konglomerat dreier verschiedener African Americans aus dem Leben des Autors: dem Sklaven Uncle Daniel aus Clemens' Kindheit, dem Handwerker John Lewis, den er auf einer Farm kennenlernte und George Griffin, der jahrelang für ihn als Butler tätig war.<sup>1392</sup> Wie auch Huck tritt Jim in mehreren Prosatexten von Mark Twain auf, wobei er im Gegensatz zu ihm jedoch nie nur als Randfigur konzipiert ist. Die gegebenen Informationen in den verschiedenen Beschreibungen machen Jim zu einem ungefähr 30 Jahre alten verheirateten Mann mit zwei Kindern, dessen Familie jedoch durch die unmenschlichen Praktiken der Sklaverei auseinander gerissen wurde. Damit ist seine Figur vor allem über die äußeren Umstände definiert, die ihn als menschliches Eigentum und Opfer der politischen und sozialen Verhältnisse kennzeichnen.<sup>1393</sup>

Auch mehrere der geschilderten Episoden des Romans, wie die Fehde zwischen den Grangerfords und Sheperdsons – beschrieben in den Kapiteln 17 und 18 – oder die Erschießung von Boggs durch Colonel Sherburn in Kapitel 21 sind zu historischen Ereignissen zurück zu verfolgen.<sup>1394</sup> Die beiden erwähnten fanden jedoch keinen Eingang in die Vertonung, weswegen hier nur kurz darauf verwiesen werden soll. Die Beschreibung einer Episode jedoch, die Mark Twain selbst zu zensieren sich gezwungen sah, da sie sonst *unprintable* gewesen wäre, ist die Performance des Kings und Dukes *The King's Cameleopard or The Royal None-such*, die in veränderter Form ebenfalls in das Musical übernommen wurde. Trotz einiger Spekulationen diesbezüglich, basiert diese Schilderung auf einer Geschichte, *The Tragedy of*

---

<sup>1390</sup> Für genauere Ausführungen diesbezüglich vgl. Dixon Wecter: „Huck and Pap.“ In: Tom Quirk (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 14-17.

<sup>1391</sup> Tom Quirk: „Introduction.“ In: Ders. (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. xxi-xxiii. Hier S. xxii.

<sup>1392</sup> Vgl. Arthur G. Pettit: „Jim as a Composite Portrait.“ In: Tom Quirk (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 18-27.

Pettit verweist darauf, dass es einige Forscher gibt, die Uncle Daniel als die Hauptquelle Jims betrachten, womit er selbst jedoch nicht übereinstimmt. Er stellt sogar jedwede Bezugnahme auf ihn infrage und beruft sich stattdessen auf Griffin als primäre Vorlage.

<sup>1393</sup> Vgl. Tom Quirk: „Jim.“ In: J.R. LeMaster, James D. Wilson (Hrsg.): *The Mark Twain Encyclopedia*. New York, London: Garland, 1993. S. 416-17.

<sup>1394</sup> Mehr Informationen diesbezüglich liefert das Unterkapitel „Sources for Incidents and Episodes“ des *Documentary Volumes*, S. 41-80.

*the Burning Shame*, die der Autor von einem Freund gehört hatte. Tatsächlich benannte Twain die fiktive Performance im Manuskript seines Romans mit diesem Titel und änderte ihn erst kurz vor der Veröffentlichung als er auch deren Ablauf abwandelte. Obwohl eine genauere Beschreibung fehlt, sind in *Huckleberry Finn* dennoch Hinweise darauf enthalten, dass es sich offensichtlich um eine sehr vulgäre und sexuell derbe Posse handelte.<sup>1395</sup> Durch die Hinzufügung der visuellen Ebene in einer tatsächlichen szenischen Präsentation musste diese Schilderung in der Adaption ein weiteres Mal zensiert werden, weswegen ein fast kindlicher Spaß an dieser Stelle in *Big River* die ursprüngliche Konnotation ersetzt.

Twain identifizierte sich besonders mit diesem Roman in dem er über seine eigene Kindheit reflektierte. Seine Schilderungen enthalten – aus der Perspektive von Huck berichtet – mehrere Ebenen, die anhand der Sichtweise eines Kindes gesellschaftliche Mängel aufdecken und adressieren und sie deswegen unverfälscht präsentieren können, während sie gleichzeitig das Verständnis des gereiften Autors Twain spiegeln.<sup>1396</sup> Hierbei werden die charakteristischen Eigenschaften der Bevölkerung des Mississippi River Valley der 1850er, der Rassismus,<sup>1397</sup> die Scheinheiligkeit der Menschen etc. zum Ziel seiner satirischen Beschreibungen. Dennoch blieb er dabei historisch sehr nahe an den Tatsachen und verfasste besonders mit *Huckleberry Finn* fast eine Chronik der dargestellten Zeit.<sup>1398</sup> Um hierbei ein plastisches Bild zu generieren bediente sich Mark Twain in diesem Roman, nach eigenen Angaben, sieben verschiedener Dialekte: *the Missouri Negro dialect; the extremest form of the backwoods South-Western dialect; the ordinary 'Pike-County' dialect; and four modified variations of this last.*<sup>1399</sup> Eine Vielzahl von Linguisten versuchten in diesem Fall eine Differenzierung jener verschiedenen Sprachausformungen vorzunehmen, wobei jedoch die letztendlichen Schlussfolgerungen sehr unterschiedlich ausfielen und selbst die Vermutung präsentiert wurde, es handle sich bei dem erklärenden Vorwort um einen Scherz des Autors. Tatsächlich können jedoch die meisten Wissenschaftler jene angekündigten Dialekte in dem Roman erken-

---

<sup>1395</sup> Weitere Ausführungen bei James Ellis: „The Bawdy Humor of *The King's Cameleopard or The Royal Nonesuch*.“ In: Tom Quirk (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 75-80.

<sup>1396</sup> Vgl. Quirk: „Introduction.“

<sup>1397</sup> Quirk schreibt hierzu, dass es nicht die Sklaverei direkt ist, die Twain hier satirisch behandelte, da sie zum Zeitpunkt der Verfassung des Romans bereits der Vergangenheit angehörte. „*Huckleberry Finn*“ is a satire of the racial prejudice, formalized and made more brutal after Reconstruction, but it is also a satire of the moral complacency that permitted slavery to exist in antebellum America. Quirk: „Introduction.“ S. xxii.

<sup>1398</sup> Besonders George Bernard Shaw schätzte diese Eigenschaft bei Twain als Autor. Vgl. Quirk: „Introduction.“ S. xxii.

<sup>1399</sup> „Explanatory“ in *The Adventures of Huckleberry Finn*.

nen,<sup>1400</sup> auch wenn Twain selbst sie nicht immer konsequent umgesetzt hat, da mit den oftmals langen Unterbrechungen, die Arbeit an diesem Werk eine verhältnismäßig große Zeitspanne umfasste. Da die Handlung aus Huck Finns Perspektive geschildert wird, ist es naheliegend, dass sein Dialekt als „Standard“ des Werkes zu bezeichnen ist, wobei jedoch jener in der Rezeption offensichtlichste derjenige von Jim ist, da er – wie Carkeet schreibt – vielmehr auch *eye dialect* ist. Hierbei handelt es sich um Vokabel, die vorwiegend in der Orthographie abweichen und weniger in der Aussprache, z.B. *wuz* statt *was*. Gleichzeitig sind jedoch die Dialekte der beiden Hauptfiguren grammatikalisch fast ident.<sup>1401</sup>

Dennoch führte besonders die Beschreibung und Charakterisierung von Jim zu zahlreichen Kontroversen, die bis in die heutige Zeit andauern. Eine zentrale Frage der letzten Jahrzehnte ist, ob *Huckleberry Finn* als Pflichtlektüre in High Schools zu verantworten ist, da der für die dargestellte Zeit repräsentative gewalttätige und erniedrigende Rassismus auch im Roman sehr plastisch beschrieben wird.<sup>1402</sup> Dies wird unter anderem an der Tatsache deutlich, dass der derogative Terminus „Nigger“ über 200 Mal in diesem Buch vertreten ist.<sup>1403</sup> Eine Frage, die sich daraus ergibt ist, ob Jugendliche in diesem Alter imstande sind, jene Ausführungen zu verarbeiten ohne durch sie in ihrem Weltbild negativ beeinflusst zu werden. Dem liegt jedoch eine weitere Problemstellung zugrunde, die seit einigen Jahrzehnten das Verständnis des Romans prägt und die zwei diametral entgegengesetzte Meinungen hervorbrachte: Manifestiert sich in den Ausdrücken und Beschreibungen von *Huckleberry Finn* der

---

<sup>1400</sup> Laut David Carkeet ist der Missouri Negro Dialect in Jim und vier Randfiguren zu finden, jener South-Western Dialect in der Episode mit Sister Hotchkiss (Kapitel 41), wobei der Ordinary 'Pike County' am stärksten vertreten ist, da er unter anderem von Huck, seinem Vater, Tom Sawyer, etc. gesprochen wird. Die vier weiteren modifizierten Sprachausformungen heben sich hierbei nur in mehr oder weniger ausgeprägtem Maße ab. Vgl. David Carkeet: „The Dialects in *Huckleberry Finn*.“ In: Tom Quirk (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 27-40. Hier S. 39.

<sup>1401</sup> Die Informationen bezüglich der Dialekte stammen aus Carkeets oben genanntem Essay, wobei dieser ausführlicher auf die Literatur zum Thema wie auch auf die tatsächliche sprachliche Differenzierung eingeht.

<sup>1402</sup> Der Roman wurde bereits beginnend mit seiner Erstveröffentlichung aus verschiedenen Gründen kritisiert, was sich auch in den Rezensionen selbst spiegelte. Exemplarisch hierfür sei der bekannte Concord Library Ban (1885) zitiert, der eine Verbannung des Buches aus der genannten Bibliothek zur Folge hatte und dessen Beanstandungen sich beispielsweise auf den angeblich vulgären Dialekt und das unmoralische Betragen des Protagonisten bezogen. Kritik aufgrund einer möglicherweise rassistischen Darstellung der African Americans kam erst Jahrzehnte später durch ein verändertes gesellschaftliches Bewusstsein, wie es auch das Civil Rights Movement spiegelt, auf. Kommentierte Originalzeitungsberichte über die Ereignisse in Concord sind zu finden unter <http://etext.virginia.edu/railton/huckfinn/hfconcrd.html> Zugriff: 3. Oktober 2010.

<sup>1403</sup> Die Verwendung dieses Begriffes löst bis heute umfangreiche Diskussionen aus; eine Neuauflage durch den Verlag NewSouth Books (Erscheinungstermin: Februar 2011), die unter dem Titel *The Adventures of Tom Sawyer and Huckleberry Finn*, beide Romane in einem Band vereint, eliminierte den Terminus „Nigger“ und ersetzte ihn durch „slave“, wie auch „Injun“, mit „Indian“ als Substitution. Vgl. z.B. Julie Bosman: „Publisher Tinkers With Twain.“ In: *The New York Times*. 4. Jänner 2011.

<http://www.nytimes.com/2011/01/05/books/05huck.html> Zugriff: 6. jänner 2011.



Rassismus selbst oder ist es Twains Versuch seiner eigenen Kritik am gesellschaftlichen System satirisch Ausdruck zu verleihen?<sup>1404</sup> Eine Seite kritisiert hier, dass die Darstellung von Jim einem erniedrigenden Minstrel-Stereotyp entspricht und Hucks Einstellung zur Behandlung der Schwarzen, die er anfangs nicht hinterfragt, tatsächlich die rassistische Grundaussage des Romans spiegelt.<sup>1405</sup> Versuche, *Huckleberry Finn* aufgrund dessen zu verbieten sind seit ca. 1957 in verschiedenen US-Bundesstaaten vermehrt zu beobachten.<sup>1406</sup> Shelley Fisher-Fishkin, wie auch andere, folgen jedoch einer gegenteiligen Meinung, die sich ab den 1980er Jahren zu manifestieren begann und erstmalig in dem fundamentalen Essay von David L. Smith „Huck, Jim, and American Racial Discourse“ (1984) ausgeführt wurde.<sup>1407</sup> Die Autorin fasst die Grundlagen dieses Verständnisses folgendermaßen zusammen:

*(1) Jim – not Huck – may well be the „hero“ of the book; (2) Jim may don a minstrel mask strategically, when it seems to be in his self-interest to do so, and (3) critics' failure to recognize Jim's intelligence may reveal their own limitations rather than Twain's.*<sup>1408</sup>

Damit schließt sie an die positive Meinung des bekannten afroamerikanischen Autors Ralph Ellison – Hauptwerk: *The Invisible Man* – an, der die Darstellung Jims in seinem Essay „Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity“ (1953) kommentierte. Er verweist darauf, dass Twain sich nicht scheute hier einen ambivalenten, doch nicht idealisierten Charakter zu entwerfen: *Jim is drawn in all his ignorance and superstition, with his good traits*

<sup>1404</sup> Hierbei muss allerdings darauf verwiesen werden, dass Twain mit seiner Abbildung der Antebellum-Periode auch eine direkte Verbindung zu Entstehungszeit des Werkes herstellen wollte. Die Reconstruction Era, die den African Americans nach dem Ende der Sklaverei gesellschaftliche Möglichkeiten und Veränderungen ankündigte, war bereits vorbei und konnte ihre Versprechungen nicht einhalten. Stattdessen war die soziale und wirtschaftliche Situation der schwarzen Bevölkerung schlechter geworden und im Land begann mit der Verabschiedung und Umsetzung der Jim Crow-Gesetzgebung (ca. ab 1876) eine weitere Periode der Diskriminierung und des gesellschaftlichen Rassismus die noch viele Jahrzehnte anhalten sollte, bevor sie durch das Civil Rights Movement verdrängt wurde.

<sup>1405</sup> John H. Wallace vertritt in seinem Essay „The Case Against *Huck Finn*“ (*Documentary Volume* S. 285-91) diese These, wobei er sie in Verbindung mit den Auswirkungen auf Schüler diskutiert. Der erste Satz seiner Abhandlung lautet: *The „Adventures of Huckleberry Finn“, by Mark Twain, is the most grotesque example of racist trash ever written* (S. 285). An deren Ende empfiehlt er stattdessen die Lektüre einer von ihm verfassten, „gesäuberten“ Version: *It no longer depicts blacks as inhuman, dishonest or unintelligent, and it contains a glossary of Twainisms* (S. 291).

<sup>1406</sup> Vgl. Shelley Fisher-Fishkin: „Mark Twain and Race.“ In: Dies. (Hrsg.): *A Historical Guide to Mark Twain*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2002. S. 127-162. Hier S. 137.

<sup>1407</sup> Der Essay von David L. Smith ist ebenfalls im *Documentary Volume* S. 292-305 enthalten. Er erschien erstmalig in einer Ausgabe des *Mark Twain Journals* und später in einem Werk, das die verschiedenen Perspektiven dieser Thematik ausführlicher beleuchtet: James S. Leonard [u.a.] (Hrsg.): *Satire or Evasion? Black Perspectives on „Huckleberry Finn“*. Durham, London: Duke University Press, 1992.

<sup>1408</sup> Fisher-Fishkin, S. 138.

*and his bad. He, like all men, is ambiguous, limited in circumstance but not in possibility.*<sup>1409</sup>

Es wird deutlich, dass *Huckleberry Finn* besonders in Bezug auf die Darstellung und Behandlung der African Americans Raum für Spekulationen und Interpretationen offen lässt.

Twain setzte Satire und Ironie ein, um damit das Übel des Rassismus zu thematisieren, wobei er dieser Strategie bereits früher folgte und sie später auch in dem Roman *Pudd'nhead Wilson* wieder einsetzte. Als der Autor in den 1860er Jahren in San Francisco beobachtete, wie Weiße einen Chinesen prügeln und anwesende Polizisten nur dabei zusahen, verfasste er eine Geschichte darüber, die von seinem Herausgeber jedoch abgelehnt wurde. Da ernsthafte Auseinandersetzungen mit dem Thema Rassismus kein Publikum in den damaligen USA fanden, orientierte sich Twain neu und formulierte seine Kritik an der Gesellschaft als Satire. Letztendlich interpretiert Fisher-Fishkin Twains Beschreibungen folgendermaßen:

*In „Huckleberry Finn“, as in earlier works, Twain used irony to shame his countrymen into recognizing the gap between their images of themselves and reality, as he portrays a racist society through the eyes of a boy too innocent to challenge that society's norms.*<sup>1410</sup>

Aus dieser Perspektive ist auch der Terminus „Nigger“ nicht als Ausdruck des Rassismus des Autors zu verstehen, sondern als bewusst gesetzte Verdeutlichung der Umstände.

Wie die folgende Analyse zeigen wird, beeinflussten diese Kontroversen auch die Adaption des Romans zu einem Musical, weswegen deren Grundlagen auch hier angesprochen wurden. Wie einige Veränderungen offensichtlich werden lassen, versuchte die Vertonung auch – Story und Reputation als Jugendbuch waren hierbei wahrscheinlich ausschlaggebend – für ein Zielpublikum jeden Alters ansprechend zu sein, dennoch jedoch die Charakteristika der Vorlage beizubehalten. Aufgrund des umfangreichen Inhaltes soll an dieser Stelle keine Zusammenfassung erfolgen, um jedoch die Komprimierung zu verdeutlichen, werden im folgenden Teilkapitel auch einige entfernte Episoden exemplarisch Erwähnung finden.

#### 4.6.2. Der direkte inhaltliche Vergleich

Vorausschickend sei betont, dass der Haupttext des Musicals *Big River* zwar mit einigen Abänderungen, häufig jedoch wörtlich aus dem Roman extrahiert wurde. Wie bereits erwähnt,

---

<sup>1409</sup> Ralph Ellison: „ Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity.“ In: John F. Callahan (Hrsg.): *The Collected Essays of Ralph Ellison*. New York: The Modern Library, 1995. S. 81-99. Hier S. 88.

<sup>1410</sup> Fisher-Fishkin, S. 136.

flossen Twains Fähigkeiten als Bühnenautor auch in seinen Prosastil ein, wodurch eine direkte Übernahme des vielfach aus Dialogen aufgebauten und mit dramatischen Eigenschaften ausgestatteten Vorlagentextes nachvollziehbar ist. Trotz einiger Schwierigkeiten, basierend auf den begrenzten Möglichkeiten einer Bühnenumsetzung, liefert *Huckleberry Finn* somit grundsätzlich ein unkompliziert zu adaptierendes Ausgangswerk. Jene hier angeführten transformatorischen Merkmale und Veränderungen sind als markante, repräsentative Beispiele zu betrachten.<sup>1411</sup>

Besonders in der Charakterisierung von Jim sind sprachlich manifestierte Unterschiede festzustellen, die vermutlich auf jene Kontroversen zurückzuführen sind, die die Rezeption des Romans prägen. Anders als in *Huckleberry Finn*, wo Jim als Figur im zweiten Kapitel erwähnt wird und sich die Freundschaft erst im Laufe der Handlung entwickelt, wird sie im Musical bereits zu Beginn etabliert: Huck: [...] *It's about me and my friend ... [...] ... a runaway slave named Jim, and a long journey we took together.*<sup>1412</sup> In der ersten Szene, die die vergeblichen Versuche der Widow Douglas und ihrer Schwester Miss Watson zeigt, Huck zu „zivilisieren“,<sup>1413</sup> ist auch Jim durchwegs präsent, serviert das Essen und reagiert stumm auf die Vorgänge, die dargeboten werden. Damit wird der Fokus auch auf Jim als Hauptfigur gelegt und die Beziehung der beiden, bzw. die sich anbahnende Freundschaft, betont. Während der Originalroman größtenteils auch Abbildung der Menschen und Lebensverhältnisse im Mississippi River Valley der 1850er ist, erreicht das Musical mit der inhaltlichen Komprimierung eine Verschiebung der Prioritäten, aufgrund derer vor allem der Aspekt der Sklaverei hervorgehoben wird. Dabei wird die Kritik an dieser Institution zwar deutlich vermittelt, verliert jedoch im Vergleich historische Authentizität, da die implizit-figurale Charakterisierung der Sklaven verändert wurde. Jene von Twain angesprochenen sieben Dialekte sind im Libretto nur marginal angedeutet und im Schriftbild kaum zu erkennen, wodurch auch der Missouri Negro Dialect nur in sehr abgeschwächter Form aufscheint.<sup>1414</sup> Exemplarisch sei hier eine

---

<sup>1411</sup> In der im nächsten Unterkapitel folgenden kommentierten Inhaltsangabe des Musicals werden die entfernten Episoden zum besseren Vergleich an den jeweiligen Stellen als Fußnoten erwähnt werden.

<sup>1412</sup> Roger Miller, William Hauptman: *Big River: The Adventures of Huckleberry Finn*. Libretto/ Vocal Book. Rodgers and Hammerstein Theatre Library. [Hierbei handelt es sich um eine nicht veröffentlichte Version des Textes, die vom Verlag für Aufführungen zur Verfügung gestellt wird.] S. 1.

<sup>1413</sup> Im Original ahmt Twain hier mit *sivilize* (z.B. S. 11) im Schriftbild die Dialektaussprache nach, die im Musical allerdings entfernt und durch die korrekte Schreibweise ersetzt wurde (S. 2).

<sup>1414</sup> Es wäre jedoch zu hinterfragen inwieweit die Dialekte auf darstellerischer Ebene umgesetzt wurden, was jedoch mit den hier zugrundeliegenden Materialien nicht vollständig möglich ist. Ron Richardsons Performance auf dem OBC jedoch lässt annehmen, dass Jim auch in der Inszenierung keine solch ausgeprägten Spracheigen-

Passage angeführt, in der Jim schildert, ein schlechtes Gewissen zu haben, da er seine Tochter, die auf Ansprache keine Reaktion zeigte, schlug, nur um danach zu realisieren, dass sie taub ist. Der Dialekt des Romans lässt Jim folgenden Satz sprechen: *'En wid dat I fetch' her a slap side de head dat sont her a-sprawlin'* (S. 154). Das Libretto, das diese Episode ebenfalls übernahm, formulierte hingegen: *And I fetch her a slap upside the head that send her flying* (S. 80).<sup>1415</sup> Dies zeigt die Veränderungen, die vorgenommen wurden, sehr deutlich, was auch die Unterschiede zwischen ihm und Huck reduzierte. Ein weiteres häufig als rassistisch gedeutetes Element des Romans ist Jims Aberglaube, der sich beispielsweise in der bekannten Episode mit einem *hair-ball as big as your fist* (Roman, S. 25) zeigt. Huckleberry befragt Jim nach der Zukunft, der wiederum sein „magisches“ Haarknäuel aus einem Ochsenmagen konsultiert. Gleichzeitig verlangt er jedoch Geld dafür, doch Huck bietet ihm nur einen gefälschten Quarter, bei dem das minderwertige Grundmaterial durchscheint, an. Jim nimmt ihn dennoch, da er eine Methode kennt, um ihn wieder herzurichten.<sup>1416</sup> Diese sehr obskure Form der Wahrsagerei wurde im Libretto entfernt und an inhaltlich anderer Stelle durch eine „klassischere“ Methode – dem Handlesen – ersetzt (S. 40-1). Hierbei ist Jims Replik fast ident jener im Roman beschriebenen Passage entlehnt, während gleichzeitig der Grad seines Aberglaubens im Verhältnis abgeschwächt wird. In dieser siebten Szene wird Jims Verhalten mit jenem von Huck kontrastiert, der als ebenso abergläubisch erscheint wie der entlaufene Sklave, was durch den Text – aus dem Roman S. 59 übernommen – bestätigt wird. Trotz des Songs „Worlds Apart“, der die verschiedenen gesellschaftlichen Positionen von Huck und Jim thematisiert, erscheinen hier die Unterschiede zwischen den beiden geringer als in der Vorlage, was sich vor allem in der Charakterisierung manifestiert. Jene Eigenschaften, die man häufig als rassistisch kategorisierte, wurden für die Vertonung dezimiert oder gänzlich ent-

---

heiten besaß, wie sie Twain in seinem Roman festlegte. Vgl. *Big River*. Musik, Lyrics: Roger Miller. Fassung: CD. OBC. Decca, 1988.

<sup>1415</sup> Diese Veränderungen im Dialekt sind charakteristisch für das gesamte Musical, jedoch besonders offensichtlich in der Figur von Jim, dessen Charakterisierung hierdurch grundlegend alteriert wird. Die hier zitierten Zeilen sind somit symptomatisch, weswegen im weiteren Verlauf nicht mehr gesondert auf diese Divergenz verwiesen wird. Feststellungen, dass der übernommene Text ident ist, sind deswegen immer unter dem Vorbehalt der Dialektverschiebung zu verstehen.

<sup>1416</sup> Er hat vor dies mithilfe einer rohen Kartoffel zu bewerkstelligen, worauf Huck antwortet: *Well, I knowed a potato would do that before, but I had forgot it* (S. 26). Eine Aussage, die kontextuell anmutet, als würde sich Huck nicht eingestehen wollen, diesen Trick nicht gekannt zu haben.

Während diese Episode für die einen Beweis der rassistischen Minstrel-Darstellung ist, bedeutet sie für die anderen, dass Jim bewusst Geld von Huck genommen hat, um sich damit selbst einen Vorteil zu verschaffen, i.e. beabsichtigt jener Typisierung gefolgt ist und sie zu seinen Gunsten eingesetzt hat.

fernt.<sup>1417</sup> Dennoch behielt Hauptman – zumindest in den definierenden Szenen – den für den Roman prägenden Begriff „Nigger“ bei, verwendete ihn jedoch verhältnismäßig seltener als Twain es tat, womit er die damit verbundene Wirkung aber dennoch konservierte.

Die Betonung der Kritik an der Sklaverei und ihren unmenschlichen Praktiken wird ebenfalls in zwei weiteren Fällen deutlich: dem Song „The Crossing“ (1. Akt, 7. Szene) und der Hervorhebung der Geschichte zweier Sklavinnen, Alice und ihrer Tochter. Die Tochter wird hierbei durch Duke und King – die sich als die Wilkes-Brüder ausgeben – getrennt von der Mutter nach Memphis verkauft, was ein Wiedersehen praktisch unmöglich macht. Diese Episode, einschließlich des Mitleids für die Familie, findet zwar kurz Erwähnung bei Twain (S. 179/80), es wird jedoch nicht näher darauf eingegangen, während im Musical beide auch als Figuren präsent sind und somit ihre Situation greifbarer wird. Hucks Verbindung zu den Sklaven, wie auch die Tatsache, dass seine persönliche Entwicklung als dynamisch konzipierte Figur anhand seiner Einstellung den Schwarzen gegenüber definiert ist, wird auch musikalisch deutlich gemacht. Die Frage nach dem Selbst, gekoppelt mit dem Bedürfnis der eigenen Situation zu entfliehen, wird vom Protagonisten mit „Waitin’ For the Light to Shine“, ein musikalisch an ein Spiritual erinnernder Song, im ersten Akt gestellt. Dessen Reprise im zweiten Akt hingegen determiniert ihn kontextuell als gereiften Charakter,<sup>1418</sup> der seine Identität findet, indem er die moralisch verwerflichen Werte der umgebenden Gesellschaft hinterfragt und seinem eigenen Verständnis von Loyalität, Freundschaft und Gerechtigkeit folgt. Aus diesem Grund ist die Reprise von „Waitin’ For the Light to Shine“ kein Solo von Huck mehr, sondern wird ebenfalls von Alice, ihrer Tochter und anderen Sklaven gesungen. Die inhaltliche Position des Songs ist hierbei besonders von Belang, da er den Wendepunkt der figuralen Entwicklung signalisiert. Huck hat hier erfahren, dass der entflohene Jim von Duke und King wieder in die Sklaverei veräußert wurde und nun bei der Familie Phelps auf seinen Weiterverkauf wartet. Anfänglich gibt der Protagonist seinem schlechten Gewissen gegenüber Miss Watson, der Jim gehörte, nach und verfasst einen Brief, um ihr den Aufenthaltsort ihres „Eigentums“ mitzuteilen. Nach einigen Überlegungen über Freundschaft und Loyalität zerreißt er ihn jedoch wieder und beschließt mit *All right, (then), I’ll go to hell* (Roman, S. 208; Libretto, S. 105) Jim aus seiner Situation zu befreien und ihn von den Phelps zu stehlen. Diese Episode

---

<sup>1417</sup> Damit hat sich der Jim des Musicals jedoch von jener Figur, die Ralph Ellison schätzte, entfernt, da seine Darstellung hier weniger ambivalent ist.

<sup>1418</sup> Kontextuell, da die Lyrics nicht verändert nur um einige Zeilen erweitert wurden und vorwiegend die Konfiguration, inhaltliche Positionierung und das zielstrebige Tempo des Songs eine neue Aussage implizieren.

und der damit verbundene Entschluss, sich den gesellschaftlichen Normen zu widersetzen, ist für Huckleberry im Roman wie auch im Musical essentiell, wobei letzteres dies auch musikalisch mit jener Reprise umsetzt, die den Protagonisten mit den Sklaven identifiziert.

„The Crossing“ (S. 46/7) nutzt ebenfalls die musikalischen Konnotationen der Kultur der African Americans – ein weiteres Mal das Spiritual – und illustriert eine Passage, die in dieser Form nicht in der Vorlage enthalten ist. Jim und Huck beobachten hier ein großes Floß, das eingefangene entflozene Sklaven transportiert, die mit diesem Song der Verzweiflung ihrer Situation Ausdruck verleihen. Durch diese Hinzufügung wird einerseits der Fokus auf die Lage der Schwarzen innerhalb des Musicals manifestiert, andererseits bietet diese musikalische Verarbeitung die Eröffnung einer neuen Ebene, die genuin für dieses Genre ist.

Dies zeigt, dass das Musical besonders darauf bedacht ist, die immanente Kritik des Romans an der Behandlung der African Americans durch die angloamerikanische Bevölkerung hervorzuheben und damit dessen Aussage eindeutiger zu vermitteln.

Weitere Veränderungen beziehen sich auf die Antagonisten-Figuren Duke und King, die unter Vorspiegelung falscher Tatsachen, auf ihren eigenen Vorteil bedacht, ihr Publikum und ihre Umwelt ausnehmen. Verfolgt von einer wütenden Menge, bitten Huck und Jim sie, um ihren Häschern zu entkommen, auf ihrem Raft mitzunehmen, wobei sie in weiterer Folge Huck als Komplize in ihre kriminellen Machenschaften einbinden. Eine davon ist die Darbietung von „The Royal Nonesuch“ in der zweiten Szene des zweiten Aktes. Wie bereits erwähnt zensierte Twain seine Beschreibung davon für den Roman selbst, da sie zu vulgär gewesen wäre. Was davon blieb in *Huckleberry Finn* ist:

*[...] and the next minute the king come a-prancing out on all fours, naked; and he was painted all over, ring-streaked-and-striped, all sorts of colors, as splendid as a rainbow. And—but never mind the rest of his outfit; it was just wild, but it was awful funny (S. 150).*

Aufgrund der visuellen Komponente einer tatsächlichen szenischen Präsentation musste Hauptman hierfür ein Szenario entwerfen, das einerseits kontextuell passend erschien, andererseits jedoch auch für ein Publikum jeden Alters geeignet war. Der Song „The Royal Nonesuch“ am Beginn des zweiten Aktes ist Beschreibung und Ankündigung der fiktiven Kreatur um Zuschauer zu locken, während die Performance später ebenfalls szenisch präsentiert wird: *She’s got one big breast/ In the middle of her chest/ And an eye in the middle of her nose [...]* (u.a. S. 68). Während der King des Romans die Darbietung nackt bestreitet, ist er im

Musical, laut Anweisung im Nebentext durch ein groteskes Kleid – unter dem eine einzelne ausgestopfte Brust erkennbar ist –, eine Perücke und Handschuhe mit aufgesetzten Fingernägeln verhüllt. Ungelenke Tanzbewegungen ausführend, gibt er sich der Lächerlichkeit preis, bevor er als Finale seiner Aufführung dem Publikum sein *woolly behind* (S. 75) präsentiert. Dies zeigt deutlich, dass die Implikationen der Originalpassage, wie auch der Ursprung dieser Episode im Musical ein weiteres Mal zensiert und zu einem fast kindlichen Spaß umgeformt wurden.

Eine Abänderung aufgrund von Komprimierung ist im Ende des *Dukes* und des *Kings* zu erkennen. Nachdem Huck die Machenschaften der Ganoven aufzudecken versucht<sup>1419</sup> und die tatsächlichen Wilkes-Brüder erscheinen, kommt es zu einer Gegenüberstellung auf dem Friedhof, wobei Hauptman die Ereignisse nach der Exhumierung von Peter Wilkes komprimierte. Der Roman lässt Duke und King erst dem wütenden Mob aus Hillsboro entkommen, um dann gemeinsam mit Jim und Huck den Fluss für einige Tage weiter in Richtung Süden zu befahren, wo sie in weiterer Folge die nächste Performance von *The Royal Nonesuch* bei Pikeville ankündigen. Dort wird Jim durch den Duke um 40 Dollar heimlich an Silas Phelps verkauft. Die Gauner wurden Hucks Illoyalität ihnen gegenüber gewahr, weswegen sie sich nun seiner entledigen wollen, womit der Protagonist endlich von ihrer Anwesenheit befreit wird. Sie trennen sich, als der Duke Huck bewusst eine falsche Information bezüglich des Aufenthaltsortes von Jim gibt. Etwas später (Kapitel 33) beobachten Huck und Tom in Pikeville wie Duke und King ihre Strafe ereilt, wo sie geteert und gefedert durch die Straße getrieben werden. In *Big River* hingegen können die Ganoven dem Mob in Hillsboro nicht entkommen, Huck jedoch kann sich wie in der Vorlage loseisen, läuft zum Floß, nur um es verlassen vorzufinden, da Jim hier bereits früher verkauft wurde.<sup>1420</sup> Der Duke tritt – von den Bewohnern geteert und gefedert – auf und wirft sich leidend auf den Boden, wo der Protagonist ihn zwingt, den Aufenthaltsort von Jim preiszugeben. Hierbei zeigt der Duke jedoch keine Gewissenbisse für seine Taten, nur Bedauern über das Betragen des King, der sie aufgrund seiner Gier in diese Situation gebracht hat und dem, wie hier nur impliziert wird, ein

---

<sup>1419</sup> Sie geben sich als die Wilkes-Brüder aus, um das Erbe des kürzlich verstorbenen Peter Wilkes für sich beanspruchen zu können, womit sie gleichzeitig dessen Töchter betrügen. Größtenteils in den Kapiteln 27-29 beschreibt Twain wie Huck aus Sympathie für die Familie versucht, den Duke und den King an der Durchführung ihrer Pläne zu hindern. Dies gelingt ihm, doch können sie ihrer gerechten Strafe hier dennoch entgehen und holen Huck, der mit Jim auf dem Floß fliehen wollte, wieder ein.

<sup>1420</sup> Mit dieser Komprimierung ändert sich auch die Lokalität von Silas Phelps' Farm, die im Roman bei Pikeville liegt, im Musical jedoch damit etwas außerhalb von Hillsboro zu finden ist. Dies hat jedoch keinen direkten Einfluss auf die Logik des Handlungsaufbaus.

ähnliches Schicksal widerfahren ist. Die Unmenschlichkeit dieser Behandlung wird im Leid des Duke und in Hucks folgender Replik offensichtlich, wobei er letztendlich auch an den Folgen dieser Folter stirbt.<sup>1421</sup> Dies ist ein Beispiel für eine Komprimierung, die zwar die wichtigsten Handlungselemente beibehält, aber dennoch den Inhalt für die begrenzten Möglichkeiten einer Bühnenaufführung akkurat kürzte.

Trotz der eben geschilderten Szene wurden generell in der gesamten Adaption brutale oder blutige Beschreibungen eliminiert oder zumindest abgemildert. Dies fällt vor allem in den Episoden mit Pap Finn<sup>1422</sup> – dessen Charakterisierung ebenfalls leicht verändert wurde – und Hucks Flucht vor dessen grobem Verhalten auf. Szene 4 des ersten Aktes beschreibt das Zusammenleben von Vater und Sohn in einer kleinen Hütte und komprimiert inhaltlich die Vorgänge des sechsten Kapitels, wobei hier die Reduktion der Gewalt in der Darstellung offensichtlich ist. Beispielsweise wird Huck im Roman geschlagen und von seinem Vater für Tage alleine in dem Bretterverschlag eingesperrt, weswegen er seine Flucht zu planen beginnt und mit einer rostigen Säge mühsam die Rückwand bearbeitet; seine Situation ist hoffnungslos, und das Entkommen erfordert umfangreiche Planungen. Der Huck des Musicals hingegen sieht nur in des Vaters Trunksucht ein Problem, und durch die Kürzungen ging ein großer Teil von dessen sadistischen Handlungen verloren. Gleichzeitig veränderte sich dadurch die Charakterisierung der Figur Pap Finn, die in der Adaption eher verzweifelt dem Alkohol ausgeliefert ist, während der Konsum des Rauschmittels im Roman mehr wie eine bewusst getroffene Entscheidung erscheint. Hucks ambivalente Einstellung seinem Vater gegenüber – der ihm trotzdem eine für ihn attraktive Lebensweise bietet – kommt deutlich zum Ausdruck, doch ist seine Sicht auf ihn auch von Mitleid, nicht nur von Angst geprägt.<sup>1423</sup> Dass die Beziehung der beiden in ein positiveres Licht gesetzt wird, ist vor allem in einer an seinen Sohn gerichteten Replik deutlich, die Pap als gebrochenen Menschen determiniert: *Remember your old father from a better day* (Libretto, S. 26). Dieses Bewusstsein des eigenen Verfalls fehlt der Figur im Roman.

---

<sup>1421</sup> Hierbei ist jedoch zu bemerken, dass der Tod selbst nicht gezeigt oder angedeutet wird. Die letzten Worte des Dukes bevor er von der Bühne schwankt sind: *I'll die in here!*. Dass hier dennoch vom Ende des Dukes ausgegangen werden kann, impliziert der Titel des Underscorings dieser Passage: *Death of the Duke* (S. 104).

<sup>1422</sup> Auch in seiner Figur wurde der Dialekt zum Teil entfernt, er ist jedoch besonders in seinem Solosong „Guv'ment“ noch evident, obwohl hier die originale Schreibweise – *govment* (Roman, S. 34) – nicht übernommen wurde. Ansonsten orientiert sich das Musical vor allem in der optischen Darstellung von Pap Finn, die nebensächlich festgeschrieben ist und mit dem Roman wörtlich übereinstimmt, an der Vorlage (Roman, S. 27; Libretto, S. 19).

<sup>1423</sup> Wie auch der Roman vermittelt das Musical Hucks Perspektive, der hier ebenso als Narrator fungiert, worauf aber später noch ausführlich eingegangen werden wird.



Aufgrund der Kürzungen ist auch die Flucht von Huck, nachdem sein Vater ihn im Delirium Tremens töten wollte, weniger elaboriert ausgeführt. Dennoch wurde ein blutiges Element aus der Vorlage beibehalten, da es für den Handlungsverlauf dramaturgisch unumgänglich war darauf einzugehen: Da Huck von niemandem gesucht werden möchte, tötet er ein wildes Schwein und verteilt dessen Blut in der Hütte, um damit eine Entführung und seinen daraus folgenden Tod vorzutäuschen. Um dieser Episode den Ernst und die Brutalität zu nehmen, entschied sich Hauptman dafür, diese Sequenz mit einem humoristischen Vaudeville-Song zu kombinieren. Huck erklärt sein Vorhaben zu Beginn der fünften Szene, verweist auf Tom Sawyers Vorliebe für Schweine, woraufhin dieser auftritt und seinen Song „Hand For the Hog“ singt, während Huck den von ihm zuvor beschriebenen Handlungen nachgeht. Tom Sawyer agiert hier handlungsextern, womit offensichtlich ist, dass die Darbietung als bewusst inszenierte Präsentation konzipiert ist und somit illusionsbrechenden performativen Charakter hat, und so die eigentliche Tat Hucks an Grausamkeit verliert.<sup>1424</sup> Konzeptionell und inhaltlich erinnert „Hand For the Hog“ an ein komisches Intermezzo im Stil eines Vaudeville-Acts, wobei es jedoch musikalisch dem Country Music Genre entspricht.<sup>1425</sup>

Diese Beschreibungen machen deutlich, dass der Inhalt für die Adaption komprimiert werden musste. Dementsprechend wurden in manchen Fällen ganze Episoden der Story entfernt, die zwar für den Roman charakteristisch sind, für die Haupthandlung und den Schwerpunkt des Musicals jedoch keine unmittelbare Relevanz besitzen. Hierbei wird deutlich, dass Hauptman die grundlegenden Ausführungen zu Huck übernahm – den Charakter und dessen Entwicklung, die an seine Freundschaft mit Jim gekoppelt ist, seine Lebensumstände etc. –, jene typischen Beschreibungen des Lebens im Mississippi River Valley jedoch größtenteils ausließ.<sup>1426</sup> Beispielsweise enthält das Musical weder die bereits angesprochene Feindschaft zwischen den Grangerfords und Sheperdsons (Kapitel 17 und 18) noch die Erschießung von Boggs durch Colonel Sherburn (Kapitel 21) und den nachfolgenden halbherzigen Versuch der Lynchjustiz. Besonders die Familie Grangerford und deren Fehde sind im Roman sehr aus-

---

<sup>1424</sup> Dass blutiges Geschehen auf der Musicalbühne nur schwerlich ernsthaft zu präsentieren ist, beweisen die hier beschriebenen Vertonungen von Horrorvorlagen, wobei besonders *Carrie* in diesem Zusammenhang hervorzuheben wäre. Im Gegensatz hierzu war der humoristische Umgang mit derlei Inhalten im Vergleich um einiges erfolgreicher.

<sup>1425</sup> „Hand For the Hog“ ist a kind of „signature“ Roger Miller song in the vein of some of his early novelty hits [...]. Rocco Landesman: „*Big River: From Mark Twain to Broadway.*“ In: Roger Miller: *Big River*. Booklet. Decca, 1988. S. 3-7. Hier S. 3.

<sup>1426</sup> Hinzu kommt ohne Zweifel auch der Aspekt der problematischen technischen Umsetzbarkeit auf einer Theaterbühne.

föhrlich und plastisch beschrieben und erscheinen als wichtiges Element in der charakterlichen Entwicklung Hucks.<sup>1427</sup>

Manche Episoden wurden zwar aufgrund von Kürzungen oder der möglicherweise problematischen Umsetzbarkeit auf einer Bühne entfernt, ihr Ausgang jedoch an anderer Stelle in anderem Kontext in das Musical eingefügt, da die Übernahme für eine inhaltlich authentische Adaption unumgänglich war. Hierzu zählen beispielsweise die in Kapitel 9 des Romans beschriebenen Vorgänge. Nach seinem Entkommen aus der Hütte versteckt sich Huck auf Jackson's Island, einer Insel im Mississippi, wo er auf den entflohenen Jim trifft und mit ihm in einer Höhle sein Quartier aufschlägt. Nach Regenfällen kommt es zu starken Überflutungen, die selbst ganze Häuser mit sich reißen. Jim und Huck betreten ein derartiges vorbeischwimmendes Gebäude, um Proviant oder brauchbare Utensilien zu suchen und entdecken dabei eine Leiche. Jim hält seinen Freund jedoch davon ab, auf den erschossenen Mann, der bereits einige Tage tot sein muss, zu blicken und deckt den Verstorbenen mit Lumpen ab. Erst am Ende des Romans gesteht der ehemalige Sklave seinem Freund, dass diese Leiche sein Vater war und er ihn deswegen nicht mehr fürchten müsse. Da der Tod von Pap Finn jedoch essentiell für den Ausgang der Story ist, wurde ein im Fluss vorbeitreibender toter Körper an späterer Position in das Libretto (S. 42) eingefügt.<sup>1428</sup> Ähnlich verfahren wurde auch mit einer Passage aus Kapitel 15, das beschreibt, wie Huck in seinem Kanu das Raft im starken Nebel verfehlt und Jim deswegen glaubt, er hätte seinen Freund verloren. Nach einigen Mühen schafft es der Protagonist jedoch zurück und spielt Jim einen Streich, auf den dieser sehr gekränkt reagiert.<sup>1429</sup> Dies erzeugt bei Huck ein schlechtes Gewissen, und er entschuldigt sich. Wie die Formulierung dieser Passage auch belegt, ist dies für Huckleberry ein außergewöhnlicher Schritt, der einerseits dessen menschliche Entwicklung maßgeblich kennzeichnet und andererseits die Freundschaft der beiden festigt. Diese Entschuldigung ist

---

<sup>1427</sup> Die Fehde kommt zu einem blutigen Höhepunkt, als die Tochter der Grangerfords mit dem Sohn der Sheperdsons heimlich davonläuft um zu heiraten. In einem brutalen Schusswechsel erlebt Huck hier unter anderem mit, wie Buck, ein Sohn der Familie, mit dem er Freundschaft geschlossen hatte, kaltblütig getötet wird (S. 117).

<sup>1428</sup> Das Hochwasser wurde beibehalten, nur fahren Jim und Huck an dieser Stelle des Plots bereits auf ihrem Floß den Fluss hinunter. Huck spielt jedoch in einer kurzen Replik auf das vorbeitreibende Haus und auf ein auf Grund gelaufenes Dampfschiff an; dies ist die sogenannte „*Walter Scott*-Episode“ (Roman, S. 71-80), die ebenfalls nicht im Libretto enthalten ist. Auf S. 69 des Librettos wird die *Walter Scott* jedoch ein weiteres Mal erwähnt, da auf ihr die Performance von King und Duke stattfinden soll.

<sup>1429</sup> Huck erreicht das Floß, wo Jim verzweifelt über den Verlust seines Freundes mit gesenktem Haupt sitzt. Er schleicht sich heran, legt sich vor ihm auf das Raft und gibt vor, dass die Ereignisse im Nebel nur der Traum des Sklaven gewesen seien. Der ursprünglich über das Wiedersehen überglückliche Jim wird damit von Huck verwirrt und zum Narren gehalten.

somit zentral in der Charakterisierung der Figur, weswegen sie im Musical in einem anderen Kontext eingefügt wurde.<sup>1430</sup> Jim muss in der Zeit, da Duke und King mit ihnen reisen, die Tage angekettet auf dem Floß verbringen, damit er nicht als entlaufener „unbeaufsichtigter“ Sklave erscheint. Huck erschreckt ihn, indem er mit verstellter Stimme aus dem Hinterhalt vorgibt, den Flüchtigen als solches zu erkennen und mitnehmen zu wollen. Der folgende Text – vor allem Jims gekränkte Reaktion – ist zwar komprimiert, doch wörtlich der eben beschriebenen Stelle des Romans entnommen, ebenso wie Hucks Feststellung: *It was fifteen minutes before I could work myself up to go and humble myself to a nigger – but I done it. [...] And I weren't ever sorry for it either* (Libretto, S. 78/9).<sup>1431</sup>

Übernommen, da für die Handlung unerlässlich, wenn auch sehr komprimiert, wurden von Hauptman jene Passagen, die auf der Phelps-Farm angesiedelt sind. Er entfernte hier mehrere Elemente und veränderte sie insoweit, dass ausschließlich jene für Jims und Hucks Geschichte essentiellen Ereignisse im Plot erhalten blieben. Wie bereits erwähnt, erfährt Huck vom Duke denn Aufenthaltsort von Jim, nachdem dieser ihn verkauft hatte: die Farm von Silas Phelps. Huck macht sich nun auf den Weg dorthin, um seinen Freund zu „stehlen“, wird aber als er eintrifft, von den Hausbewohnern gesehen und für deren Neffen Tom Sawyer gehalten, der bereits sehnsüchtig erwartet wird. Huck nimmt deswegen dessen Identität an und fängt den tatsächlichen Tom auf der Straße ab, um ihn in den Plan einzuweihen, woraufhin dieser sich als sein eigener Bruder Sid ausgibt. Gemeinsam leben sie auf diese Weise für einige Zeit bei der Familie Phelps und entwerfen – vor allem aufgrund von Toms Phantasie in Kombination mit dessen Vorliebe für Abenteuerromane – immer kühnere Pläne für die Befreiung Jims aus dem Holzschuppen im Garten.<sup>1432</sup> *Big River* entfernte mehrere Elemente dieser Episoden, indem Huck Tom auf der Straße zwar abfängt, dieser aber gleich mit ihm zur Befreiung schreitet und sich somit nie als Sid ausgibt,<sup>1433</sup> weswegen auch die Beschreibungen des Lebens bei den Phelps entfallen. Die szenisch dargestellten Ereignisse sind im Ver-

---

<sup>1430</sup> Wie bereits erwähnt festigt diese Episode die Freundschaft zwischen Huck und Jim bereits im ersten Drittel des Romans. Das Musical fügte die Entschuldigung an einem späteren Zeitpunkt der Handlung ein. Dies hatte aber in diesem Fall keine unmittelbare Wirkung, da die Beziehung der beiden bereits von Beginn an etabliert wird.

<sup>1431</sup> Die Aussage ist mit Ausnahme der Schreibweise bezüglich des Dialekts und mancher Satzzeichen kongruent mit jener des Romans (S. 90).

<sup>1432</sup> Besonders diese Ausführungen (Kapitel 34-39) wurden von mehreren Wissenschaftlern, z.B. Shelley Fisher-Fishkin, als unbefriedigend empfunden, da das Buch hier in Komik und Burlesque abgeleitet und seinen charakteristischen zynisch-satirischen Ton verliert.

<sup>1433</sup> Dies wird noch darin manifestiert, dass Silas Phelps im weiteren Verlauf der Handlung feststellt, dass Tom gar keinen Bruder hätte (Libretto, S. 121).

gleich zur Vorlage zeitlich komprimiert,<sup>1434</sup> repräsentieren aber dennoch die Charakteristika der korrespondierenden Passagen im Roman.

Trotz der hier genannten Beispiele für die Veränderungen, die das Musical vornahm, ist festzustellen, dass *Big River* dennoch als sehr an der literarischen Vorlage orientierte Adaption zu betrachten ist, die bemüht war, die Spezifika des Ausgangstextes zu übernehmen, gleichzeitig jedoch die Möglichkeiten des neuen Mediums zu nutzen suchte. Dies wird bereits zu Beginn anhand der Einführung einer metatheatralen Ebene deutlich, wobei gleichzeitig der Vorgang der Dramatisierung selbst thematisiert wird. Nach dem Öffnen gibt der Vorhang den Blick frei auf jene hier bereits zitierte vorangestellte Notiz von Mark Twain, der kurz darauf selbst auftritt und, des Publikums gewahr, eine Zigarre raucht. Der Prospekt mit dem kurzen Vorwort von *Huckleberry Finn* wird von der Bühne gezogen und enthüllt damit den Protagonisten der Story.<sup>1435</sup> Wie im Roman ist er auch in der Musicaladaption der Erzähler bzw. Narrator seiner eigenen Geschichte, der den Leser/ das Publikum direkt adressiert; in beiden Fällen mit den Worten: *You don't know about me, without you have read a book by the name of „The Adventures of Tom Sawyer,“ but that ain't no matter. The book was written by Mr. Mark Twain, and he told the truth – mainly* (Roman, S. 11; Libretto, S. 1). Daraus wird deutlich, dass das Musical die Erzählperspektive des Romans übernommen hat, womit in der Dramatisierung – anders als in der Vorlage – jedoch gleichzeitig ein illusionsbrechender Effekt einhergeht. Huck wechselt zwischen einer spielexternen und –internen Funktion, da er das Publikum im Laufe der gesamten Show fortwährend direkt kommentierend oder erklärend anspricht, dennoch aber auch als Figur an der dargestellten Handlung teilnimmt. Im Roman wird deutlich, dass jene Schilderungen eine Nacherzählung Hucks sind, die dieser für eine Leserschaft aufzeichnet. Für die Bühnenfassung wurde an dieser Stelle stattdessen dem neuen Medium entsprechend eingefügt: *And I'm going to tell the truth, as I see it, in the sto-*

---

<sup>1434</sup> Eine inhaltliche Reduktion mit einhergehender zeitlicher Komprimierung ist in dieser Adaption häufiger zu beobachten: beispielsweise fehlt das vierte Kapitel des Romans, in dem ein Zeitraum von drei bis vier Monaten verstreicht in denen Huck bei der Witwe Douglas lebt und zur Schule geht; oder das neunte Kapitel, das beschreibt, wie Jim und Huck in einer Höhle auf Jackson's Island leben; etc.

<sup>1435</sup> Laut nebentextlicher Anweisung stellt dieser Auftritt auch optisch Konnotationen zur Handlungszeit her: *HUCK standing DS of a painted scrim in a gilded oval frame* (S. 1). Generell soll auch in der Ausführung der Eindruck einer Bühnenproduktion der 1840er Jahre geweckt werden: *The set designer's intent was to create the look and feel of 1840s stage craft* (Production Notes, dem Text vorangestellt). Es wird impliziert, dass die Beschreibungen des Bühnenbaus als theatertextlich manifestiert zu betrachten sind, da sie häufig inhaltlich immanent sind.

ry *I'm enacting tonight* (S. 1).<sup>1436</sup> Mark Twain, der als literarischer Schöpfer seine Kreation präsentiert, fügt eine weitere Ebene hinzu, die im zweiten Akt in veränderter Form, wenn er als Doktor auftritt, wieder aufgegriffen wird.<sup>1437</sup>

Auch die Musik wird hier teilweise illusionsbrechend eingesetzt und verstärkt damit den bewusst performativen Charakter des Werkes. Die Instrumentalisten sind in zwei Gruppen geteilt, wobei ein kleineres Orchester im Graben positioniert ist, während drei Musiker nach Bedarf auf der Bühne präsent sind. Hierbei handelt es sich um ein klassisches Country-Trio, bestehend aus 6-saitiger Akustikgitarre (abwechselnd mit Banjo), Violine und Harmonika.<sup>1438</sup>

Das damit präsentierte Klangbild (auch im Orchester) belegt somit die Verbindung zur amerikanischen Country Music,<sup>1439</sup> wobei der Komponist Roger Miller ein prominenter Vertreter dieser Gattung war. Obwohl sich dieser Stil erst im frühen 20. Jahrhundert aus verschiedenen Einflüssen, u.a. der britischen Folk Music, entwickelte und damit nicht mit der dargestellten Zeit des Werks übereinstimmt, erscheint die Vertonung einer Great American Novel mithilfe einer als charakteristisch amerikanisch konnotierten Musikrichtung als passend.<sup>1440</sup>

Auch inhaltlich ergeben sich hierdurch einige Parallelen, da Instrumentierung und Spielweise in der Country Music Einflüsse der African Americans erkennen lassen. Dies trifft einerseits auf die Verwendung von Banjos zu, deren Ursprung in Westafrika liegt, während sie gleichzeitig mit den negativen Stereotypen der Minstrel-Show in Verbindung gebracht werden.<sup>1441</sup>

Andererseits reflektieren Elemente des Violinspiels in diesem Genre eine Verschmelzung verschiedener kultureller Einflüsse: *the sliding into and out of notes – one of the distinguishing features of southern fiddling – is generally thought to be a stylistic trait derived from Afri-*

---

<sup>1436</sup> Diese Veränderung wird auch am Ende des Werks deutlich, wo Huck im Roman schreibt, [...] *if I'd a knowed what a trouble it was to make a book I wouldn't a tackled it* [...] (S. 281), während er im Musical formuliert, [...] *if I'd a knowed what trouble it was to enact this history, I never woulda tackled it* [...] (S. 130).

<sup>1437</sup> Mark Twain ist hier zu Beginn stumm; in der ersten Szene, die Hucks Situation etabliert, steht er am Proscenium und beobachtet die Vorgänge, bevor er die Bühne endgültig verlässt.

<sup>1438</sup> Für Angaben zur Orchesteraufteilung vgl. *Big River*. Libretto. Die Aufstellung ist dem Theatertext vorangestellt.

<sup>1439</sup> Besonders jene hier erwähnten Instrumente sind charakteristisch für verschiedene Gattungen der Country Music; Fidel und Harmonika wurden bereits in den frühesten Aufnahmen, Mitte der 1920er Jahre benutzt, Banjos ebenso sehr häufig eingesetzt und besonders ab den späten 1920er Jahren waren auch Gitarren („flat-top“ oder „arched-top“) verstärkt vertreten. Vgl. diesbezüglich die jeweiligen Einträge zu den Instrumenten in Paul Kingsbury [u.a.] (Hrsg.): *The Encyclopedia of Country Music: The Ultimate Guide to the Music*. New York [u.a.]: Oxford University Press, 1998.

<sup>1440</sup> Wie Rocco Landesman in den Liner Notes des OBC treffend feststellte, ist jedoch auch Musical, Jazz, Gospel, Blues und Rock als sehr spezifisch amerikanisch zu bewerten. Der Score von *Big River* besteht für ihn aus all jenen Idiomen, wobei sie bei Miller nahtlos ineinander übergehen. Vgl. Landesman, S. 3.

<sup>1441</sup> Vgl. Thomas A. Adler: „Banjo.“ In: Paul Kingsbury [u.a.] (Hrsg.): *The Encyclopedia of Country Music: The Ultimate Guide to the Music*. New York [u.a.]: Oxford University Press, 1998. S. 28.

*can-American music*.<sup>1442</sup> Obwohl der „Grundton“ des Werkes vom Country-Idiom dominiert wird, setzte Roger Miller dennoch auch andere Musikrichtungen – wie Spirituals, Broadway Comedy Songs und Ballads – dramaturgisch determiniert ein. Hierauf soll jedoch im folgenden Unterkapitel noch genauer eingegangen werden.

Anders als viele andere vertonte Werke bietet *Huckleberry Finn* jedoch keine direkten oder indirekten Verweise auf eine Musikalisierung, wie beispielsweise *Oedipus at Colonus* als musikalisches Ausgangswerk oder Langston Hughes' literarische Umlegung der Musik.<sup>1443</sup> Hieraus wird deutlich, dass *Huckleberry Finn* zwar verhältnismäßig unkompliziert zu dramatisieren war, zur Vertonung aber grundsätzlich weniger offensichtliche Möglichkeiten bot.

Generell hat *Big River* den Inhalt des Ausgangswerkes mit einigen Kürzungen und Komprimierungen akkurat adaptiert. Der Fokus liegt verstärkt auf dem Protagonisten und dessen Entwicklung, wie auch auf seiner Freundschaft mit Jim und der damit verbundenen Kritik am Rassismus. Damit ging eine unvermeidbare Kürzung des Personals einher, wobei auch die charakteristischen Beschreibungen des Lebens im Mississippi River Valley größtenteils verloren gingen, da sie auf einer Bühne ohnehin nicht effektiv hätten dargestellt werden können. Ähnlich *Purlie* und *Simply Heavenly* – doch im Gegensatz zu *The Gospel at Colonus* und *Raisin* – basieren die Lyrics dieses Musicals in fast allen Fällen nicht direkt auf dem Ausgangstext, obwohl er in den gesprochenen Dialogen sehr oft wörtlich übernommen wurde. Den Roman kennzeichnet ein Konglomerat aus Satire bzw. Komik und nachdenklichen, hinterfragenden und kritischen Elementen. Obwohl das Musical seinen Schwerpunkt auf die humoristischen Passagen legte, diese sogar manchmal verstärkte, ist es strukturell nicht als klassische Musical Comedy zu betrachten, wie die beiden zuvor analysierten Shows.<sup>1444</sup> Dies wird vor allem auch in der Tatsache deutlich, dass die Songs hier nicht abgegrenzt, sondern in fast allen Fällen in Kombination mit gesprochenen Dialogen als Musical Scenes konzipiert sind.<sup>1445</sup> Sie sind damit weniger Einschübe, sondern repräsentieren vielmehr einen Teil der Handlung, indem sie inhaltlich etablierend – z.B. „Do Ya Wanna Go to Heaven“ – oder charakterlich

---

<sup>1442</sup> Paul F. Wells: „Fiddle.“ In: Paul Kingsbury [u.a.] (Hrsg.): *The Encyclopedia of Country Music: The Ultimate Guide to the Music*. New York [u.a.]: Oxford University Press, 1998. S. 171-2 Hier S. 172.

<sup>1443</sup> Auch diegetische Songs bieten sich hier nicht an, weswegen der Song „The Crossing“ auch kein Äquivalent in der Vorlage hat.

<sup>1444</sup> Natürlich ist hier auch die Entstehungszeit und Entwicklung des Genres selbst relevant, das Mitte der 80er Jahre seine eigenen Konventionen neu definiert hatte und damit Möglichkeiten für ambivalente Darstellungen bot.

<sup>1445</sup> Hinzu kommt, dass die Musik durch fast stetes Underscoring auch während der gesprochenen Texte präsent ist. Obwohl die Music Cues einschließlich ihrer Titel im Libretto/ Vocal Book angegeben sind, fehlen jene Musikstücke auf dem Cast Recording weswegen hier nicht näher darauf eingegangen werden kann.

determinierend – z.B. „I, Huckleberry Me“ – eingesetzt sind. Gleichzeitig kreieren sie jedoch aufgrund ihrer textlichen Originalität eine dem Musical eigene Dimension, die Twains Geschichte weiter ausführt. Dies wird von der Tatsache untermauert, dass der Roman nur wenig immanente Vertonungsmöglichkeiten bietet und deswegen die Story selbst teilweise auf die musikalische Kommunikationsebene transferiert wurde. Während *Purlie* und *Simply Heavenly* also ihren Inhalt vorwiegend in den gesprochenen Passagen darlegen, wodurch die Songs zwar für das Genre charakteristischen, doch im Verständnis der Handlung eher unwichtigen Einschüben gleichkommen, setzt *Big River* sie als essentiellen Teil des Plots ein.

### 4.6.3. Das Musical

Für Roger Miller selbst, der eine sehr erfolgreiche Laufbahn als Country-Komponist und Sänger vorweisen konnte, war *Big River*, das insgesamt sieben Tony Awards gewann – u.a. für Best Musical, Best Original Score und Best Book – *the crowning achievement of his career*.<sup>1446</sup> Anders als die Vertonung von *The Adventures of Tom Sawyer* aus dem Jahr 2001 war das Musical über *Tom Sawyer's Comrade*<sup>1447</sup> sehr populär und beendete seinen Original Run nach etwas über 1000 Vorstellungen.<sup>1448</sup> Eine Problematik war jedoch – zumindest laut Rezensent Frank Rich – die Besetzung des Huck Finn, der von einem bereits über 20 Jahre alten Schauspieler dargestellt wurde und damit zu alt war, um einen Jungen im frühen Teenageralter zu verkörpern: *too domesticated to convey a corrosive, conscience-stricken outsider who would rather light out for territory than be "sivilized."*<sup>1449</sup> In der Inszenierung erhielt vor allem auch Heidi Landesman großes Lob und einen Tony Award, für die beeindruckende Umsetzung des Mississippi auf der Theaterbühne. Der Effekt wurde hierbei mit einer Kombination aus beweglichen Plattformen und Kulissenmalerei hergestellt. Da die Atmosphäre der 1840er Jahre und der Fluss selbst eine zentrale Rolle in der Handlung spielen, ist der genaue

<sup>1446</sup> Daniel Cooper: „Roger Miller.“ In: Paul Kingsbury [u.a.] (Hrsg.): *The Encyclopedia of Country Music: The Ultimate Guide to the Music*. New York [u.a.]: Oxford University Press, 1998. S. 347-8. Hier S. 348.

<sup>1447</sup> Manche Ausgaben von *Adventures of Huckleberry Finn* tragen diesen Untertitel.

<sup>1448</sup> Eine Rezension mit einer Beschreibung des innovativen Broadway Revivals der Show (2003), das taubstumme Darsteller mithilfe von Zeichensprache spielen ließ, während simultan andere Schauspieler den Text sprachen und sangen ist z.B. Ben Brantley: „Theater Review; Twain's Tale, With Music for the Ear and Eye.“ In: *The New York Times*. 25. Juli 2003. <http://www.nytimes.com/2003/07/25/movies/theater-review-twain-s-tale-with-music-for-the-ear-and-eye.html?scp=7&sq=Big%20River%20Roger%20Miller&st=cse> Zugriff: 18. Oktober 2010.

<sup>1449</sup> Frank Rich: „Stage: With Huck Finn on the 'Big River'.“ In: *The New York Times*. 26. April 1985. <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9d0ce1db1f38f935a15757c0a963948260&scp=1&sq=Stage:%20With%20Huck%20Finn%20on%20the%20E2%80%98Big%20River%20E2%80%99&st=cse> Zugriff: 18. Oktober 2010.

Aufbau auch im Theatertext festgelegt. Die Wichtigkeit des Mississippi zeigt sich auch in der Tatsache, dass er in zwei Songs behandelt wird, wobei im Zusammenhang mit dem ersten, „Muddy Water“, eine umfangreiche nebensächliche Beschreibung des Bühnenaufbaus gegeben wird.

*They pole the raft to CS as the oval scrim flies out to reveal a backdrop depicting the Mississippi River winding its way into the distance. Against the drop UC is a raised platform the width of the River at its widest with seven steps winding down to the stage level. The effect is one of the steps and platform flowing into the River as one (S. 39).*

Weitere bewegliche Plattformen unterschiedlicher Höhe auf der Bühne werden hierbei genutzt, um das vorbeiziehende Ufer, die Bewegung des Kanus etc. zu verdeutlichen. Für die akkurate Vermittlung der Handlung ist somit eine spezielle szenische Umsetzung erforderlich, sofern man dem Theatertext folgt.

Die kurze Ouverture des Musicals etabliert durch den Einsatz der klassischen Country Music Instrumente – Harmonika, Fidel, Gitarre und Maultrommel (unter anderem) – bereits die „Stimmung“ des Werkes, und vermittelt durch den flotten Rhythmus und die beschwingte Spielart auch den Fokus auf die Komik. Nach der Etablierung der literarischen Ebene mithilfe von Mark Twains dem Roman vorangestellter Notiz, tritt nun der Autor selbst auf und verweist stumm auf seine Kreation Huckleberry Finn, der sodann erscheint und das Publikum direkt anspricht. Mit den aus dem Roman übernommenen Worten führt er in die Story ein und positioniert sich damit funktional als spielexterner Narrator, dessen Sicht auf die dargestellten Ereignisse die Erzählperspektive prägen wird.<sup>1450</sup> Nach einem kurzen Verweis auf die relevanten Ereignisse von *Adventures of Tom Sawyer*,<sup>1451</sup> wird er von der Widow Douglas gerufen, womit er zur spielinternen Figur mutiert, die jedoch im gesamten Verlauf vermehrt kommentierend und erzählend aus der Handlung tritt. Mit dem Hinweis, dass diese Geschichte von ihm selbst und seinem Freund Jim erzählt, wird bereits im Vorfeld die Gewichtung auf diese Beziehung verschoben, die im Roman erst nach einigen Kapiteln manifest wird. Die erste Szene dient als Exposition, um einerseits die grundsätzliche dramaturgische

---

<sup>1450</sup> Dies ist angelehnt an den Roman, den Huck als Rekapitulation niederschreibt. Im Gegensatz hierzu kündigt der Protagonist im Musical an, die Story szenisch zu präsentieren.

<sup>1451</sup> Vor allem bezugnehmend auf den Schatz der Räuber, den die Jungen in Injun Joe's Cave fanden und der Huckleberry Finn reich machte. Auf ihn wird in der Handlung des Musicals zwar verwiesen, doch ist er hier weniger relevant als im Roman.



Struktur zu etablieren und andererseits die Lebenssituation des Protagonisten vorzustellen, die vorwiegend durch den Song „Do Ya Wanna Go to Heaven“ repräsentiert wird. Gesungen von der Widow Douglas, ihrer Schwester Miss Watson, Judge Thatcher, dem Lehrer, Tom und seinen Freunden sowie den Bewohnern von St. Petersburg, verdeutlicht er die verschiedenen Anforderungen und Regeln, die Huck befolgen sollte, um zu einem anerkannten Mitglied der ehrbaren Gesellschaft zu werden. Sie definieren anhand von Religion – z.B. *And you'll better learn your writin'/ Or you'll never get to heaven/ 'Cause you won't know how* (z.B. S. 4) – jene nicht zu hinterfragenden Werte, die den heranwachsenden Huck zwar bilden, gleichzeitig jedoch einengen.<sup>1452</sup> Obwohl die Stimmen zu Beginn aufeinanderfolgend ihre Lektion erteilen, sind sie in der zweiten Hälfte des Songs mitunter kontrapunktisch angeordnet, wodurch jener beengende Effekt auf den Protagonisten überzeugend vermittelt wird.<sup>1453</sup> Miss Watson versucht Huck trotz seines Widerwillens dennoch zu einem gottesfürchtigen Leben zu bekehren, woraufhin dieser mit einigen vorwitzigen Bemerkungen antwortet. Jim, der während der gesprochenen Passagen dieser Szene bediente, reagiert darauf mit einem Lachen, wodurch eine freundschaftliche Beziehung der beiden bereits an dieser Stelle des Spiel-im-Spiels indiziert und damit in den Vordergrund gerückt wird. Huck wird nun von Miss Watson auf sein Zimmer geschickt, aus dem er sich jedoch nachts unerlaubt über die Regenrinne entfernt, um mit Tom Sawyer und seinen Freunden eine imaginäre Räuberbande zu bilden.<sup>1454</sup>

Mit einigen Ausnahmen ist die zweite Szene des Musicals dem zweiten Kapitel des Romans entnommen, wobei hier wie auch im restlichen Libretto, viele Textpassagen wörtlich, doch mit reduziertem Dialekt übernommen wurden. Huck, Tom und seine Freunde begeben sich zu Injun Joe's Cave, wo sie, vor allem getrieben durch die Phantasie Toms, eine Bande gründen, die sich auf Raub und Mord spezialisiert. Tom Sawyers bevorzugte Lektüre sind Abenteuerromane, deren Schilderungen und Ehrencodizes er als konstruierte Scheinwelt über die Realität legt, ist sich jedoch immer bewusst, dass seine Geschichten und in diesem Fall Raub-

---

<sup>1452</sup> Wie bereits erwähnt ist die Entwicklung von Huck, i.e. das Heranbilden einer eigenverantwortlichen Persönlichkeit, ein zentrales Thema des Musicals.

<sup>1453</sup> Dies wird durch die nebensächliche Anweisung *in the round* (S.7) weiter verstärkt.

<sup>1454</sup> Der Roman beschreibt an dieser Stelle, dass die beiden Jungen dem unter einem Baum schlafenden Jim einen Streich spielen, den dieser dann zu einer unglaublichen Geschichte – Hexen hätten ihn entführt – ausbaut, mit deren Erzählung er Geld verdient. Wie auch die Episode mit dem Hairball, wird dies oft als Beispiel angeführt, dass Jim die stereotypen Klischees bewusst zu seinem Vorteil einsetzt. Im Musical mit der bereits zuvor etablierten Beziehung zwischen dem Protagonisten und dem Sklaven, wäre deren Beibehaltung jedoch widersprüchlich gewesen.

züge einem ausgeklügelten, doch letztendlich illusorischem Spiel entsprechen.<sup>1455</sup> Die Jungen schwören einen Bluteid – sie schneiden sich in den Daumen – ihre Bande nie zu verraten. Der spielerische Charakter dieser Vorgänge wird in dem Song „The Boys“ manifestiert, der angeführt von Tom, den Bund konstituierend, von allen Buben gesungen wird. Die gesprochenen Texte dieser Musical Scene sind größtenteils wörtlich der Vorlage (vor allem S. 16-19) entnommen, während die Lyrics ihr zwar stilistisch entsprechen, nicht jedoch direkt entstammen. Musik und Rhythmus des Songs vermitteln das „Lausbubentum“, das unbeschwertere Spiel und die Freude und sind größtenteils dem Country-Idiom verbunden.<sup>1456</sup>

Nachdem es jedoch bereits späte Nacht ist, beschließen die meisten Jungen, nach Hause zu gehen, jedoch sobald wie möglich einen Termin festzusetzen, an dem sie die ersten Taten mit ihrer Band verüben werden. Tom und Huck bleiben zurück, rauchen ihre Pfeifen und unterhalten sich über ihr Leben, wobei Tom vorschlägt nach dem Schuljahr, gemeinsam nach Westen zu ziehen, um dort Abenteuer mit den Indianern zu erleben.<sup>1457</sup> Diese Passage, die in dieser Form kein Äquivalent im Original hat, wurde von Hauptman offensichtlich eingefügt, um die Freundschaft zwischen den beiden Jungen zu etablieren, die gegen Ende des Plots noch von Relevanz sein wird. Der Librettist eliminierte inhaltlich das dritte Kapitel des Romans, welches die „Raubzüge“ der Bande, aber auch Hucks eigene Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Spiels beschreibt, das jedoch diese Freundschaft näher beleuchtet hätte. Dass Toms Ausführungen nur Phantastereien eines einfallsreichen Jungen sind und nicht in der Realität fußen, formuliert Huck auch im Musical, nachdem Tom ihn in der Höhle alleinlässt (S. 18). Mit dem folgenden Song „Waitin’ For the Light to Shine“ thematisiert der Protagonist das Dilemma, das dieser dynamisch konzipierten Figur zugrundeliegt und das ein Hauptelement des Romans und der Fokus des Musicals ist: der Versuch sich durch Erweiterung des eigenen Horizonts in einer fremdbestimmten Welt mit ihren Erwartungen selbst zu definieren. Die

---

<sup>1455</sup> Besonders jene Vorspiegelung falscher Tatsachen und der fehlende Realitätsbezug irritieren Huck im Roman, weswegen das Spiel bald für ihn langweilig wird und er auch keinen direkten Sinn im Gottglauben sieht. Dies wird genauer im dritten Kapitel beschrieben, das jedoch in der Vertonung ausgespart wurde.

<sup>1456</sup> Der Harmonica-Spieler improvisiert zu Beginn des Songs (*playing a vamp*; S. 11) und dominiert mit seinem Instrument das Klangbild, wobei die musikalischen Intermezzi interessanterweise aus Ragtime-Musik auf dem Piano bestehen.

<sup>1457</sup> Im Gegensatz zum Musical spricht Tom dieses Vorhaben erst am Ende des Romans an, wobei die Vertonung die Passage an dieser Position jedoch aussparte, da hier die Beziehung zwischen Huck und Jim hervorgehoben wurde.

Twain selbst wollte diese Idee weiterentwickeln und begann mit *Huck Finn and Tom Sawyer Among the Indians*, das inhaltlich an *Huckleberry Finn* anschließt, verwarf dieses Projekt jedoch sehr schnell wieder, weswegen nur ein unvollendetes ca. 25 000 Worte umfassendes Manuskript erhalten geblieben ist. Vgl. John C. Gerber: „Huck Finn and Tom Sawyer Among the Indians.“ In: J.R. LeMaster, James D. Wilson (Hrsg.): *The Mark Twain Encyclopedia*. New York, London: Garland, 1993. S. 374-5.

Formulierung dieses Aspekts ist dergestalt nicht im Original enthalten, ist jedoch in ihrer Darlegung signifikant für die Gewichtung der Adaption. Wie bereits erwähnt, erinnert der Song stilistisch an ein Spiritual, womit Hucks Definition der eigenen Identität musikalisch eng an die afroamerikanische Kultur gekoppelt und damit seine Entwicklung bereits angedeutet wird.

Mit der Streichung des vierten Kapitels nahm das Musical hier vor allem eine zeitliche Straffung vor, da im Verlauf dieses Abschnitts des Romans ungefähr 3-4 Monate verstreichen, in denen Huck ein „geregeltes“ Leben führt und auch zur Schule geht.<sup>1458</sup> Während sich für Huck hier die Hinweise, dass sein Vater zurückgekommen sein könnte, häufen, überspringt die Adaption diese langsame Entwicklung und lässt Pap überraschend in seinem Zimmer erscheinen. Damit setzt der Plot der Vertonung am Ende des vierten Kapitels wieder ein. Szene 3 (S. 19-23) komprimierte und veränderte die Beschreibungen des fünften Kapitels des Romans, wobei jedoch Grundaussage und Ausgang beibehalten wurden. Pap Finn erhebt gegen die Obsorge der Widow Douglas vor Gericht Einspruch – vor allem, um an das Geld des Jungen zu gelangen – und bekommt letztendlich Recht, weswegen er seinen Sohn zu einer Hütte auf der anderen Seite des Flusses (Illinois) mitnimmt. Im Roman sind jene Vorgänge ausführlicher dargelegt als in der Adaption, wobei der Dialog in einigen Fällen auch auf andere Figuren übertragen wurde. Beispielsweise ist es im Musical Judge Thatcher selbst, der Huck seinem Vater wieder zusprechen muss, während in der Vorlage ein anderes Gericht dieses Urteil fällt. Eine weitere Komprimierung bezieht sich auf einen geschilderten Rehabilitationsversuch durch jenen anderen Richter an Pap Finn, der in *Big River* nur narrativ mit einer Bemerkung des Vaters über eine frühere Erfahrung vermittelt wird. Obwohl Hauptman den Kontext veränderte, ist es deutlich, dass es sich hierbei um einen Bezug zu jener Episode handelt, da eine Textpassage daraus übernommen wurde (Roman, S. 30; Libretto, S. 22). Hier, wie auch in der nächsten Szene ist die Reduktion von Paps Gewaltbereitschaft sehr offensichtlich, da er Huck im Roman beispielsweise extensiv schlägt, da dieser dennoch weiterhin zur Schule geht. Das Musical impliziert zwar jene von der Figur ausgehende Bedrohung, führt diese jedoch nicht weiter aus.

---

<sup>1458</sup> Huck beschreibt hier unter anderem, dass er fürchtet, sein Vater könnte wieder zurückgekommen sein, weswegen er seinen Besitz – den Schatz aus *The Adventures of Tom Sawyer* – pro forma Richter Thatcher übergibt. Ebenso wird hier der Aberglauben thematisiert, z.B. in der bereits erwähnten Episode mit dem Hairball. Der *nominal transfer of the money* (S. 21) wird in *Big River* als bestehende Tatsache erwähnt, ohne jedoch direkte Begründungen anzugeben.

Nachdem Huck seinem Vater vom Gericht wieder zugesprochen wird, nimmt ihn dieser nun mit zu seiner halbverfallenen Hütte am anderen Ufer des Mississippi (Szene 4).<sup>1459</sup> Pap ist weiterhin Alkoholiker und bedroht Huck mitunter, beginnt jedoch im angetrunkenen Zustand sich vor allem über die Regierung zu beklagen („Guv’ment“). Nachdem der Vater weiter trinkt, fällt er in ein Delirium Tremens, wovon er Wahnvorstellungen bekommt, einen Ast für eine Schlange ansieht und Huck als ihn bedrohenden Engel des Todes versteht und ihn deswegen umbringen möchte. Damit verdichtet die vierte Szene die in Kapitel 6 des Romans geschilderten Ereignisse. Wie bereits erwähnt, reduzierte Hauptman auch hier die gewalttätigen Ausführungen – Pap, der Huck schlägt und ihn manchmal für Tage in der Hütte einschließt – und betonte stattdessen den Alkoholismus als Hauptproblem. Die Szene enthält zwar die für den Fortgang der Handlung relevanten Ereignisse, komprimiert sie allerdings auch zeitlich, da im Verlauf des Kapitels das Vergehen einiger Monate oder zumindest Wochen impliziert wird, während das Libretto anscheinend nur einen Abend darstellt. Besonders deutlich ist hier auch die Reduktion von rassistischen Komponenten und Aussagen. Der Song „Guv’ment“, gesungen von Pap Finn,<sup>1460</sup> bezieht sich direkt auf eine bekannte Rede der Figur aus dem Roman (S. 34/5), die wie auch im Musical als Kommentar auf Judge Thatchers Verhalten und in weiterer Folge als Kritik an der gesamten Regierung konstruiert ist. Twain jedoch führte hier auch Paps ablehnende Reaktion auf einen „freien“ Schwarzen ein, die Hauptman jedoch aus dem Plot eliminierte. Wie bereits erwähnt veränderte der Librettist die Charakterisierung des Vaters an dieser Stelle, da er ihn sagen lässt: *Remember your old father from a better day* (S. 26). Diese Einsicht, wie auch die Reduktion der Gewalt lassen den Vater hiermit in einem anderen Licht erscheinen, wodurch nur die durch das Delirium Tremens hervorgerufenen Halluzinationen als direkte Bedrohung für Huck zu sehen sind. Durch diese inhaltliche Komprimierung entfielen auch Hucks Vorbereitungen der Flucht, die im Roman sehr ausführlich beschrieben sind, z.B. wie er mit einem verrosteten Sägeblatt ein Loch in die Rückwand der Hütte sägt.

Nachdem ihn also sein Vater im Delirium Tremens am Ende der vierten Szene umzubringen versuchte, beschließt der Protagonist zu fliehen (Szene 5). Pap Finn verlässt am nächsten Morgen die Hütte, um sich in die nächste Stadt zu begeben, wodurch Huck eine Chance

---

<sup>1459</sup> Da Pap Huck im Roman einfach auf dem Weg abfängt und ihn in den anderen Bundesstaat mitnimmt, der Sohn ihm im Musical jedoch rechtmäßig zugesprochen wird, wurde auch hier die Gewalt deutlich reduziert.

<sup>1460</sup> Musikalisch orientiert sich dieser Songs am Blues (Rocco Landesman: *“Big River: From Mark Twain to Broadway.”* S. 3) und kopiert im Rhythmus durch die abgehackt wirkende Phrasierung, die sich auch in die Lyrics überträgt, den Ausdrucksstil eines Alkoholisierten.

sieht, sein Vorhaben in die Tat umzusetzen. Er wendet sich an das Publikum und vermittelt erst narrativ, dann darstellerisch zu Tom Sawyers „Hand For the Hog“, sein Vorgehen bei der Flucht aus seinem Leben. Er schlachtet ein Schwein und verteilt dessen Blut in der Hütte, um den Eindruck zu erwecken, er wäre entführt und ermordet worden, bevor er mit einem Boot auf den Mississippi hinaus paddelt. Mit diesen kurzen Ausführungen (S. 28-30) komprimierte das Libretto das gesamte siebte Kapitel des Romans, und behielt nur die für den weiteren Verlauf relevante Information – dass Huck seinen eigenen Tod vortäuschte – bei. Damit ging eine Abmilderung der Gewaltbeschreibungen einher, die sich besonders in Paps Verhalten seinem Sohn gegenüber ausdrückte und die diesen veranlasste, umfangreichere und zweifeltehere Maßnahmen zu ergreifen, um seinem Schicksal zu entfliehen. Der Einsatz des beschwingten Songs „Hand For the Hog“ zur Überdeckung der Schlachtung des Tieres und dessen illusionsbrechender Effekt wirken hier ein weiteres Mal relativierend.

Huck rudert nach Jackson's Island, wo er drei Tage größtenteils schlafend verbringt, bis er von Kanonendonner geweckt wird: eine Fähre – unter anderem mit seinem Vater, der Witwe Douglas und seinen Freunden an Bord – ist auf der Suche nach dem „Toten“ und feuert Geschosse in den Fluss ab, um damit den Auftrieb der Leiche zu beschleunigen. Nachdem das Schiff passiert hat, beschließt Huckleberry die Insel zu erkunden und genießt hierbei den Ausblick auf sein neues Leben und seine gewonnene Freiheit („I, Huckleberry Me“). Er trifft auf Jim – er floh auf das Eiland, da er fürchtete, Miss Watson würde ihn verkaufen –, der anfänglich glaubt er hätte es mit einem Geist zu tun. Der entlaufene Sklave deutet anhand des Vogelfluges das Wetter und sagt baldigen Regen voraus, weswegen sie in dem von Jim gebauten Schuppen Unterschlupf suchen wollen. Neben einem enormen Katzenfisch findet Huck dort auch eine Truhe, die aufgrund des Hochwassers den Fluss hinabgetrieben wurde, und die unter anderem ein Kalikokleid und Zigarren enthält. Jim gesteht ihm nun, dass er auf dem Raft – ebenfalls durch das Hochwasser angespült – den Mississippi hinunterfahren will, um an der Einmündung des Ohio die Richtung zu wechseln und nach Norden in die Freiheit zu gelangen. Huck bietet an, mit ihm zu kommen und vorzugeben, der Besitzer von Jim zu sein, um ihm damit mögliche Verfolgungen zu ersparen. Damit vereint der Rest der fünften Szene einige Elemente der Kapitel 8-10 (S. 43-61), folgte mit dieser drastischen Reduktion jedoch naturgemäß nicht der Handlungsabfolge des Originals. Beispielsweise entfernte Hauptman mehrere in den Kontroversen um den Roman oft als rassistisch angesehene Beschreibungen und verkehrte sie in einzelnen Fällen ins Gegenteil. Während der Jim der Vor-

lage erst durch Hucks Hilfe eine warme Mahlzeit zubereiten kann, hat er im Musical bereits selbst einen großen Katzenfisch gefangen und einen Schuppen gebaut.<sup>1461</sup> Dies in Kombination mit der Reduktion des Aberglaubens und der fast völligen Eliminierung des Missouri Negro Dialects verändert Jims Charakterisierung in *Big River*. Obwohl versucht wurde, manche grundlegenden Merkmale der Figur beizubehalten – wie im Roman spricht Jim auch hier häufig von sich selbst in der dritten Person –, erscheint er in der Adaption dennoch wie eine von den meisten kontroversen Elementen befreite Version von Twains ursprünglicher Kreation. Auch hier wird durch die Eliminierung eines Großteils der Ereignisse des neunten und zehnten Kapitels eine zeitliche Raffung vorgenommen, da die beiden Untergetauchten für eine nicht genauer definierte Dauer (aber es handelt sich offensichtlich um einige Wochen) in der Höhle auf der Insel leben. Wie bereits erwähnt, wurde auch die Episode mit dem im Hochwasser vorbeitreibenden Haus, in dessen Inneren Jim den toten Körper Pap Finns findet, aus dem Plot eliminiert, weswegen eine Leiche im Fluss an späterer Stelle eingefügt wurde. Trotz der Kürzungen konnte auch in dieser Szene die Musik mit dem Song „I, Huckleberry Me“ Figur und Charakter auf einer Ebene vermitteln, die dem Roman nicht eigen ist. Im Rhythmus lockeren Gang und Körperhaltung implizierend, vermittelt die Figur in diesem Song seine Befriedigung, den einengenden Zwängen der Gesellschaft entronnen zu sein. Im Refrain wird dies wiederholt festgelegt: *I, Huckleberry Me/ Do hereby declare myself to be/ Nothin' ever other than/ Exactly what I am* (S. 31). Damit wird der Fokus auf die charakterliche Entwicklung der Figur, der bereits mit „Do Ya Wanna Go to Heaven“ etabliert wurde, auch musikalisch wieder aufgenommen. Mit der Positionierung der Freundschaft zwischen Jim und Huck im Zentrum des Plots gingen auch einige Änderungen im Handlungsaufbau einher, neben den bereits erwähnten auch eine kurze Dialogpassage am Ende der fünften Szene. Jim erzählt Huck hier von seinem Vorhaben, in den Norden zu fliehen (Im Roman erst in Kapitel 16), und dieser erklärt sich sofort bereit ihm dabei zu helfen. Mit diesem Angebot, das der Protagonist des Romans in dieser Form nie ausspricht und der Etablierung der gemeinsamen Flucht an dieser Stelle der Handlung wird der Fokus des Musicals weiter manifestiert.

---

<sup>1461</sup> Der Schuppen wurde für das Musical hinzugefügt, da sie im Roman in einer Höhle Unterschlupf finden, die wahrscheinlich aufgrund der begrenzten Mittel der Bühnentechnik schwieriger darzustellen gewesen wäre. Gleichzeitig bot diese Änderung die Möglichkeit, Jim in dieser Situation als selbständigen, fähigen und gebildeten Mann zu zeigen, der den rassistischen Stereotypen der dargestellten Gesellschaft offensichtlich nicht entspricht.

Huckleberry rudert mit dem Kanu an das Missouri-Ufer des Mississippi (Szene 6), um herauszufinden, wie die Bevölkerung über seinen (vorgetäuschten) Tod denkt. Jim weist jedoch darauf hin, dass er sich, um unerkannt zu bleiben, verkleiden sollte, weswegen Huck das Kalikokleid überwirft und als Mädchen bei einem erleuchteten Haus um Einlass bittet. Er gibt vor, auf der Suche nach dem Onkel zu sein, woraufhin die Frau des Hauses Huck hereinbittet, um auf ihren Mann zu warten, der dem „Mädchen“ sicher wird helfen können. Sie setzen sich an den Tisch und die fremde Frau<sup>1462</sup> fordert Huck auf, den Zwirn in die Nähnadel einzufädeln und sieht in seiner Ungeschicklichkeit ihren Verdacht bestätigt, dass es sich hier um einen Jungen handelt, der sich nur als Mädchen ausgibt. Sie zeigt Verständnis dafür – er gibt jedoch seine wahre Identität nicht preis – und erzählt ihm, dass die Menschen vermuten, der entlaufene Jim hätte Huckleberry Finn umgebracht und würde sich nun auf Jackson's Island verstecken, weswegen ihr Mann mit einigen anderen Dorfbewohnern um Mitternacht zur Insel rudern will, um ihn im Schlaf zu überraschen, festzunehmen und die dafür ausgesetzte Belohnung zu erhalten. Huck verabschiedet sich und paddelt zurück auf das Eiland, um Jim über die Gefahr in Kenntnis zu setzen. Sie verlassen Jackson's Island unmittelbar danach und treiben mit ihrem Raft auf dem Mississippi Richtung Süden zur Einmündung des Ohio („Muddy Water“).

Der Vergleich dieser Szene mit der korrespondierenden Passage der Vorlage (Kapitel 11) ist als exemplarisch für Teile der Adaption anzusehen.<sup>1463</sup> Hucks Besuch bei jener fremden Frau, seine Verkleidung als Mädchen und seine Entlarvung aufgrund seiner Verhaltensweisen, wie auch das angekündigte Vorgehen der Bewohner und die daraus resultierende übereilte Flucht von Jim und Huck sind direkt – teilweise wörtlich – dem Roman entnommen. Der Dialog zwischen dem Protagonisten und der Hausfrau ist im Original jedoch umfangreicher. Während sie ihn im Musical nur darum bittet, Zwirn einzufädeln – woran er kläglich scheitert –, sind es in *Huckleberry Finn* einige falsch ausgeführte Aufgaben (vgl. S. 63-5), die ihn verraten.<sup>1464</sup> Deutlich wird hier, dass trotz der Reduktion der Inhalt grundsätzlich beibehalten wurde, eine offensichtliche Abweichung ist jedoch in der Bedeutung und Positionierung des Songs „Muddy Waters“ evident. Huck erreicht im Roman das Eiland und fordert Jim auf sich

---

<sup>1462</sup> Die Rolle ist im Musical nur mit *Strange Woman* bezeichnet.

<sup>1463</sup> Dies bezieht sich auf jene Abschnitte, die direkt, doch komprimiert aus *Huckleberry Finn* übernommen wurden (i.e. nicht auf die Streichung ganzer Episoden), während gleichzeitig der Inhalt durch die Betonung oder Hinzufügung einer musikalisch beschwingten oder textlich komischen Komponente in seiner Gewichtung verändert wurde.

<sup>1464</sup> Auch Hucks Unfähigkeit sich den korrekten weiblichen Namen zu merken, den er der Frau als den eigenen angab, verrät ihn; dieses Element wurde ebenfalls in der Adaption beibehalten.

zu beeilen, und die folgenden Ausführungen implizieren die ängstliche Stimmung, die in dieser Situation herrscht:

*Jim never asked no questions, he never said a word; but the way he worked for the next half an hour showed about how he was scared. By that time everything we had in the world was on our raft and she was ready to be shoved out from the willow cove where she was hid* (Roman, S. 68).

Im Musical hingegen manifestiert sich bereits in der musikalischen Einleitung von „Muddy Waters“ vielmehr die enthusiastische Freude auf das bevorstehende Abenteuer, wie auch die Lyrics des fünfmal wiederholten Refrains belegen: *Look out for me, oh muddy water/ Your mysteries are deep and wide/ And I got a need for going someplace/ And I got a need to climb upon your back and ride* (z.B. S. 39). Die gesangliche Aufteilung des Songs – Jim singt die beiden Strophen solo, während Huck in vier der fünf Refrains einstimmt – verdeutlicht, dass vorwiegend für Jim die Flucht unumgänglich ist, worauf dieser allerdings nur kurz textlich verweist.<sup>1465</sup> In Kombination mit dem ungeduldig treibenden, doch primär freudigen Rhythmus widerspricht dieser Song jedoch völlig der im Kontext des Originals vermittelten Stimmung, die aufgrund der drohenden Entdeckung zwar ängstlich, doch in der Stille der Nacht auch friedlich ist.<sup>1466</sup>

Die verhältnismäßig lange (S. 40-53) siebte Szene des Musicals komprimiert mehrere Kapitel (12-18) der Vorlage, fügte jedoch auch einige an anderer Stelle entfernte Elemente ein. Huck meint, die Fahrt bis zur Einmündung des Ohio müsste ungefähr acht Tage dauern, wobei er sich gleichzeitig die Frage stellt, ob ihr Vorhaben tatsächlich in die Tat umzusetzen ist. Jim ergreift hierauf die Hand seines Freundes und liest in ihr, dass *considerable trouble und considerable joy* (S. 41) vor ihm liegen.<sup>1467</sup> Die beiden beginnen nun kurz über diverse Aberglauben, die Unglück auslösen können, zu sprechen, beispielsweise den Neumond über die linke Schulter hinweg anzublicken oder eine Schlangenhaut zu berühren.<sup>1468</sup> Während sie auf dem noch immer Hochwasser führenden Fluss driften, sehen sie ein vorbeischwimmendes Haus

---

<sup>1465</sup> Mit *Well, I've been down to the pain and sorrow/ Of no tomorrows comin' in* (S. 40).

<sup>1466</sup> Wie der Großteil der Songs dieses Musicals, bezieht auch „Muddy Water“ seine Lyrics nicht aus dem Roman.

<sup>1467</sup> Wie auch in der wörtlich übernommenen Prophezeiung deutlich wird, verweist das Musical mit dieser kurzen Passage auf die gestrichene Episode mit dem Hairball.

<sup>1468</sup> Das im Roman sehr präsente Thema des Aberglaubens wird hier nur kurz angeschnitten, benutzt jedoch Formulierungen, die an anderer Stelle in der Vorlage zu finden sind: die Erwähnung der Schlangenhaut und des Schicksals von Hank Bunker sind dem 10. Kapitel entnommen.



und ein auf Grund gelaufenes Dampfschiff.<sup>1469</sup> Des Weiteren treibt eine Leiche im Wasser und Jim greift nach Hucks Gesicht und wendet es ab, damit diesem der Anblick erspart bleibt.<sup>1470</sup> Sie reisen bei Nacht, weswegen sie als der Tag anbricht an einem Dock anlegen, um dort versteckt zu schlafen. Huck belehrt Jim über die angeblichen Verhältnisse in Königshäusern, wonach der entlaufene Sklave – beeindruckt vom geschilderten Vermögen der Nobilität – meint, dass er selbst auch als reich anzusehen ist, da er einen Wert von 800 Dollar hat und sich nun selbst gehört. Kurz nachdem sie bei Einbruch der Dunkelheit wieder ablegen, passieren sie St. Louis und sind vom Anblick der hell erleuchteten Großstadt überwältigt. Sie schlussfolgern, dass sie Cairo – wo der Ohio in den Mississippi mündet – in drei Nächten erreichen müssten. Vor sich erblicken sie ein Boot, von dem der Gesang – ein trotz der Verzweiflung hoffnungsvolles Spiritual – wieder eingefangener entlaufener Sklaven zu ihnen tönt („The Crossing“). Dies bringt Huck zu der Frage, was Jim mit seiner Freiheit zu tun gedenke, woraufhin dieser erklärt, er würde arbeiten, um seine Frau und danach seine Kinder freikaufen zu können; sollten sich jedoch die Besitzer weigern, würde er einen Abolitionisten anheuern, um sie zu stehlen. In Huckleberry regt sich nun das schlechte Gewissen, da er damit kriminellem Verhalten – dem potentiellen Diebstahl – Vorschub leistet. Plötzlich kommt dichter Nebel auf, der die Sicht auf die Sterne und das Ufer verhindert;<sup>1471</sup> Jim fürchtet sie würden Cairo bei diesem Wetter verfehlen, was bedeutete, dass er in sein Verderben, d.h. tiefer in den Süden, abtreiben würde. Hucks schlechtes Gewissen wird quälender und er beschließt, bei Tagesanbruch an Land zu gehen und Jim zu melden, als ein Ruderboot mit zwei bewaffneten Männern an Bord näher kommt. Sie sind auf der Suche nach fünf entlaufenen Sklaven und stellen Huck Fragen zu Jim, der sich, um den Blicken der Fremden zu entgehen, unter einer Decke verbirgt. Trotz des schlechten Gewissens kann er seinen Freund nicht betrügen und lügt, der weitere Mann auf dem Raft wäre weiß und sein Vater, der an Pocken erkrankt sei. Aufgrund der Ansteckungsgefahr ziehen sich die Männer erschrocken zurück, geben Huck aus Mitleid jedoch noch zwei 20 Dollar-Goldstücke. Huck kommt in einer

---

<sup>1469</sup> Dies wird nur narrativ dargelegt, wobei das Haus ein Verweis auf die bereits erwähnte Passage des neunten Kapitels ist. Das genannte Schiff dient als Referenz auf die *Walter Scott*-Episode, die an dieser Stelle im Roman beschrieben ist, jedoch aus dem Musical entfernt wurde.

<sup>1470</sup> Hauptman fügte damit Pap Finns Leiche und Jims Reaktion darauf in diesem Kontext ein. Im Musical wie im Roman wird jedoch erst am Ende klar, dass es sich hierbei um den toten Körper von Hucks Vater handelt.

<sup>1471</sup> Ungefähr an dieser Stelle ist im Roman (Kapitel 15) jene bereits beschriebene Episode positioniert, in der Huck im Kanu das Raft im dichten Nebel aus den Augen verliert und Jim nachdem er es wieder findet einen Streich spielt, der den entlaufenen Sklaven tief kränkt. Hierauf erfolgt jene Entschuldigung, die die Beziehung der beiden und den Charakter des Protagonisten grundlegend definiert und die deswegen in einem anderen Kontext (2. Akt, Szene 3) in das Libretto einfließt.

direkt an das Publikum gerichteten Aussage, die charakteristisch für den Protagonisten ist, zu dem Schluss, dass „richtig“ und „falsch“ oft von der Perspektive abhängt.

*I knowed very well I'd done wrong. Then I says to myself, "Hold on – suppose you done right and give Jim up. Would you feel better than you do right now?" "No," says I – "I'd feel worse." Well, then? What's the use in learning to do right, when it's troublesome to do right, and no trouble to do wrong, and the wages is just the same (S. 50/1).*<sup>1472</sup>

Jim ist von Hucks Loyalität gerührt. Sie besitzen nun genügend Geld, um in Cairo zwei Schiffspassagen Richtung Norden zu kaufen. Es beginnt zu regnen, friedlich sitzen sie auf dem Raft, das für sie zu einem Heim geworden ist und genießen die Schönheit des Flusses („River in the Rain“). Nachdem der Niederschlag endet, beginnen die beiden Freunde genüsslich Zigarren zu rauchen und „philosophieren“ über die Entstehung der Sterne.<sup>1473</sup>

Wie bereits in dieser Beschreibung deutlich wird, ist besonders diese Szene sehr komprimiert im Vergleich zu dessen Vorlagentext. Manche Ereignisse wurden von Hauptman hier zeitlich neu arrangiert – beispielsweise sind die Ausführungen über St. Louis im Roman kontextuell früher eingeordnet – wodurch jedoch keine grundlegende Abweichung verursacht wird. Der Text besteht, wie auch in den früheren Szenen zum größten Teil aus leicht veränderten Originalformulierungen. Trotzdem sind vor allem zwei Elemente zu erwähnen, die der Dramatisierung bzw. Vertonung eigen sind. Jene Passage, in welcher zwei Männer auf der Suche nach entlaufenen Sklaven Huck befragen während Jim unter einer Decke versteckt auf dem Floß wartet,<sup>1474</sup> ist in Twains Original anders beschrieben. Hier fuhr der Protagonist bereits mit seinem Kanu in Richtung Ufer, um seinen Freund zu verraten, als er von den Männern angehalten wird, während sie im Musical direkt an das Raft herankommen. Damit ist die Gefahr einer Entdeckung für Jim größer. Durch seine direkte Präsenz in dieser Passage wird einerseits der Fokus auf seine Figur verstärkt und andererseits die immanente Span-

<sup>1472</sup> Diese Passage ist mit wenigen Abänderungen aus dem Roman (S. 95) übernommen.

<sup>1473</sup> Im Anschluss an diese Stelle nahm das Musical umfangreiche Kürzungen vor, besonders deutlich ist das Fehlen der Beschreibungen des Romans von S. 97-119 (vorwiegend Kapitel 17 und 18). Diese beinhalten, dass das Raft bei Nacht von einem Dampfer überrollt wird, Huck Jim im Wasser verliert und im Glauben sein Freund wäre tot alleine an Land geht. Dort findet er Aufnahme im Hause der Grangerfords und erlebt in weiterer Folge eine tragische Liebe mit, die zu einem Gemetzel zwischen den Grangerfords und den Sheperdsons führt. Jim jedoch überlebt und restauriert das ramponierte Raft in einem nahen Sumpf. Ein Sklave im Hause der Grangerfords führt Huck zum Versteck seines Freundes, und nachdem er mit ansehen musste, wie sein Freund Buck und andere Mitglieder der Familie gewaltsam zu Tode kommen, setzt er seine Reise mit Jim gemeinsam fort.

<sup>1474</sup> Das im Roman beschriebene Raft hat zum Schutz vor möglichem Unwetter einen kleinen Zeltaufbau, der nicht im Musical enthalten ist. Anstatt sich im Inneren zu verbergen, muss Jim hier nur von einer Decke verhüllt den Ausgang der für ihn gefährlichen Situation abwarten.

nung der Situation intensiviert. Damit handelt es sich um eine dramaturgisch sehr akkurate Umlegung, die die in der Adaption zentrale Positionierung der Freundschaft und die charakterliche Definition Hucks über seine Beziehung zu Jim betont. Auch in dieser Szene fügt die Musikalisierung eine neue äußere Kommunikationsebene ein, die vor allem Emotionalität und Stimmung vermitteln soll. Wie bereits ausgeführt, ist der diegetische Song „The Crossing“ und dessen Kontext nicht im Roman enthalten und benutzt eine afroamerikanisch konnotierte Musikgattung – das Spiritual – zur Verdeutlichung der verzweifelten Situation der Sklaven. Die Kombination mit der nachfolgenden Passage – Hucks potentiell Verrat seines Freundes – macht die Kritik an der amerikanischen Vergangenheit besonders eindringlich. Das Musical bedient sich hier der dem Genre genuinen Ausdrucksformen zur Intensivierung seiner eigenen inhaltlichen Schwerpunktsetzung und hebt damit die antirassistischen Elemente in Twains Roman hervor. „River in the Rain“ andererseits ist inhaltlich wie auch musikalisch der Vermittlung der in dieser Situation herrschenden Atmosphäre verpflichtet. Huck hat sich zu seinem Freund bekannt, eine moralische Entscheidung getroffen und ihn gerettet, was das Vertrauen und Zusammengehörigkeitsgefühl steigerte. Die friedliche Stimmung des träge in der Dunkelheit fließenden Gewässers kann zwar auf einer Bühne beschrieben, visuell jedoch kaum akkurat wiedergegeben werden. Hier kreierte Roger Miller mit „River in the Rain“ musikalisch jene Atmosphäre, die das sanfte Treiben auf dem Mississippi impliziert, wodurch der Song zum Ausdruck des Handlungsortes, aber auch der Freundschaft wird. Wie „Muddy Water“ ist auch „River in the Rain“ ein Duett zwischen Huck und Jim, wobei jedoch vorwiegend Huck die Lead Vocals übernimmt. Der Lauf des Flusses wird hier zum Symbol für die Suche nach physischer (Jim) und persönlicher (Huck) Freiheit: *River in the rain/ Sometimes at night you look like a long white train/ Winding your way away somewhere/ River I love you, don't you care* (S. 52). Der Song ist definierend für die Adaption, da er die zentrale Position des Mississippi in Twains Roman eindringlich in den Plot des musikedramatischen Werkes übersetzt und mithilfe der musikalischen Implikationen eine zusätzliche Ebene schafft, die die Aussage im äußeren Kommunikationssystem veranschaulicht.

Die Stille und der Frieden des Augenblicks werden jäh unterbrochen, als zwei Männer am Ufer dem Raft nachlaufen und um Aufnahme bitten (Szene 8). Sie werden von Hunden gehetzt, haben jedoch angeblich kein Verbrechen begangen und hoffen mit Hucks Hilfe ihren Verfolgern zu entfliehen. Dieser erklärt sich bereit, die beiden Männer – einer ungefähr 50

mit grauem Bart und Hut, der andere etwas jünger –<sup>1475</sup> an Bord zu nehmen. Von ihnen erfahren Jim und Huck, dass sie Cairo, und damit die Einmündung des Ohio, tatsächlich im Nebel verfehlt haben und bereits zu weit in den Süden, nach Kentucky, abgetrieben wurden.<sup>1476</sup> Auf Jim verweisend sind die Männer interessiert, ob der Sklave Huck gehöre, der dies um seinen Freund zu schützen, bejaht; auf die ungläubige Frage, ob es sich nicht doch um einen *Runaway Slave* handeln würde, antwortet er: *For goodness sake, would a runaway nigger run south* (S. 55)? Nach einer weiteren Lüge über seinen Vater, der ihm Jim vermacht hätte, beugen sich die beiden Männer der Logik der Argumentation und ziehen sich auf die entgegen gesetzte Ecke des Rafts zurück, wo sie zu flüstern beginnen. Hier wird klar, dass sie aus einem Gefängnis geflohen sind, wo sie einsaßen, da einer als Schauspieler, der andere als Scharlatan und falscher Priester die Leute betrog. Sie verabreden von nun an ihre Gaunereien gemeinsam zu begehen.<sup>1477</sup> Einige Tage vergehen und das Raft treibt weiter gen Süden. Am frühen Morgen beginnt einer der Männer diverse literarische Zitate zu deklamieren,<sup>1478</sup> während der andere fragt, ob denn das Huhn für das Frühstück bereits fertig wäre. Jims Missfallen, das Essen mit jenen zwielichtigen Gestalten teilen zu müssen, ist offensichtlich, als sich der Schauspieler plötzlich als Duke von Bridgewater – seines gesamten Familienbesitzes beraubt – deklariert. Beeindruckt gibt Jim der angeblichen Hoheit das beste Stück des Huhns, woraufhin der andere Mann seine „tatsächliche“ Identität preisgibt: er wäre eigentlich der verschollene *Dolphin*, Sohn von Louis XVI und Marie Antoinette und damit ein rechtmäßiger König.<sup>1479</sup> Auch dieser offensichtlichen Lüge schenkt Jim Glauben – Huck hatte ihm erst kürzlich von den Königshäusern erzählt – und gibt die Hühnerkeule dem im Rang höher gestellten King, während sich der verblüffte Duke nun mit einem kleineren Stück begnügen muss. Huck wendet sich an das Publikum und behauptet, er hätte sofort erkannt,

---

<sup>1475</sup> Der Nebentext zu diesen beiden Figuren weicht in diesem Fall – anders als beispielsweise bei Pap Finn – von den Ausführungen des Originals ab, wo der ältere als bereits über 70 und der jüngere als ca. 30 Jahre alt beschrieben wird (Roman, S. 122)

<sup>1476</sup> Diese Tatsache wird im Roman bereits früher (Kapitel 16) klar, wurde aber im Zuge der umfangreichen Kürzungen der Story entfernt, weswegen sie das Libretto im Zusammenhang mit dem King und Duke einfügte.

<sup>1477</sup> Hier wird für einen kurzen Abschnitt die Perspektive gewechselt, womit das Publikum einen Informationsvorsprung erhält. In der Vorlage hört Huck dieses Gespräch, doch die nebentextliche Anweisung im Libretto *The KING and the DUKE huddle together, speaking softly* (S. 56) impliziert, dass dies in der Adaption nicht der Fall ist. Damit weicht das Musical, das die Figurenperspektive des Romans größtenteils beibehielt, von diesem ab, da Huck das Gespräch der beiden nicht hätte wiedergeben können. Dramaturgisch ist diese Entscheidung nachvollziehbar, strukturell jedoch inkonsequent.

<sup>1478</sup> Es handelt sich hierbei um einzelne Zeilen aus Stücken von William Shakespeare – *Macbeth*, *Hamlet* und *Julius Caesar* – die jedoch, um die Figur als Betrüger zu charakterisieren, wahllos zu einem Kurzmonolog zusammengefasst sind.

<sup>1479</sup> Die tatsächlichen Namen dieser beiden Männer sind weder im Roman noch im Musical enthalten, sie werden durchwegs als King und Duke bezeichnet.

dass es sich um zwei Betrüger handle, doch hätte er es genossen zu sehen, wie Jim zum Narren gehalten wurde. Fasziniert von dessen Vorstellung, hinterfragt der Duke, ob der King jemals eine Schauspielerkarriere in Betracht gezogen hätte. Als dieser es verneint, beginnen sie eine Szene aus *Romeo and Juliet* – mit dem kahlköpfigen King als Protagonistin – zu proben, um damit von den unwissenden *country jakes* (S. 63) Geld zu ergaunern. Mit einem groß angekündigten Programm würden sie die Leute zum Narren halten, wobei ihnen Huck von Nutzen sein könne ( ... *the boy's a flathead who could be useful*; S. 64) und sollte dies fehlschlagen, könnten sie auch Jim verkaufen.<sup>1480</sup> Während Huck, von den geheimen Plänen der beiden Männer nichts wissend, enthusiastisch auf ein Leben als Schausteller reagiert, spürt Jim die Gefahr, die von ihnen ausgeht und bringt sein Unbehagen zum Ausdruck („When the Sun Goes Down in the South“).

Die in dieser Szene dargestellten Vorgänge sind größtenteils den Kapiteln 19 und 20 entnommen, wobei deren Inhalt sehr reduziert, die Formulierungen selbst jedoch größtenteils beibehalten wurden. Der Fokus der Adaption lag vor allem auf Duke und King als Antagonisten der Story; einige nicht unmittelbar relevante Vorgänge wurden dabei deutlich komprimiert. Hierzu gehören beispielsweise Beschreibungen der ersten Vorbereitungen für die geplanten Gaunereien, der Besuch eines religiösen Camp-Meetings<sup>1481</sup> und der Druck von „Wanted“-Plakaten von Jim, um vorgeben zu können, sie würden einen entlaufenen Sklaven zurück überführen, wodurch sie auch tagsüber reisen könnten. Während die beiden Schwindler im Roman die Lügen über ihre Identität unvermittelt preisgeben, wirken sie im Musical durch eine Einfügung motiviert. Dass Jim Huhn kocht und es nur widerwillig verteilt, hat kein Äquivalent in der Vorlage und wurde offensichtlich als Auslöser für die Lügen von King und Duke eingefügt, wobei es gleichzeitig Möglichkeiten für Situationskomik bietet.<sup>1482</sup> Der Song „When the Sun Goes Down in the South“ zelebriert das Kleinganoventum, nachdem King und Duke darüber einig geworden sind, von nun an zusammen zu arbeiten. Während die Lyrics selbst nicht aus dem Roman entstammen und somit eine Erweiterung darstellen, verweisen die dialogischen Einschübe – der King als Juliet, und die geheimen Machen-

---

<sup>1480</sup> Hier ein eindeutiger Perspektivenwechsel, der eine diskrepante Informiertheit erzeugt mit der inhaltlichen Logik jedoch nicht vereinbar ist.

<sup>1481</sup> Gerade diese Passage hätte aufgrund des Einsatzes von Musik bei derartigen Zusammenkünften, einige immanente Vertonungsmöglichkeiten geboten.

<sup>1482</sup> Die nebentextlichen Ausführungen weisen auf die Darstellung hin. Als der Duke sich als Adelige deklariert, gibt Jim ihm bereitwillig ein Stück Huhn, während der andere Schwindler nur schweigend beobachtet, bevor er seine Chance gekommen sieht. Nachdem dieser sich dann als King ausgegeben hat verändert Jim die Zuteilung: *He takes the chicken leg from the DUKE'S plate and puts it on the KING'S plate*. Die folgende Reaktion des nun im Ansehen Gesunkenen: *The DUKE looks at his smaller portion with utter indignation* (S. 61).

schaften der beiden – auf den Text der Vorlage. Der als Duett zwischen Duke und King beginnende Song wird zum Trio, als Huck sich bereitwillig auch in deren Vorhaben engagieren möchte. Die Musik unterstreicht in Instrumentierung und Rhythmus den Eindruck, den die Gauner auf den Protagonisten machen: sie wären humoristische, doch vor allem harmlose Kriminelle. Der letzte Refrain jedoch bringt durch die Kontrastierung mit Jims „Muddy Water“ – simultan gesungen – eine andere Ebene ein, die vor allem das Misstrauen, das der entflohene Sklave den Männern entgegenbringt, vermittelt. Er sieht seinen Freund und sich selbst in Gefahr – auch dadurch gekennzeichnet, dass „Muddy Water“ hier getragener arrangiert ist –, wird jedoch durch den ungestümen Gesang der anderen fast vollständig über-tönt. Damit ist besonders diese Musical Scene inhaltlich essentiell, da sie die Situation zum Ende Aktes auch musikalisch umsetzt und vermittelt: Huck, der sich naiv den vermeintlich harmlosen Gaunern anschließt, und Jim, der hierdurch seinen Freund teilweise verloren hat und nun um ihn und um seine eigene Zukunft fürchtet.

Der Entr'acte, der den zweiten Akt eröffnet, greift musikalisch die vorwiegend ausgelassene Stimmung – die Hucks Perspektive repräsentiert – wieder auf. Während das Raft mit seinen Passagieren seine Position einnimmt, beenden die Musiker auf der Bühne ihr Stück, nicken dem Publikum zu und gehen ab. Huck erklärt, dass sie einige Zeit auf dem Fluss bis nach Tennessee drifteten, wobei die beiden Schurken ihn in die Kunst der kriminellen Betrügereien einführten (Szene 1). Duke und King proben einen Schwertkampf, wobei der Duke an der fehlenden Begabung seines Partners scheitert und deswegen vorschlägt, für das sie erwartende Hinterwäldler-Publikum eine andere Art der Unterhaltung – *something worse than low comedy* (S. 67) – zu präsentieren. Sie haben inzwischen Arkansas erreicht und ketten Jim am Raft an, damit sie gemeinsam die nächste Stadt, Bricktown, aufsuchen könnten.

Die hier gezeigten Proben sind dem Beginn von Kapitel 21 entnommen, wobei die Auslassung der frei paraphrasierten Hamlet-Soliloquy an dieser Stelle auffällt, die jedoch an etwas späterer Stelle im Libretto eingefügt wurde.<sup>1483</sup> In welcher Form die beibehaltenen Handlungsstränge komprimiert wurden, ist beispielsweise an den theatralen Präsentationen der Antagonisten zu erkennen. Im Musical beschließt der Duke aufgrund des fehlenden Talentes des Kings, statt Shakespeare Low Comedy zu spielen, während sie im Roman tatsächlich eine Vorstellung mit Texten des Briten geben, die jedoch in dieser ländlichen Gegend sehr negativ

---

<sup>1483</sup> Die erste Zeile lautet beispielsweise: *To be or not to be; that is the bare bodkin* (Roman, S. 136).

aufgenommen wird (Kapitel 22).<sup>1484</sup> Erst danach, unter Hinzufügung des durchschlagenden Zusatzes „*Ladies and children not admitted*“ auf den Plakaten, ändern die beiden ihr Programm zu *The Royal Nonesuch*. Mit der Raffung im Musical blieb die Essenz des Inhaltes bestehen, während gleichzeitig ein Teil der Handlung gekürzt wurde.

In Bricktown, Arkansas, (Szene 2) stehen drei faule und einfältige Männer auf der Straße und malen sich Grausamkeiten aus, um der Langeweile Herr zu werden, als der Duke, gefolgt von Huck in deren Mitte springt und seine Vorführung ankündigt.<sup>1485</sup> Hierbei handelt es sich um *the sublime poetry of William Shakespeare, and a freak of nature, brought to you from the jungles of Borneo at great expense – The Royal Nonesuch* (S. 69)!<sup>1486</sup> Als Andy, einer der Bewohner, nach der Natur dieses Schauspiels fragt, beschreibt der Duke plastisch das Aussehen der Royal Nonesuch („The Royal Nonesuch“). Diese Ausführungen locken vermehrt Publikum an, wobei das Libretto am Ende des Songs nahtlos in die angekündigte Vorstellung übergeht. Der Duke rezitiert die Soliloquy aus *Hamlet*,<sup>1487</sup> nach deren Ende die Zuschauer jedoch nur ungeduldig nach der Royal Nonesuch verlangen. Nun tritt der King auf und präsentiert in grotesker Aufmachung einen lächerlichen Tanz. Obwohl die Zuschauer die Performance selbst lautstark bejubeln, ist ihnen aufgrund der Kürze der Präsentation klar, dass sie betrogen wurden. Sie wollen die Gauner teeren und federn, entscheiden sich jedoch dagegen, um nicht selbst zum Gespött der Gemeinde zu werden, da sie sich von den Blendern täuschen ließen. Die Menge beschließt jedem vorzumachen, es wäre ein Spektakel gewesen, damit auch der Rest der Bewohner am nächsten Tag die Vorstellung besuchen und damit die Schmach selbst erfahren würde. Aufgrund der hohen Einnahmen möchte der Duke das Dorf noch einen weiteren Abend als Geldquelle nutzen, doch der King verweigert einen weiteren Auftritt in jenem erniedrigenden Kostüm, weswegen sie Bricktown noch am selben Abend verlassen wollen. Duke und King gehen den Erfolg feiern, während Huck zum Raft zurückkehrt.

---

<sup>1484</sup> *And they [die 12 Leute im Publikum; Anm.] laughed all the time, and that made the duke mad; and everybody left, anyway, before the show was over, but one boy which was asleep* (S. 149).

<sup>1485</sup> Zwischen der Beschreibung jener drei primitiven Faulenzer (S. 139-41) und der Ankündigung der Vorführung der Royal Nonesuch (S. 149) ist im Roman die Sherburn/Boggs-Episode, wie auch ein Besuch Hucks im Zirkus positioniert, die beide in der Adaption eliminiert wurden.

<sup>1486</sup> Die Vorstellung findet im Musical auf dem auf Grund gelaufenen Wrack der *Sir Walter Scott* statt, womit ein weiteres Mal auf jene eliminierte Episode des Romans verwiesen wird.

<sup>1487</sup> Die bereits erwähnte sehr „freie“ Interpretation aus dem 21. Kapitel ist im Musical hier eingefügt. Der Roman gibt als Erklärung für die offensichtlich falschen Formulierungen, dass der Duke sie aus dem Gedächtnis rezitiert, da die Soliloquy ihm nicht in schriftlicher Form vorliegt (vgl. S. 136). Diese Ausführung fehlt im Musical, teilweise wahrscheinlich darin begründet, dass die Rede im Kontext einer Vorstellung angesiedelt ist.

Auch hier komprimierte Hauptman einige Passagen, z.B. spielen die Gauner ihre betrügerische Vorstellung im Roman mehr als einmal, doch grundsätzlich subsumiert die hier widergegebene Szene, mit Ausnahme der bereits erwähnten Auslassungen, die entsprechenden Kapitel der Vorlage (tw. 21-23) akkurat. Auf die Verharmlosung der *Royal Nonesuch*-Performance wurde bereits an anderer Stelle eingegangen. Der gleichnamige Song, gesungen durch den Duke und die Bewohner von Bricktown, beschreibt das Aussehen der vorgeführten Sensation reißerisch – Musik und Sprechgesang ahmen stilistisch einen Ansager auf dem Jahrmarkt nach – und vermittelt damit die Situation effektiv.

In Szene 3 kehrt Huck nach der Vorstellung in Bricktown alleine zum Raft zurück, wo Jim angekettet seine Zeit verbringen muss. Um ihn nicht als entlaufenen Sklaven zu offenbaren, ist sein Gesicht mit blauem Lehm geschminkt, er trägt pompöse Kleidung und ein Schild mit den Worten „*SICK ARAB – BUT HARMLESS WHEN NOT OUT OF HIS HEAD*“ (S. 77) um seinen Hals. Huck ist von diesem Anblick amüsiert und beschließt seinem Freund einen Streich zu spielen, indem er vorgibt, jemand anderes zu sein, und ruft versteckt aus dem Gebüsch: *Ain't that a runaway? I believe it is. Let's get him, boys* (S. 77). Jim reagiert zuerst panisch, als Huck jedoch laut lachend hervorspringt, ist er böse und gekränkt über dessen Aktion. Der Protagonist ist betroffen und erklärt dem Publikum, dass es ihn fünfzehn Minuten gekostet hätte, sich bei einem „Nigger“ zu entschuldigen, und dass er froh wäre es getan zu haben.<sup>1488</sup> Er bittet Jim um Verzeihung, der ihm auch prompt vergibt. Dieser meint dann, dass es sich bei den beiden mitreisenden Männern nicht um tatsächliche Adelige handelt und stellt gerührt fest, dass Huck der einzige Weiße ist, der jemals tatsächlich zu ihm gestanden hat. Jim betont, dass obwohl die Hautfarbe für die Menschlichkeit einer Person keine Relevanz besitzt, diese dennoch die äußeren Lebensumstände bestimmt („*Worlds Apart*“). Er erzählt von seiner Familie, seinen Kindern, die er wahrscheinlich nicht mehr sehen wird. Jim macht sich Vorwürfe, wie er seine Tochter Elizabeth behandelt hatte, da er ihre fehlende Reaktion auf seine Ansprache für absichtliche Ignoranz hielt, obwohl sie tatsächlich als Folge einer fiebrigen Erkrankung taub und geistig behindert zurückblieb. Diese Gedanken seines Freundes lösen in Huck Verblüffung aus, mit der er sich an das Publikum wendet: *It don't sound natural, but Jim cared for his people just as much as white folks do for their'n* (S. 81). Duke und King kehren in teurer und eleganter Kleidung zum Raft zurück und der Protagonist fragt, wa-

---

<sup>1488</sup> Diese die Beziehung zwischen Huck und Jim definierende Entschuldigung ist im Roman bereits am Ende von Kapitel 15, im Zusammenhang mit einer aus dem Libretto gestrichenen Episode beschrieben und wurde an dieser Stelle in einem anderen Kontext eingefügt.



rum Jim für die gesamte Zeit angekettet sein müsse. Er meint weiter, dass er selbst und Jim nun ihre Reise wieder alleine fortsetzen wollten, doch der King weiß dies zu verhindern, indem er Huck zeigt, dass er ihn als *nigger-stealer* (S. 82) durchschaut hat. Mit der neuen Kleidung wollen die Gauner nun eine neue Form des Betruges versuchen, wobei ihnen Huck als Diener Adolphus behilflich sein soll. Sie entscheiden sich die nächstgelegene Stadt Hillsboro zu ziehen.

Diese Szene komprimierte einige Ereignisse des Romans und arrangierte sie aufgrund dessen neu, während sie gleichzeitig eine Hinzufügung vornahm. Offensichtlich ist die hier neu positionierte Entschuldigung Hucks bei Jim, wobei die Situation, die im Libretto dazu führt, nicht dem Original entnommen ist. Damit wird jedoch die inhaltliche Bedeutsamkeit der Abbitte leistenden Worte des Protagonisten deutlich: einerseits, da sie trotz der Streichung der Episode, die sie im Roman beinhaltet, in das Libretto übernommen wurde, und andererseits, da der Song „Worlds Apart“ die dadurch veränderte Situation zwischen den beiden zusätzlich manifestiert.<sup>1489</sup> Die Lyrics des Songs verdeutlichen Hucks charakterliche Entwicklung anhand seiner Beziehung zu Jim und betonen gleichzeitig die Hervorhebung der antirassistischen Aussage der Story, die das Musical vornahm: *And I see the same skies through brown eyes/ That you see through blue/ But we're worlds apart/ Worlds apart* (S. 79).<sup>1490</sup> In dieser Szene beginnt der Protagonist gesellschaftliche Auffassungen, die er als grundlegende Wahrheiten betrachtete, zu hinterfragen, wodurch er selbst reift. Jim erzählt hiernach von seiner Tochter Elizabeth, womit er nach der eben beschriebenen Einfügung inhaltlich wieder mit dem Roman kongruent ist. Der Einsatz der Araber-Schminke bereits in dieser Szene stellt eine geringfügige Abweichung von Twains Original dar, ist jedoch für die Handlung selbst nicht von Relevanz.<sup>1491</sup> Huck beschließt nun, dass Jim und er sich von den Gaunern wieder

---

<sup>1489</sup> In Kombination mit den anderen Duetten zwischen Huck und Jim – „Muddy Water“ und „River in the Rain“ – zeigt „Worlds Apart“ die Entfaltung der Freundschaft der beiden und die damit verbundene charakterliche Entwicklung. Mit „Muddy Water“ beginnt eine stürmische Abenteuerreise, die in „River in the Rain“ Frieden und Zusammengehörigkeit findet und mit „Worlds Apart“ in der Realisation des Menschen – des Essentiellen – hinter der von gesellschaftlichen Vorurteilen geprägten Fassade kulminiert. Damit nutzt das Musical die dem Genre eigenen Möglichkeiten zur Vermittlung der intendierten Aussage effektiv.

<sup>1490</sup> Das neu aufgebaute gegenseitige Verständnis wird auch musikalisch umgelegt, da Huck in dem als Duett konzipierten Song, jene von Jim gesungenen Worte aus seiner eigenen Perspektive – *And you see the same skies through brown eyes/ That I see through blue* (S. 80) – wiederholt.

<sup>1491</sup> Im Roman druckt der Duke erst einige „Wanted“-Plakate, um Jims Anwesenheit als konstant angeketteter Gefangener auf dem Raft zu erklären. Um ihm dann jedoch die täglichen Fesselungen zu ersparen, geben sie ihn in weiterer Folge – erst nach jenem Gespräch über Jims Tochter – als kranken Araber aus.

trennen sollten, was in der Vorlage an dieser Stelle jedoch nicht passiert.<sup>1492</sup> Diese frühere Realisierung seines moralischen Gewissens ist kontextuell auf die in „Worlds Apart“ manifeste Entwicklung im Charakter des Protagonisten zurückzuführen, die auch unmittelbar mit der ungerechten Behandlung Jims im Zusammenhang steht. Im Libretto ist die Tatsache, dass er unentwegt angekettet sein muss, der Auslöser für Hucks Ablehnung der Methoden der Gagner, während bei ihm im Roman vor allem durch deren Pläne mit den Wilkes-Töchtern Zweifel aufkeimen. Auch mit dieser Veränderung fokussiert das Musical einmal mehr auf die zentrale Beziehung zwischen Huck und Jim.

Die zwei Ganoven begeben sich nun mit Huck als Diener Adolphus nach Hillsboro (Szene 4), wo sie am Pier einen jungen Mann (Young Fool) ansprechen, der voller Enthusiasmus von Arkansas schwärmt („Arkansas“). Der Einfältige hält den King für Reverend Harvey Wilkes und den Duke für dessen geistig zurück gebliebenen, tauben Bruder William, die gekommen sind, um ihren sterbenskranken Bruder Peter ein letztes Mal zu sehen. Bereitwillig erzählt der junge Mann von den Töchtern des inzwischen bereits Verstorbenen und lässt sich durch die Betrüger Informationen zu Herkunft und Vergangenheit von Harvey und William entlocken.<sup>1493</sup> Nachdem der Young Fool erzählt, er wäre auf dem Weg nach „Rio Janero“, beschließen Duke und King die „Vorstellung ihres Lebens“ zu geben, indem sie die Identität der beiden Brüder annehmen, um so deren Erbe antreten zu können. Während der junge Mann auf dem Dock weiter über seinen Staat Arkansas schwärmt, wechselt der Handlungsort zum Haus der Wilkes-Familie, wo die Trauergäste den Verlust von Peter Wilkes beweinen („How Blest We Are“).<sup>1494</sup> Huck und die beiden Betrüger betreten das Haus und ein schwarzer Bediensteter teilt ihnen mit, dass Peter Wilkes bereits gestern verstorben sei, worauf der King theatral übertrieben reagiert: *The KING crosses dramatically to the open coffin, throws himself down and kisses the face of the corpse* (nebentextliche Anweisung S. 86). Die Tochter des Verblichenen, Mary Jane, „erkennt“ ihn hierauf als ihren Onkel Harvey und stellt ihm ihre beiden Schwestern Susan und Joanna vor. Sie händigt ihm einen Brief aus, der festlegt, dass das Haus und 3000 in Gold an die Nachkommen gehen und 6000 in Gold an die Brüder Harvey und William. Mary Jane überreicht dem King die Tasche mit dem Geld, der daraufhin zu

---

<sup>1492</sup> Das hier geführte Gespräch zwischen Huck, Duke und King (S. 81-2) ist damit ebenfalls für das Libretto eingefügt worden.

<sup>1493</sup> Beispielsweise verbrachten die beiden Brüder den Großteil ihres Lebens in England, weswegen der King unmittelbar einen hörbar falschen britischen Akzent annimmt.

<sup>1494</sup> Der fließende Übergang wird auch musikalisch deutlich, indem die letzten vier Zeilen des Young Fool simultan mit den ersten vier der Trauernden gesungen werden.

beten beginnt und den Betrag großzügig wieder an seine „Nichten“ zurückgibt, wogegen sich der „stumme“ Duke wild gestikulierend zu wehren versucht. Counselor Robinson, einer der Gäste, durchschaut jedoch das Spiel der Betrüger und beschuldigt den King offen, vor allem aufgrund seines offensichtlich falschen britischen Akzents. Mary Jane jedoch hält an ihrem Glauben an die vermeintlichen Onkel eisern fest und gibt zum Beweis ihrer Loyalität die 6000 prompt wieder an sie zurück und lädt sie ein in ihrem Haus zu bleiben. Nach diesem Auftritt plagt Huck das schlechte Gewissen, da er es für falsch hält, drei unbedarfte und liebenswerte junge Mädchen auf diese Weise zu betrügen.<sup>1495</sup> Er schleicht sich in das Zimmer von King und Duke und stiehlt ihnen die Tasche mit dem Gold. Als er im Erdgeschoss des Hauses angelangt ist, hört er überraschend ein Geräusch, verbirgt sich hinter dem Sarg und versteckt das Geld bei der Leiche darin. Mary Jane betritt mit einer Kerze den Raum und trauert gemeinsam mit ihren Schwestern den Verlust des geliebten Vaters („You Oughta Be Here With Me“).

Die hier wiedergegebene Szene extrahierte die essentiellen Ereignisse aus den Beschreibungen in den Kapiteln 24 bis zum Beginn von 27, wodurch zwar der spezifische Charakter der Episode und die grundlegende Handlung erhalten blieb, jedoch sehr komprimiert wurde. Exemplarisch seien hier die Aneignung der Information über die Wilkes-Familie und die folgende Ankunft in Hillsboro gegeben, die im Roman ausführlicher beschrieben sind und den Schwindel dadurch glaubhafter erscheinen lassen. Jener Young Fool ist in diesem Fall weniger einfältig und dumm,<sup>1496</sup> da sich der King nicht als Wilkes ausgibt sondern nur als interessierter Dialogpartner auftritt, wobei das Gespräch (S. 157-9) umfangreiche Hintergrundinformationen über die Familie enthält. Der King weiht den Duke in diese ein, und gemeinsam besteigen sie ein Schiff, um in Hillsboro den Eindruck zu erwecken, sie wären eben am Ende einer langen Reise angekommen. Mehrere Dorfbewohner eilen zum Landesteg, da die Wilkes-Brüder bereits seit langem erwartet wurden. King und Duke geben vor, diese zu sein, und ein Einwohner berichtet ihnen vom Tode Peter Wilkes', woraufhin der King jene Reaktion zeigt, die im Musical erst im Haus stattfindet.<sup>1497</sup> Da Huck als Erzähler seiner eigenen Story fungiert konnten in manchen Fällen Ereignisse auch direkt an das Publikum gerichtet, narrativ vermittelt werden, wie hier die Entwendung des Golds aus dem Zimmer der beiden

---

<sup>1495</sup> Im Roman wird Huck an dieser Stelle von Joanna über England befragt, wobei er sich zunehmend in seinen Lügen verstrickt. Die Schwestern werden generell als liebenswert und intelligent beschrieben, weswegen Huck gewisse Verantwortung für ihr Schicksal empfindet. Die Beziehung, die er zu ihnen aufbaut und deren Entwicklung ist im Musical jedoch weniger ausführlich dargelegt.

<sup>1496</sup> Huck beschreibt ihn im Roman als *nice innocent-looking young country jake* (S. 157).

<sup>1497</sup> Er wirft sich in diesem Fall jedoch verzweifelt auf den Überbringer der Nachricht statt auf den offenen Sarg, wobei die folgende Replik in beiden Fällen ident ist.

Betrüger. Während der Roman die Handlung ausführlich beschreibt, erwähnt sie Huck im Musical nur, wobei die szenische Präsentation selbst inhaltlich erst nach seiner Tat, als er von Mary Jane im Erdgeschosszimmer überrascht wird, wieder einsetzt.<sup>1498</sup> Die Musik dieser Szene definiert stilistisch den Singenden („Arkansas“), ist situationsgebunden („How Blest We Are“), oder primärer Ausdruck der figuralen Emotionalität („You Oughta Be Here With Me“). Während der Song des Young Fool ihn auch in Musik und Lyrics als einfältigen jungen Mann präsentiert, imitiert „How Blest We Are“ im von den weißen Trauernden gesungen Teil eine getragene christliche Hymne und wird in Arrangement und Gesang zum Gospel, als Alices Tochter, eine Sklavin des Hauses, den letzten Vers übernimmt. Wie bereits erwähnt, hebt das Musical jene Gegenüberstellung der schwarzen und weißen Situation besonders hervor, weswegen „How Blest We Are“ in seiner Struktur charakteristisch für diese Adaption ist. Das hauptsächlich von Mary Jane getragene „You Oughta Be Here With Me“, das die Emotionen der drei Schwestern über den Verlust des Vaters thematisiert, ist andererseits als „klassische“ Country-Ballade verfasst, die die Trauer – besonders verdeutlicht im Spiel von Fidel und Harmonika – effektiv vermittelt.

Am nächsten Morgen (5. Szene) beginnt die Beerdigung des Peter Wilkes mit einer Rede, gehalten durch den King (als Reverend Harvey Wilkes) im Haus des Verblichenen. Er benutzt jedoch einen falschen Terminus – *orgies* statt *obsequies* (S. 90-1) –, der den hier vonstattengehenden Betrug offensichtlich machen könnte, weswegen der durch seine Rolle zum Schweigen verurteilte Duke ihn wild gestikulierend auf seinen Fehler aufmerksam zu machen versucht. Nachdem der King seinen Irrtum mit einem haarsträubenden Argument erklärt hat, begibt sich die Prozession der Trauernden für das Begräbnis zum Friedhof. Zurück im Haus, wirft sich die Sklavin Alice um Mary Janes Hals. Sie ist verzweifelt, da der „Onkel“ ihre Tochter nach Memphis und sie selbst weiter in den Süden nach New Orleans verkauft hat, wodurch offensichtlich ist, dass sie sich nie wieder sehen werden. Mary Jane ist darüber entsetzt und befragt den King, der vorgibt, er müsse hier alles verkaufen, um in weiterer Folge gemeinsam mit ihr selbst und den Schwestern nach England gehen zu können. Der King packt Alices Tochter beim Handgelenk und zerrt sie unbarmherzig von der Bühne. Alice weint verzweifelt, und Mary Jane, selbst unter Tränen – wie auch Susan und Joanna –, versucht, sie zu trösten. Huck gehen diese tiefgreifenden Emotionen sehr nahe, und er be-

---

<sup>1498</sup> Dies hatte wahrscheinlich auch technische Gründe, da hierbei auch ein Wechsel des Handlungsortes auf der Bühne vermieden wurde.

schließt daraufhin, das hier begangene Unrecht aufzudecken. Mary Jane – das Schicksal von Alice und ihrer Tochter beweinend – sitzt auf dem Sofa, als Huck/Adolphus sich ihr nähert, um mit ihr zu sprechen. Eine emotionale Anziehung zwischen den beiden ist offensichtlich, und er erzählt – auch für ihn selbst überraschend – die Wahrheit: dass die beiden nicht ihre Onkel, sondern Betrüger, sind und deswegen der Verkauf der beiden Sklaven auch nicht rechtsgültig ist. Mary Jane möchte sofort die Polizei aufsuchen, um Duke und King teeren und federn zu lassen, doch Huck kann sie überreden, damit noch zu warten, bis er selbst und Jim aus der Stadt verschwunden sind. Er verspricht ihr, eine Notiz mit dem Versteck der Tasche mit dem Gold zu hinterlassen, die er aus dem Zimmer der Gauner gestohlen hatte, verabschiedet sich von ihr und verlässt den Raum. Huck wendet sich narrativ an das Publikum und gesteht, dass er Mary Jane seit damals nicht mehr gesehen hat, *But I reckon I thought about her many and many a million times* (S. 96) („Leavin’s Not the Only Way to Go“).

Diese Szene verdichtet die Kapitel 27 und 28, wobei der Handlungsverlauf zwar verkürzt dargestellt ist, jedoch die elementaren Ereignisse grundsätzlich beibehalten wurden: Ansprachen und Begräbnis sind im Roman ausführlicher beschrieben und Hauptman eliminierte hier eine Episode, in der King und Duke Huck befragen, da sie ihn verdächtigen das Geld gestohlen zu haben (Kapitel 27). Die Komprimierung und Reduktion ermöglichte hier die für die Grundhandlung relevanten Ereignisse in direkter zeitlicher Sukzession zu zeigen. Die Schwerpunktsetzung der Adaption wird ein weiteres Mal deutlich, da Hucks Wandlung und seine Entscheidung die Wahrheit zu sagen, in direkte Verbindung mit dem Verkauf von Alice und ihrer Tochter gebracht wird, der bei Twain nur am Rande erwähnt wird. Sein Dialog mit Mary Jane ist textlich der Vorlage entnommen, doch ist sein Plan dort umfangreicher (Kapitel 28).<sup>1499</sup> Die grundlegenden Informationen – Huck sieht Hoffnung für sich und Jim, zu entkommen, und versucht mithilfe von Mary Jane die beiden Betrüger der Polizei zu überstellen – sind dennoch im Plot enthalten. Signifikant ist hier ebenso der Song „Leavin’s Not the Only Way to Go“, da er Hucks Wandlung musikalisch und szenisch verdeutlicht. Wie auch „Waitin’ For the Light to Shine“, welches den Beginn der Entwicklung der Figur markiert, ist auch dieser Song kontextuell spieleextern, deutlich unter anderem in der Tatsache, dass er in gespro-

---

<sup>1499</sup> Beispielsweise schreibt er einen weiteren Zettel für Mary Jane mit den Worten *„Royal Nonesuch, Bricksville“* (S. 185) darauf, um der Polizei auf die früheren Taten der Gauner zu verweisen.

chene Passagen eingebettet ist, die der Protagonist narrativ an das Publikum richtet.<sup>1500</sup> Dies wird auch szenisch umgesetzt, da er als Trio konzipiert ist, wobei jedoch Mary Jane und Jim nur unvermittelt auftreten und sich zum Vortrag des Songs an entgegengesetzte Enden des Proszeniums lehnen. „Leavin’s Not the Only Way to Go“ repräsentiert damit musikalisch Hucks charakterliche Entwicklung und macht in seinem Aufbau als Trio auch seine Motivation transparent. Eine von Mary Jane und Jim gemeinsam gesungene Passage ist für die Vermittlung dessen besonders signifikant: *People reach new understandings all the time/ They take a second look/ Maybe change their minds* (S. 97). Darin wird deutlich, wie der Protagonist aufgrund der Beziehung zu diesen beiden seine eigene Person definiert und letztlich zu einem selbständigen Charakter heranreift. Vollendet wird diese Entwicklung der Figur in der siebten Szene mit der Reprise von „Waitin’ For the Light to Shine“. Ein Roman kann aufgrund seiner narrativen Struktur die menschliche Entfaltung ausführlicher und aus verschiedenen Perspektiven – wie in diesem Fall ein Ich-Erzähler, der auch Einblick in seine innere Welt gewährt – beschreiben, während diese Möglichkeit durch die notwendige inhaltliche Kompromittierung bei einer Dramatisierung und die folgende szenische Präsentation sehr eingeschränkt ist. *Big River* kompensiert dies hier, indem es mit den spezifischen Mitteln der musikalischen Kommunikationsebene Motivation, Entwicklung und Gedanken der Figur bündelte und sie somit projizierte.

Während sich Huck auf den Weg zum Raft machen möchte, wird er von den beiden Gaunern gestoppt, die ihn fragen, ob er letzte Nacht in ihrem Zimmer gewesen wäre (Szene 6). Er verneint dies, gibt jedoch vor, Sklaven ein aus gehen gesehen zu haben.<sup>1501</sup> Während der Duke meint, sie sollten ihren Plan aufgeben, ist der King zuversichtlich, dass die bevorstehende Auktion ihnen noch genügend Geld einbringen würde. Da Huck sich noch immer im Raum befindet, nähert sich der King seinem Komplizen und weist ihn verschwörerisch an, den Sklaven des Jungen heimlich zu verkaufen, um bereits im Vorfeld zwei Dampfschiff tickets erwerben zu können, die einen schnellen Rückzug nach der Auktion garantieren.<sup>1502</sup>

---

<sup>1500</sup> Dies trifft auf „I, Huckleberry Me“ nur teilweise zu, da am Ende des Songs ein direkter Übergang zur Spiel-ebene gegeben wird, indem Huck erstmals Jim auf der Insel begegnet. Es erscheint damit nicht außerhalb der Handlung abgeschlossen und könnte inhaltlich auch als gesungene Soliloquy verstanden werden.

<sup>1501</sup> Wie bereits zuvor arrangierte Hauptman auch hier einige Ereignisse des Romans neu, da es sich hierbei um jene – jedoch sehr gekürzte – Interrogation aus dem 27. Kapitel handelt, die in der vorhergehenden Szene eliminiert wurde.

<sup>1502</sup> Wie bereits zwei Mal im Zusammenhang mit King und Duke wurde hier ein weiterer Wechsel in der Erzählperspektive vorgenommen, der mit der strukturellen Logik nicht vereinbar ist. Dass Huck dieses Gespräch nicht mitgehört haben kann, wird in der nächsten Szene belegt, als er endlich am Raft anlangt und verwundert feststellt, dass Jim nicht anwesend ist. Die korrespondierende Episode – wenn auch inhaltlich nicht völlig ident – ist

Als der Duke das Haus verlässt, um den Auftrag auszuführen, betritt Sheriff Bell, gemeinsam mit einer Gruppe von Leuten und einem weißhaarigen Mann mit authentischem englischem Akzent den Raum: der tatsächliche Harvey Wilkes ist in Hillsboro angekommen. Um seine eigene Haut zu retten, beschuldigt der King ihn, ein Betrüger zu sein, wobei der Sheriff inzwischen überzeugt ist, hier zwei Blender vor sich zu haben. Hierauf versucht der tatsächliche Bruder, einen Beweis für seine Identität zu erbringen, indem er auf eine Tätowierung auf der Brust des Verstorbenen verweist und den King herausfordernd fragt, was es gewesen sei. Dieser antwortet, es handle sich um einen dünnen blauen Pfeil, woraufhin Harvey Wilkes triumphierend feststellt, es wären die Initialen P.B.W. gewesen. Unglücklicherweise können sich die beiden Leichenbestatter jedoch an keine Tätowierung erinnern, weswegen Sheriff Bell bestimmt die Leiche zu exhumieren, um den Wahrheitsgehalt der Aussagen zu überprüfen. Eine Gruppe von Menschen folgt dem Gesetzesvertreter und den Delinquenten (Harvey Wilkes, King und Huck) auf den Friedhof und verlangt lautstark danach, diese Hochstapler einer grausamen Strafe zuzuführen. Huck empfindet Angst vor der wütenden Menge, die droht, bereits einen Bottich Teer zum Kochen gebracht zu haben, als der Sarg gehoben und geöffnet wird. Bevor jedoch die Tätowierung kontrolliert werden könnte, entdeckt man die Tasche mit Gold auf der Brust des Verstorbenen, die der King sofort habgierig an sich reißt. In der Zwischenzeit ist ein Gewitter aufgezogen und ein Blitz schlägt in eine nahe Statue ein, ein lautes Donnern folgt, und in der Aufregung kann sich Huck von seinem Bewacher befreien und läuft in Richtung Fluss, um sich mit Jim gemeinsam abzusetzen.

Beginnend mit dem Auftritt von Sheriff Bell ist die Szene eine komprimierte Fassung des 29. Kapitels des Romans, während die zuvor liegenden Ereignisse von Hauptman hier platziert wurden. Die Befragung Hucks ist bereits früher, im 27. Kapitel, enthalten und die Anweisung Jim zu verkaufen, wird im Roman nie deutlich ausgesprochen und verschafft dem Publikum in diesem Fall einen Informationsvorsprung. Die elementaren, für die Handlung relevanten Ereignisse wurden in das Libretto übernommen und sind nur weniger ausführlich beschrieben, wie beispielsweise der Versuch, den tatsächlichen Verwandten des Verstorbenen zu verifizieren; ebenso tritt der wahre zweite Bruder im Musical nicht in Erscheinung.

---

im Roman erst später zu finden, da in diesem Zusammenhang im Libretto einige Kürzungen vorgenommen wurden. Twain, im Gegensatz, blieb seiner Erzählperspektive treu, indem er Huck und Jim auf dem Raft beunruhigt feststellen lässt, dass Duke und King vermehrt miteinander flüstern und womöglich etwas im Schilde führen, ohne jedoch genau darüber Bescheid zu wissen (S. 204).

Huck erreicht das Raft, doch Jim ist nicht zu sehen, weswegen er annimmt, er hätte sich aus den Ketten befreit, würde jedoch bald zurückkommen (Szene 7). Er wartet auf seinen Freund, als der Duke bedeckt mit dampfendem Teer und Federn taumelnd auf ihn zukommt.<sup>1503</sup> Die Bevölkerung von Hillsboro hat ihn auf dem Rückweg mit zwei Dampfschiff tickets abgefangen und bei ihm die gleiche grausame Strafe angewandt, wie sie auch seinem Komplizen, dem King, widerfuhr. Auf Hucks Befragung gesteht er, Jim für 40 Dollar an Silas Phelps verkauft zu haben. Der Duke leidet fürchterlich und taumelt mit den verzweifelten Worten *I'll die in here* (S. 104) von der Bühne.<sup>1504</sup> Trotz des Verhaltens der beiden Gauner empfindet Huck keinen Groll, sondern nur Traurigkeit über die Grausamkeit zu der Menschen fähig sind. Dies erinnert ihn an die Existenz eines Gottes, und er fürchtet, selbst in die Hölle zu fahren, da er einem entflohenen Sklaven geholfen hatte. Er beginnt einen Brief an Miss Watson, um ihr den Aufenthaltsort von Jim mitzuteilen, doch entsinnt sich dann eines Besseren. Huck begreift Jim nun als einzigen Freund, den er jemals hatte, und so beschließt er, ihm zu helfen und ihn aus der Sklaverei zu stehlen. Damit widerspricht er zwar den gesellschaftlichen Vorgaben, doch findet er erstmals zu sich selbst, gesanglich unterstützt von den Sklaven auf dem Baumwollfeld (Reprise: „Waitin' For the Light to Shine“).

Wie bereits aufgezeigt, eliminierte Hauptman hier mehrere Schilderungen, komprimierte die Handlung signifikant und arrangierte damit einige Abläufe neu. Huck beispielsweise erfährt in der Vorlage von einem fremden Jungen am Straßenrand, dass der entlaufene Jim nun bei Silas Phelps zu finden ist (S. 205), bekommt danach Gewissensbisse, ihm geholfen zu haben, beschließt letztendlich aber trotzdem, ihn aus der Sklaverei zu stehlen und trifft erst in weiterer Folge auf den Duke, der Ankündigungen für *The Royal Nonesuch* in Pikeville anbringt. Durch die Komprimierung und dem damit verbundenen vorzeitigen Ende der Gauner,

---

<sup>1503</sup> Hier wurden mehrere Episoden gekürzt und die Abläufe komprimiert. Im Roman können auch King und Duke ein weiteres Mal ihren Verfolgern entkommen und holen Huck und Jim ein bevor sie mit dem Raft ablegen können. Die beiden Kriminellen ahnen jedoch, dass Huck nicht mehr loyal ist und sprechen deswegen nur mehr heimlich unter vier Augen miteinander. Sie fahren einige Tage den Fluss hinab und landen dann bei Pikeville, wo King und Duke ein weiteres Mal das *Royal Nonesuch*-Programm präsentieren wollen. Plötzlich ist Jim verschwunden, und Huck macht sich auf die Suche nach ihm, wobei er dem Duke begegnet, der Vorankündigungen für die Performance in der Stadt verteilt. Dieser teilt ihm mit, dass er ihn verkauft habe und nennt ihm bewusst eine falsche Adresse weit außerhalb des Dorfes, um ungestört dem Betrug nachgehen zu können. Huck hatte aber bereits zuvor von einem fremden Jungen erfahren, dass Jim von Silas Phelps gekauft wurde, weswegen er vorgibt, die unrichtigen Angaben zu glauben, froh, von den Kriminellen nicht mehr belästigt zu werden. Gestrichen wurden Teile von Kapitel 30 und 31.

<sup>1504</sup> Der Tod der Ganoven wird im Roman erst mit Ende von Kapitel 33 angedeutet. Sie haben auch in Pikeville das *Royal Nonesuch*-Programm gebracht, wurden jedoch diesmal von der Bevölkerung überlistet, die sie ge-teert und gefedert an Stöcken angebunden durch das Dorf trägt. Huck und Tom Sawyer beobachten die Prozes-sion vom Straßenrand.



kommt es zu keiner weiteren Vorstellung, und die Farm der Phelps' ist im Musical aus diesem Grund in der Umgebung von Hillsboro lokalisiert. Dennoch wurden auch hier, wenn auch komprimiert dargestellt, die relevanten Ereignisse inkludiert. Der Kontext der Reprise von „Waitin' For the Light to Shine“ – besonders die Kombination mit den Sklaven auf den Feldern – jedoch ist eine Hinzufügung gemäß der inhaltlichen Gewichtung der Adaption. Die Reprise dieses Songs zeigt die Vollendung von Hucks charakterlicher Entwicklung an, die ihn als gereiften Menschen manifestiert. Musikalisch unterscheidet sich die Reprise von der ursprünglichen Fassung des Songs im ersten Akt vorwiegend durch Rhythmus und Tempo. Obwohl ein Teil der Lyrics in beiden Fällen ident ist, impliziert Begleitung und Instrumentation des ersten, eine zaghafte ungewisse Frage nach dem richtigen Weg und den Wunsch nach Selbstverwirklichung, während die Version des zweiten Aktes mit starkem, hämmerndem Rhythmus die Bestimmtheit kennzeichnet, mit der der Protagonist nun zu seiner selbst gefassten Persönlichkeit zu stehen bereit ist. Neben Huck wird die Reprise durch die Sklaven auf den Feldern gesungen, einschließlich Alice und ihrer Tochter, wodurch ein weiteres Mal die Motivation seiner Charakterentwicklung manifest wird. Da „Waitin' For the Light to Shine“ musikalisch an ein Spiritual gemahnt, ist dies auch hier deutlich: Huck wird erst durch seine Bereitschaft, sich für die Unterdrückten einzusetzen, tatsächlich mit humanitären Qualitäten definiert, wobei vor allem das Erkennen der persönlichen Werte wie Loyalität, Freundschafts- und Gerechtigkeitssinn seine Identität festigt.<sup>1505</sup>

Bei Tagesanbruch macht Huck sich auf die Suche nach Silas Phelps' Haus (Szene 8). Er findet es wenige Stunden später an diesem heißen, ruhigen Tag und wird dort von einer Frau, Aunt Sally, begrüßt, die ihm überraschenderweise um den Hals fällt, als hätte sie ihn erwartet.<sup>1506</sup> Sally fragt, was ihn solange aufgehalten habe, und bittet ihn, sie Tante zu nennen anstatt Ma'am. Huck lügt, dass ein Zylinderkopf auf dem Schiff explodiert wäre, der die Verspätung verursacht hätte, als Sally draußen die Schritte ihres Mannes hört und den Jungen antreibt, er solle sich unter dem Tisch verstecken, um ihrem Gatten einen Streich zu spielen. Silas, der den erwarteten Besuch im Dorf abholen wollte, betritt erschöpft das Haus und verkündet, er wäre wieder nicht gekommen. Sally neckt ihn ein wenig und deutet Huck dann, er möge plötzlich unter dem Tisch hervorspringen. Silas sieht ihn verdutzt an und fragt, wer er sei,

<sup>1505</sup> Die damit implizierte moralische Aussage ist im Musical deutlich hervorgehoben, in Twains Roman jedoch interpretierbar, wie die zahlreichen Kontroversen diesbezüglich annehmen lassen.

<sup>1506</sup> Besonders in dieser Passage adressiert Huck vermehrt das Publikum mittels Beiseite Sprechens und vermittelt damit seine tatsächliche Reaktion auf Aunt Sallys Fragen und Benehmen. Dies wird vor allem zur Steigerung der komischen Wirkung eingesetzt.

worauf jedoch Aunt Sally antwortet. Huckleberry, der bereits fürchtete er könnte seine Tarnung aufgrund fehlender Familienkenntnisse nicht aufrecht erhalten, bricht erleichtert fast zusammen, als er seine „Tante“ sagen hört: *It's Tom Sawyer* (S. 109)! Nun überlegt Huck, dass der tatsächliche Tom Sawyer wahrscheinlich jeden Moment hier eintreffen werde und damit seine Maskierung aufdecken würde, weswegen er vorgibt, er müsse in die Stadt gehen, um sein Gepäck zu holen. Er will Tom auf dem Weg abfangen und ihn in seinen Plan, Jim zu stehlen einweihen. Da dieser jedoch Huck für tot hält, glaubt er, als er ihn sieht, er hätte einen Geist vor sich. Nachdem Huckleberry Tom vom Gegenteil überzeugt hat, beginnt er zu erklären, dass er sich bei den Phelps als Tom ausgibt, da er Jim helfen möchte. Tom will mithelfen, Jim zu stehlen. Huck kann nicht es nicht glauben, dass Tom tatsächlich ein *dirty abolitionist* (S. 112) sein soll, nimmt seine Unterstützung aber dankbar an und unterbreitet ihm seinen Plan. Für den von Abenteuerromanen geprägten Geist seines Freundes ist dessen Konzept aber eindeutig zu simpel, weswegen Tom, diverse Literatur zitierend, ein neues und kühneres Szenario zur „Befreiung des Gefangenen“ entwirft. Hucks an das Publikum gerichtete Reaktion hierauf ist beinahe enthusiastisch: *I seen Tom's plan was worth fifteen of mine for style. It would make Jim just as free, and might get us both killed besides* (S. 113). Sie begeben sich nun zu dem Schuppen, in dem Jim festgehalten wird: ein Bretterschlag mit einem einfachen Vorhängeschloss und einem über das Fenster genageltem Stück Holz. Huck sieht aufgrund dessen einfache Möglichkeiten, Jim zu befreien, doch Tom stimmt dem nicht zu, da er in seiner Phantasie einen kühneren Plan erdenkt. Huckleberry gibt jedoch zu bedenken, dass Silas Jim bald weiterverkaufen wird und sie deswegen nicht viel Zeit zur Verfügung haben. Jim blickt durch das nur unzureichend vernagelte Fenster und ist glücklich, Huck und Tom zu sehen. Er gibt zu, er hätte längst ausbrechen können, wäre nicht die zehn Fuß lange Kette an seinem Fuß. Tom überlegt, ob die Notwendigkeit bestünde, Jims Bein abzusägen, verwirft diesen Plan nach Jims vehementem Einspruch jedoch wieder. Die beiden Jungen einigen sich letztendlich darauf, ihn mit Löffeln freizuschaukeln, und Huck geht zum Abendbrot zurück ins Haus zu Silas und Sally,<sup>1507</sup> während Tom sich einige Zeit im Wald verstecken soll.<sup>1508</sup> Bevor er geht, fragt Tom Jim, ob Spinnen im Schuppen wären oder er nicht

---

<sup>1507</sup> Bei der folgenden Passage könnte es sich ebenfalls um einen Wechsel in der Erzählperspektive handeln, da Huck von nun an eigentlich im Haus der Phelps ist. Dennoch ist es hier nicht dermaßen offensichtlich, da es sich nicht um Aussagen handelt, die bewusst vor Huck verheimlicht werden sollen, wie dies bei den Dialogen von King und Duke der Fall war.

<sup>1508</sup> Dies stellt eine offensichtliche Abweichung vom Roman dar, da sich Tom hier als sein jüngerer Bruder Sid ausgibt, während Huck seine Identität behält. Gemeinsam leben sie eine Weile bei den Phelps und versuchen

eine Klapperschlange als Gefährte halten sollte, um sie mit seinem Gesang zu zähmen. Der Gefangene meint hierzu nur: *No, I don't see the sense in it! But then you're white folks* (S. 116).<sup>1509</sup> Tatsächlich phantasiert Tom davon, diese Befreiungsaktion so zu inszenieren, dass sie über achtzig Jahre andauert. Wieder allein beginnt Jim von der Freiheit zu träumen („Free at Last“).

Die in der Adaption mit der Reduktion der Vorlage einhergehende Zeitraffung ist besonders in dieser Szene offensichtlich, da In Twains Original Huck und Tom einige Wochen bei den Phelps verbringen und die Befreiungsaktion ausführlich planen. Wie bereits erwähnt, gibt der echte Tom sich im Roman als sein Bruder Sid aus, wobei diese Ebene im Plot völlig entfällt, da – wie Silas auch auf S. 121 sagt – Tom Sawyer im Musical keinen Bruder hat. Hauptman komprimierte dennoch die wichtigsten Elemente und arrangierte sie im Verlauf eines Tages und einer Nacht (die folgende Szene 9). Wie auch in den zuvor beschriebenen Szenen, sind trotz der Kürzung die meisten Repliken direkt der Vorlage entnommen und die Ereignisse verdichtet. Ebenso stellt der Song hier eine Hinzufügung gemäß der Fokussierung des Musicals dar. Die Stimme, die Jim mit „Free at Last“ präsentiert, ist im Roman nicht enthalten und verdeutlicht verstärkt die Unmenschlichkeit der Sklaverei. Dies wird noch untermauert, als mehrere Sklaven für die zweite Hälfte des Songs auf die Bühne kommen und mit Jim ihrer Sehnsucht nach Freiheit Ausdruck verleihen, obwohl ihre Anwesenheit kontextuell nicht unmittelbar erklärbar ist. Auch „Free at Last“ ist musikalisch den afroamerikanischen Stilen verpflichtet: ein Gospel, bei dem Jim als Solosänger und die anderen Sklaven als Gospelchor fungieren. Mit dieser Vermengung der Musikrichtungen – primär Spiritual, Gospel, und Country – werden die beiden Ebenen in *Big River* auch musikalisch ausformuliert; dies stellt eine Abweichung vom Roman dar, in dessen Zentrum fast ausschließlich Huckleberry Finn steht.

Es ist Nacht, und Huck und Tom graben unter dem Schuppen mit Löffeln einen Tunnel (Szene 9). Tom meint es würde nur noch ein paar Tage dauern, doch Huck verliert die Geduld für

---

verstärkt in ihren Bemühungen, Jim zu befreien, den Helden eines Abenteuerromans aus ihm zu machen. Jene Ereignisse werden sehr ausführlich in den Kapiteln 35-39 beschrieben.

<sup>1509</sup> Wenn man die korrespondierende Aussage aus dem Roman dem gegenüberstellt, wird ein weiteres Mal deutlich, dass dem Musical daran gelegen war, die potentiellen rassistischen Stereotypen zu vermeiden. Während diese Formulierung deutlich macht, dass Jim von der Sinnlosigkeit der Aktionen überzeugt ist und sie als typisch verschrobene Flause von Weißen abtut, ist Hucks Narration in der Vorlage weniger eindeutig: *Jim he couldn't see no sense in the most of it, but he allowed we was white folks and knowed better than him; so he was satisfied, and said he would do it all just as Tom said* (S. 240).

das Spiel und klettert durch das Loch<sup>1510</sup> zu Jim und übergibt ihm Hammer und Meißel, um damit die Kette, die sein Bein fesselt zu durchtrennen. Jim kriecht gerade in die Freiheit, als Uncle Silas mit einem Gewehr aus dem Haus kommt. Huck wundert sich, wie dieser über die Vorgänge Bescheid wissen konnte, doch Tom erklärt, er habe seinem Onkel einen anonymen Brief zukommen lassen, der ihn informierte, dass Verbrecher aus dem Indian Territory heute Nacht versuchen würden, Jim zu stehlen.<sup>1511</sup> Ungläubig fragt Huck, wieso er dies getan habe, worauf Tom wie selbstverständlich antwortet: *Why, this escape would go perfectly flat without somebody to prevent it* (S. 118). Während Huck und Jim zum Fluss fliehen, versucht Tom, Silas abzulenken, der in der Dunkelheit auf ihn schießt. Als sie bereits auf dem Raft angekommen sind, holt Tom sie ein, und obwohl alle drei Beteiligten glücklich sind, dass diese Aktion vorbei ist, ist er der Zufriedenste, da er von einer Kugel ins Bein getroffen wurde. Jim legt sofort einen Druckverband an, kann jedoch den Blutverlust nicht gänzlich stoppen und weigert sich abzulegen, bevor Tom medizinisch versorgt ist, weswegen er Huck anweist, in die Stadt zu gehen und einen Doktor zu suchen.<sup>1512</sup> Er erzählt dem Arzt (er wird von Mark Twain gespielt), er sei mit den Phelps verwandt, und er und sein Bruder hätten auf Spanish Island gezeltet, wo dieser angeschossen worden sei. Der Doktor erkennt die Lüge sofort und ruft Silas (mit drei bewaffneten Helfern), der ihn bereits über eine mögliche Schusswunde informiert hatte, da er annahm, einen der Diebe getroffen zu haben. Dieser ist anfänglich noch erleichtert, seinen „Neffen“ wiederzusehen, realisiert jedoch, als er hört, er würde von einem angeschossenen Bruder sprechen – Tom hat keinen Bruder –, dass der Junge ein Schwindler sein muss. Während der Doktor geht, dem Verletzten auf Spanish Island zu helfen, nimmt Silas Huck mit, um ihn zu den Ereignissen zu befragen. Der Arzt findet Tom alleine und beinahe im Delirium auf dem Boden liegend und gesteht ein, dass er Hilfe bei seiner Behandlung brauchen würde, woraufhin Jim, der sich bis dahin im Schatten versteckt hatte, vortritt und sein Unterstützung zusagt. Wohlwissend, dass er damit seine Freiheit wieder

---

<sup>1510</sup> Zur Vermittlung dieses Effekts sollen laut Nebentext Falltüren eingesetzt werden.

<sup>1511</sup> Wie die Vorbereitungen zur Flucht, ist auch dies im Roman genauer ausgeführt, da Tom bereits einige Tage vor dem geplanten Ausbruch beginnt anonyme Briefe zu schreiben, die den Phelps-Haushalt in Aufruhr versetzen. Silas und einige bewaffnete Männer mit Hunden lauern ihnen deswegen in der Nacht der Aktion bereits auf.

<sup>1512</sup> In der Adaption wird Jim hier als treibende Kraft gezeigt, der das Bein fachmännisch abbindet und bestimmt, Huck müsse einen Doktor holen. Im Roman hingegen ist Jim passiver, Tom versucht dem Blutfluss selbst zu stoppen und Jim und Huck diskutieren über die weitere Vorgehensweise, wobei der entflohene Sklave überzeugt zustimmt, dass sie Tom hier nicht unversorgt liegen lassen könnten. Daraufhin antwortet Huckleberry mit einer weiteren möglicherweise als rassistisch zu interpretierenden Aussage: *I knowed he was white inside* [...] (S. 265). Auch diese Umarbeitung zeigt, wie das Libretto bewusst die Darstellung Jims veränderte, um kontroverse Passagen zu vermeiden.

aufgibt, achtet Jim auf jede Bewegung des Doktors, der mit dem Skalpell in Toms Bein schneidet, als die Szene endet.

Wie auch in den anderen Szenen nahm Hauptman hier einige Kürzungen vor, behielt jedoch die grundlegenden Handlungselemente bei. Jims Flucht, bis zu dem Moment als er Huck fortschickt den Doktor zu holen sind komprimiert Kapitel 40 entnommen, größere Veränderungen sind erst danach zu bemerken. Eine Umgestaltung der Ereignisse, verbunden mit einer zeitlichen Raffung, steigerten im Plot die Spannung, der im Roman gemächlicher beschriebenen Episoden. Während Huck bei Aufsuchen des Doktors sofort enttarnt und von Silas zur Befragung mitgenommen wird, bleibt er in Twains Original noch längere Zeit unentdeckt. In der Vorlage sucht er zwar den Doktor auf, um ihm von der Verletzung seines Bruders zu erzählen, stößt damit jedoch nicht auf Misstrauen, einerseits, da Silas Phelps den Arzt nicht über den gestohlenen Sklaven informiert hatte und andererseits, da Tom Sawyer sich als sein jüngerer Bruder Sid ausgegeben hatte, womit seine Präsenz erklärt war. Als der Doktor sich zur Insel begibt, legt Huck sich für einige Stunden schlafen, nur um dann auf Silas zu treffen, der auf der Suche nach seinen beiden Neffen war. Huck lügt, dass Sid und er selbst versuchten, den Sklaven wieder einzufangen und deswegen die Nacht über verschwunden waren. Obwohl der Verbleib Sids nicht klar ist, nimmt Phelps Huckleberry wieder mit nach Hause, wo Sally besorgt, umgeben von mehreren rechthaberischen Nachbarn,<sup>1513</sup> bereits wartet. Die zeitliche Komprimierung der Abläufe, die besonders in der achten Szene des zweiten Aktes offensichtlich ist, wird auch in der neunten Szene weitergeführt, womit eine Spannungssteigerung einhergeht. Durch die im Musical veränderte Rolle Toms, der sich hier weder als Sid ausgibt noch gemeinsam mit Huck einige Zeit bei den Phelps verbringt, waren jene Abweichungen auch inhaltlich unumgänglich. Hinzugefügt wurde an dieser Stelle jedoch die ärztliche Behandlung Toms auf der Insel. Sie ist zwar im Roman beschrieben, ist dort jedoch Rekapitulation des Doktors, als er mit dem verwundeten Tom in das Phelps-Haus zurückkehrt. Da der Plot vermehrt auch auf Jim fokussiert, wurde es im Musical szenisch präsentiert anstatt narrativ wiedergegeben.

---

<sup>1513</sup> In der Fachliteratur wird diese Passage im Haus der Phelps meist als Sister Hotchkiss-Episode bezeichnet, die gänzlich aus der Adaption entfernt wurde. Sie besitzt keine unmittelbare Relevanz für die Haupthandlung.

Silas befragt in seinem Haus Huck, da er – nach dem Fund eines blutigen Hemdes und einer in einem Kuchen eingebackenen Seilleiter –<sup>1514</sup> überzeugt ist, dass er Mitglied einer 40-50-köpfigen Bande sein müsse, die den Überfall lange geplant hatten (Szene 10). Huckleberry weigert sich zu sprechen, und als Silas ihn mit dem Gürtel schlagen möchte, stellt Sally sich schützend vor ihn, um zu erfahren, was mit ihrem tatsächlichen Neffen passiert ist.<sup>1515</sup> Huck beginnt nun zu gestehen, und erzählt, dass er und Tom Jim, den sie von früher kennen, zu stehlen versuchten, und dass Tom von seinem eigenen Onkel angeschossen wurde. Drei Männer, betreten mit Tom auf einer Bahre das Haus, gefolgt von Jim, der in Ketten gelegt wurde, und dem Doktor. Zu Sallys und Hucks Erleichterung lebt Tom noch, und der Arzt ist zuversichtlich, dass nach der erfolgreichen Entfernung der Kugel auf der Insel der Junge wieder völlig genesen wird. Die drei Männer wollen Jim aufgrund der Probleme, die er verursacht hat, sofort hängen, wogegen der Doktor jedoch heftig widerspricht, indem er Jims Hilfe bei der Versorgung von Huck lobt und feststellt, dass er deswegen eine respektvolle Behandlung verdient.<sup>1516</sup> Silas lässt ihn nun von den Ketten befreien, möchte ihn aber wieder einsperren, wogegen Tom sofort Einspruch erhebt und gesteht, dass Miss Watson, die zwei Monate zuvor gestorben war, Jim in ihrem Testament die Freiheit geschenkt hat. Gleichzeitig gibt er zu, nur wegen des Abenteuers nicht früher von der Freisetzung berichtet zu haben. Jim ist nun frei und kann gehen (Reprise: „River in the Rain“);<sup>1517</sup> Huck und Jim wandern zum Ufer des Mississippi und lauschen eine Weile dem Klang des Wassers, wie es in Richtung Meer zieht. Huck träumt nun von Abenteuern im Westen, während Jim seinen Plan, nach Norden zu gehen, um seine Familie freizukaufen, in die Tat umsetzen möchte. Da der Protagonist Angst vor seinem Vater zeigt, gesteht sein Freund ihm nun, dass die Leiche im Fluss (1. Akt, 7. Szene), jene Pap Finns war und er ihn deswegen nicht mehr fürchten müsse. Huck blickt nun zurück auf die Ereignisse: Tom ist fast wieder gesund, und Jim ging in den Norden. *There's nothing more to show you and I'm rotten glad, because if I'd a knowed what*

---

<sup>1514</sup> Dies verweist auf die im Roman weit ausführlicher beschriebenen Fluchtvorbereitungen, die das Musical jedoch nicht anderweitig erwähnt. Sie werden nicht als verdeckte Handlungen impliziert und sind auch mit der zeitlichen Raffung der Adaption inkompatibel.

<sup>1515</sup> Parallel hierzu wird auf der anderen Seite der Bühne die Insel gezeigt, wie Jim Tom auf seinen Armen fortträgt, gefolgt vom Doktor und drei bewaffneten Männern. Sie machen sich auf den Weg zu Phelps' Haus.

<sup>1516</sup> Da der Nebentext ausdrücklich festlegt, dass Mark Twain den Doktor (*He is played by MARK TWAIN*; S. 120) spielt – im Gegensatz zu dem Schauspieler – könnte dies von Hauptman bewusst gesetzt worden sein, um die Intention des Autors von *Huckleberry Finn*, die häufig Gegenstand von Diskussionen war, zu verdeutlichen.

<sup>1517</sup> Bevor der Doktor hier abgeht, tauscht er einen Blick mit Jim aus und sie nicken sich zu. Auch dies könnte als Manifestation von Twains eigener Meinung gelesen werden.

*trouble it was to enact this history, I never woulda tackled it [...]* (S. 130).<sup>1518</sup> Er selbst wird in die Western Territories ziehen; Aunt Sally will ihn adoptieren und zivilisieren, und das möchte er nicht ein weiteres Mal ertragen müssen.<sup>1519</sup>

Die finale Szene ist eine adäquate Komprimierung der beiden letzten Kapitel des Romans,<sup>1520</sup> wobei jedoch aufgrund der Reduktion der Story eine große Veränderung bezüglich der Aufklärung der Identitäten zu bemerken ist. Wie bereits erwähnt, gibt sich Huck im Roman als Tom Sawyer aus, und der eigentliche Tom als sein jüngerer Bruder Sid, und sie verbringen längere Zeit im Haus der Phelps. Toms Tante Polly, die von Sally einen Brief nach St. Petersburg erhalten hat, der ihr die Ankunft von Tom und Sid mitteilte, erkennt den Schwindel sofort macht sich mit dem Schiff auf den Weg nach Pikeville, wo sie an jenem Morgen, als Tom die Befreiung Jims gesteht, ankommt. Im Roman behalten Tom und Huck ihre falschen Identitäten bis zu dem Moment als Tante Polly sie aufdeckt.<sup>1521</sup> Da Hauptman die Handlungsebene mit Sid eliminierte und die Ereignisse im Phelps-Haus zeitlich komprimierte, entwarf er einen neuen Kontext, in dem einerseits Hucks Schwindel aufgedeckt und andererseits ein Geständnis der Vorgänge provoziert wird. Musikalisch bietet die Reprise von „River in the Rain“ eine letzte Manifestation der im Zentrum des Musicals stehenden Freundschaft zwischen dem Protagonisten und Jim, bevor dieser seinen Weg in den Norden antritt. Das Musical endet mit den letzten Worten des Romans und schließt damit die perspektivische Erzählebene.

Obwohl *Huckleberry Finn* nur wenig inhärente Möglichkeiten für eine Vertonung bot, zeigte es sich, dass er aufgrund seines dialogischen Aufbaus für eine Dramatisierung geeignet war. Dies wird in der Tatsache deutlich, dass ein Großteil des gesprochenen Textes wörtlich – Dialektveränderungen vorbehalten – aus der Vorlage entlehnt wurde, während Roger Millers Lyrics nur in einem Fall (Pap Finns „Guv’ment“) eine Verbindung zu den Formulierungen des Romans herstellen. Mit der Dualität Hucks als Erzähler und spielinterne Figur übernahm der Librettist mit dem Wechsel zwischen narrativ vermittelten Passagen und direktem Dialog

---

<sup>1518</sup> Diese Zeile ist dem Original entnommen, wurde aber für die szenische Präsentation umformuliert, da es im Roman heißt [...] *what a trouble it was to make a book [...]* (S. 281).

<sup>1519</sup> Der Plot endet hier, das Libretto enthält jedoch mit den *Bows* noch einen Zusatz. Als musikalischer Abschluss zu den Verbeugungen wird erst von Jim, dann gemeinsam mit Huck und letztlich vom gesamten Ensemble, eine Reprise von „Muddy Water“ gesungen.

<sup>1520</sup> Beispielsweise beschreibt Twain auch Toms Genesungsprozess, der im Musical gestrichen wurde. Erst als er am nächsten Morgen, nach vielen Stunden Schlaf erwacht, erzählt er Aunt Sally von der Befreiung und gesteht nun, dass Jim bereits ein freier Mann ist.

<sup>1521</sup> Aufgrund der Veränderungen in der Adaption, ist Tante Polly keine Figur im Musical.

den Aufbau des Romans in die Adaption. Hauptman machte die Freundschaft zwischen Huck und Jim zum Zentrum der Handlung und installierte King und Duke als Antagonisten; somit konnte er mehrere Episoden eliminieren, die keine direkte Relevanz hierfür besaßen. Obwohl das Libretto manchmal von der bereits zu Beginn etablierten Perspektive des Protagonisten abweicht – besonders offensichtlich in den „heimlichen“ Dialogen zwischen King und Duke –, ist es dennoch als adäquate Adaption zu betrachten, da Stil, essentielle Elemente der Erzählung und Atmosphäre akkurat beibehalten wurden. Eine signifikante Abweichung ist in der Abbildung von Jim offensichtlich, dessen Charakterisierung (Sprache wie auch Textinhalt) verändert wurden, um jene häufig als rassistische Stereotypen kritisierten Beschreibungen der Vorlage zu vermeiden. Deutlich ist besonders, dass der Roman auch Schilderung des Lebens im Mississippi River Valley Mitte des 19. Jahrhunderts ist, während *Big River* vorwiegend auf die Darstellung der beschriebenen Personen fokussiert.

In Roger Millers Score spiegelt sich mit der Verbindung verschiedener Musikrichtungen – wie Country, Spiritual und Gospel – die Gewichtung des Textes: die Freundschaft zwischen einem weißen Jungen und einem Sklaven. Auffallend ist hier, dass die Songs auf unterschiedlichen dramaturgischen Ebenen eingesetzt werden: diegetisch, spieleextern und spielintern. „The Crossing“, „The Royal Nonesuch“ und „How Blest We Are“ sind als diegetisch zu betrachten, da sie eine kontextuelle Begründung innerhalb des Plots haben. Die meisten Songs sind spielintern und vermitteln die präsentierte Handlung, wobei „Waitin’ For the Light to Shine“, „Leavin’s Not the Only Way to Go“ und „Hand For the Hog“ dem jedoch nicht entsprechen, da sie vielmehr im Rahmen – i.e. in Hucks Narration – verankert sind. Die ersten beiden definieren ihn und determinieren die Eckpunkte der charakterlichen Entwicklung seiner Figur, während „Hand For the Hog“ als humoristische Überdeckung einer blutigen Handlung gesetzt ist. Da Tom Sawyer in dieser Szene inhaltlich nicht anwesend sein dürfte, ist dieser Song als außerhalb des Spiel-im-Spiels zu betrachten. Dennoch ist die nebensächlich beschriebene Inszenierung der Songs in mehreren Fällen illusionsbrechend konzipiert und folgt damit der dramaturgischen Grundstruktur, die Huck durch direkte Adressierung des Publikums die vierte Wand konstant durchbrechen lässt.

Mit der Reduktion und Komprimierung des Ausgangstextes ist diese Adaption in Inhalt, Aufbau und Musik als überzeugende Umlegung des Romans in ein anderes Medium zu sehen.



#### 4.7. *Dessa Rose* – Vertonung eines zeitgenössischen Romans

Wie in *Adventures of Huckleberry Finn* macht die Beziehung zwischen einem Sklaven und einem Weißen auch einen großen Teil des Romans *Dessa Rose* (1986) von Sherley Anne Williams (1944-1999) aus, nur sind es in diesem Fall zwei Frauen – Dessa Rose und Ruth – deren graduell wachsendes Verständnis für die Situation der anderen den Mittelpunkt der Erzählung bilden. Williams' Neo-Slave Narrative ist jedoch trotz einiger inhaltlicher Ähnlichkeiten nicht mit Twains Great American Novel vergleichbar, wie auch deren gleichnamige Musicalvertonung (Musik: Stephen Flaherty, Lyrics und Libretto: Lynn Ahrens; Lincoln Center, 2005) sich formal und stilistisch besonders im Einsatz der Musik von *Big River* unterscheidet. Obwohl Roger Millers Musical durch verstärktes Underscoring geprägt ist, ist dennoch der Wechsel zwischen gesprochenem Wort und Song essentiell im Aufbau dieser modernen Musical Comedy, während große Teile von *Dessa Rose* gesungen werden, wodurch eine andere dramaturgische Struktur evident wird. Bereits seit den 70er Jahren ist zunehmend eine Entwicklung zu beobachten, die Werke hervorbrachte, deren vorwiegend ernste Inhalte vermehrt durch die Musik vermittelt wurden.<sup>1522</sup> Andrew Lloyd Webbers Musicals wie *Jesus Christ Superstar*, *Evita*,<sup>1523</sup> *The Phantom of the Opera*, *Aspects of Love* oder *The Woman in White* können hier als sehr bekannte Beispiele genannt werden, ebenso wie Stephen Sondheims *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street*, *Sunday in the Park with George* u.a., und auch Claude-Michel Schönberg und Alain Boublil folgen dem in *Les Misérables* oder *Miss Saigon* strukturell. Dies sind jedoch nur einige wenige Exempel, denn gleichzeitig ist generell eine prozentuelle Erhöhung des gesanglichen Anteils im Gesamtverhältnis zum gesprochenen Wort in der Dramaturgie modernerer Musicals zu erkennen.

*Dessa Rose* bildet somit im Vergleich zu den anderen gegebenen Analysen ein Beispiel für diese Form der Vertonung, während es gleichzeitig in seinem Aufbau für ein kleineres intimes Theater konzipiert wurde und sich damit von den hier genauer untersuchten Broadway-Musicals unterscheidet. Die offizielle Uraufführung fand im Mitzi E. Newhouse Theatre statt, das Teil des Lincoln Centers ist, die Größe eines Off-Broadway Theaters hat und somit durch

---

<sup>1522</sup> Dies verdeutlicht eine Veränderung im Verständnis des Musicals als Genre generell, obwohl auch vor dieser Zeit einige Shows den vorherrschenden Dialog/ Song-Aufbau veränderten, wie beispielsweise die ursprüngliche Fassung von *Show Boat* (1927) oder *The Most Happy Fella*, ebenso wie einige Werke, die auch häufig der Oper zugerechnet werden, z.B. *Porgy and Bess* oder *Street Scene*.

<sup>1523</sup> *Jesus Christ Superstar* und *Evita* werden allerdings aufgrund des hohen Musikanteils auch häufig als Rock Operas bezeichnet.

den engeren räumlichen Kontakt zum Publikum andere Anforderungen an ein (musik)dramatisches Werk stellt, ihm aber auch Möglichkeiten bietet.<sup>1524</sup> Evident ist dies vor allem in der Inszenierung, die häufig ohne umfangreiche Kulissen auskommt, im nur eine geringere Anzahl von Darsteller umfassenden Cast, mitunter der Instrumentierung und Orchestrierung und bisweilen in einer vom „klassischen Erzähltheater“ abweichenden Dramaturgie. Das Off-Broadway Musical wäre ein sehr ergiebiges und bis jetzt wenig beachtetes Forschungsgebiet, das aufgrund seines Umfangs und einer notwendigen Eingrenzung im Zusammenhang dieser Arbeit fast nicht erwähnt wurde, doch durch die Produktionen im Mitzi E. Newhouse Theatre repräsentativ vertreten war.

Wie bereits erwähnt steht *Dessa Rose* damit stellvertretend für eine Form des Musicals, das vor allem durch das gesungene Wort vermittelt wird, während es gleichzeitig eine der verhältnismäßig wenigen Adaptionen eines Romans aus dem späten 20. Jahrhundert darstellt.

#### 4.7.1. Der Roman: Eine Neo-Slave Narrative

Bereits im späten 18. Jahrhundert begann die Entwicklung der – jedoch erst später so bezeichneten – Slave Narrative (Autobiographien), die Darstellung des Sklavenlebens,<sup>1525</sup> beschrieben durch einen Betroffenen, war. Aufgrund des bei den meisten Leibeigenen vorherrschenden Analphabetismus schrieben sie jedoch andere nieder und verfälschten sie damit. Während man diese Schriftstücke später als Manifestationen der Abscheulichkeiten des Sklavereisystems und damit als politisches Traktat verstand, wurden sie bei ihrer Erstveröffentlichung häufig als Vertreter anderer Genres gelesen: z.B. *spiritual autobiography*, *the conversion narrative*, *the providential tale*, *criminal confession*, *Indian captivity narrative*, *sea*

---

<sup>1524</sup> Dass die Größe und Bau des Theaters mitunter ausschlaggebend für die Wirkung eines Werkes auf das Publikum sein kann, wird an einigen Musicals deutlich, deren Transfer von einem kleinen Off-Broadway Theater in ein Broadway-Haus erfolglos verlief. Dies trifft beispielsweise auf *The Human Comedy* zu, das – nach einem sehr gut rezensierten Off-Broadway Run – 1984 im ca. 1100 Plätze fassenden Royale Theatre (seit 2005 umbenannt in Bernard B. Jacobs Theatre) am Broadway wieder eröffnete. Ken Mandelbaum kommentierte hierzu: *When the show was downtown, this staging beautifully conveyed the feeling of a whole town surrounding and embracing the audience, but much of this community feeling was lost in a large conventional proscenium theatre*. Mandelbaum: *Not Since Carrie*. S. 340.

<sup>1525</sup> Es ist jedoch festzuhalten, dass Slave Narratives ursprünglich nicht ausschließlich auf die Verhältnisse in den USA beschränkt waren, dieser Fokus setzte sich erst mit der Organisation radikaler Abolitionisten in den 1830er und 1840er Jahren durch; beispielsweise waren auch Beschreibungen aus der Karibik sehr verbreitet. Vgl. Philip Gould: "The Rise, Development, and Circulation of the Slave Narrative." In: Audrey A. Fish (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Cambridge, New York [u.a.]: Cambridge University Press, 2007. S. 11-27. Hier S. 12.

*adventure story, and the picaresque novel.*<sup>1526</sup> Wie vor allem auch im verwendeten Vokabular deutlich, war die frühe Slave Narrative primär der religiösen Literatur zugehörig, indem die eigentlichen Autoren die gewonnene Freiheit mit der Erlösung und Bekehrung zu Gott gleichsetzten.<sup>1527</sup> Religiöse Gruppierungen waren es auch, die die Veröffentlichung jener Autobiographien finanziell ermöglichten, bevor in den 1830er Jahren, mit der besseren Organisation der Abolitionisten (z.B. in der AASS, der American Anti-Slavery Society), diese die Möglichkeiten des literarischen Subgenres politisch nutzten.<sup>1528</sup> Charakteristisch für die Slave Narrative ist jedoch auch ihre Nähe zur direkten Rede und mündlichen Überlieferung, da einerseits viele der bekannten Autoren auch als Redner bekannt waren – Frederick Douglass<sup>1529</sup>, William Wells Brown, J.W.C. Pennington u.a. – und sie andererseits in den meisten Fällen von den Opfern der Sklaverei erzählt und von anderen niedergeschrieben wurden.<sup>1530</sup> Jene Schreiber beeinflussten die Darstellung durch ihre Formulierung und Selektion, wodurch sie die Wahrnehmung der Leser lenkten; *The Confessions of Nat Turner – The Leader of the Late Insurrections in Southampton, VA* (1831) verschriftlicht durch Thomas Gray stellt hierbei ein berühmtes Beispiel dar.<sup>1531</sup> Kurz vor der Vollstreckung des Todesurteils an Nat Turner traf sich Thomas Gray zu einem Gespräch mit dem Anführer der Sklavenrebellion:

*Since his confinement, by permission of the Jailor, I have had ready access to him, and finding that he was willing to make a full and free confession of the origin, progress and consummation of the insurrectory movements of the slaves of which he was the*

---

<sup>1526</sup> Ebd. S. 13.

<sup>1527</sup> *Evangelical groups like the Methodists and Baptists, who emphasized the central importance of the individual's "new birth" (and which as Africanists have noted, resembles the West African tradition of ecstatic soul possession), took an interest in black autobiographies because of their spiritual value in disseminating religious ideas and thereby converting souls.* Ebd. S. 14.

<sup>1528</sup> Die Darstellung der Verwerflichkeit der Sklaverei, aber auch die Entlarvung des geschönten Mythos wurden zu den Hauptzielen. In diesem Zusammenhang wird meist spezifisch von der Antebellum Slave Narrative gesprochen.

<sup>1529</sup> Eine seiner Autobiographien, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845), was an *artistic synthesis of the speeches he had been delivering for over three years.* John Stauffer: "Frederick Douglass's Self-Fashioning and the Making of a Representative American Man." In: Audrey A. Fish (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative.* Cambridge, New York [u.a.]: Cambridge University Press, 2007. S. 201-17. Hier S. 203.

<sup>1530</sup> Vgl. Gould, S. 19.

<sup>1531</sup> Nat Turner war Anführer eines bis heute legendären und häufig untersuchten Sklavenaufstandes im August 1831 in Southampton County in Virginia, der unter anderem ca. 60 Weißen das Leben kostete, jedoch bereits nach kurzer Zeit von den Milizen brutal niedergeschlagen wurde. Nat Turner selbst konnte entkommen bis die Exekutive ihn am 30. Oktober 1831 stellte; in einem übereilten Gerichtsverfahren verurteilte ihn das Gericht am 5. November zum Tod durch den Strang, der am 11. November vollzogen wurde.

Zahlreiche Werke beschäftigen sich mit diesem Aufstand, seinen Gründen und seiner Nachwirkung. Einen kurzen Überblick über die Ereignisse bietet beispielsweise: Herbert Aptheker: *American Negro Slave Revolts.* [50<sup>th</sup> Anniversary Edition]. New York: International Publishers, 1993. S. 293-324.

Eine umfangreiche Essaysammlung zum Thema wäre: Kenneth Greenberg (Hrsg.): *Nat Turner: A Slave Rebellion in History and Memory.* Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2003.

*contriver and head; I determined for the gratification of public curiosity to commit his statements to writing, and publish them, with little or no variation, from his own words.*<sup>1532</sup>

Die den damals vorherrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen entsprechende feindselige Einstellung Grays wird im vorletzten Satz, dieses an die Leserschaft gerichteten Vorwortes deutlich: *It will be long remembered in the annals of our country, and many a mother as she presses her infant darling to her bosom, will shudder at the recollection of Nat Turner, and his band of ferocious miscreants.*<sup>1533</sup> Die folgende nur sehr kurze Abhandlung besteht aus Turners „Geständnis“, ist also teilweise in direkter Rede abgefasst, sowie aus Grays Beschreibungen seiner Wahrnehmung der Situation, und einigen Reflexionen darüber. Obwohl Grays *Confessions of Nat Turner* als wesentliches geschichtliches Dokument gilt, ist jedoch wichtig hervorzuheben, dass – wie Herbert Aptheker und die meisten Historiker warnend feststellen – aufgrund der feindseligen und rassistischen Grundeinstellung des Verfassers, die „Fakten“ des Werks nur sehr bedingt als objektive Wahrheit gelesen werden dürfen. William Styron, der Grays Schrift als *single significant contemporary document concerning this insurrection*<sup>1534</sup> bezeichnete und es für seinen Roman *The Confessions of Nat Turner* (1967) heranzog,<sup>1535</sup> ließ diesen kritischen Zugang laut Meinung einiger jedoch vermissen. Das mit dem Pulitzer Prize ausgezeichnete Buch mache aus dem als heldenhaften Rebellen verstandenen Nat Turner einen Mann, der seine Identität über brutale sexuelle Phantasien – oftmals Schändung einer weißen Frau – und Gewalt definiert.<sup>1536</sup> Die Publikation dieses Romans, wie auch die positiven Kritiken die er erhielt, löste eine Kontroverse aus, die zahlreiche Diskussionen und Proteste nach sich zog. Im intellektuellen Bereich kulminierte die Debatte in der Veröffentlichung des Essaybandes *William Styron's Nat Turner: Ten Black Wri-*

---

<sup>1532</sup> “To the Public.” In: *The Confessions of Nat Turner – The Leader of the Late Insurrection in Southampton, Va.* As fully and voluntarily made to Thomas R. Gray.  
<http://www.gutenberg.org/files/15333/15333-h/15333-h.htm> Zugriff: 12. Jänner 2011.

<sup>1533</sup> Ebd.

<sup>1534</sup> “Author’s Note.” In: William Styron: *The Confessions of Nat Turner*. New York: The New American Library, 1968. o.S.

<sup>1535</sup> Tatsächlich eröffnet das gesamte Vorwort Grays, “To the Public”, den Roman Styrons und lässt somit den Text selbst als das Geständnis erscheinen. Einige weitere Passagen der von Gray geschriebenen Konfession sind ebenfalls in den neuen Roman inkorporiert. Styron hielt fest, sich an die bekannten Fakten gehalten zu haben, ließ sich jedoch auch größere künstlerische Freiheiten: *However, in those areas where there is little knowledge in regard to Nat, his early life and the motivations for the revolt (and such knowledge is lacking most of the time), I have allowed myself the utmost freedom of imagination in reconstructing events [...].* Sein Ziel war es einen Roman zu verfassen, der *less an “historical novel” in conventional terms than a meditation on history* ist. “Author’s Note.” In: Styron: *The Confessions of Nat Turner*.

<sup>1536</sup> *Quite simply, then, Styron uses sex to mediate Nat Turner’s identity and uses violence to represent his sexual sensibility.* Ashraf A. H. Rushdy: *Neo-slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998. S. 72.

ters Respond (1968)<sup>1537</sup>, in dem Akademiker – wie Charles Hamilton oder Mike Thelwell – oder Schriftsteller – wie John A. Williams oder John O. Killens – gegen Styrons Porträt von Nat Turner disputierten.<sup>1538</sup> Herausgeber Clarke formulierte in seiner „Introduction“, dass allen abgedruckten Autoren die Ansicht gemein sei, dass die verfälschte Darstellung von Nat Turner von Styron beabsichtigt war und als *reaction to the racial climate that has prevailed in the United States in the past fifteen years* zu sehen ist.<sup>1539</sup> John A. Williams fand es besonders irritierend dass ein weißer Autor, der Nat Turner aus der Ich-Perspektive erzählen lässt – i.e. formal der Antebellum Slave Narrative folgt –, keinen tatsächlichen Zugang zur Historie der Sklaven hat, dass die Stimme der African Americans, der eigentlichen Träger dieser Vergangenheit, ein weiteres Mal zugunsten der weißen Geschichtsschreibung ungehört bleiben sollte.<sup>1540</sup>

*The shift from the civil rights to the Black Power movement, the evolution from consensus to New Left social history in the historiography of slavery, and the development of a Black Power intellectual presence in the dialogue over Styron's „Confessions of Nat Turner“ constitute the moment of origin for the Neo-slave narratives.*<sup>1541</sup>

Neo-Slave Narratives – generell wird behauptet, der Terminus wäre erstmals von Bernard W. Bell 1987 geprägt worden – sind laut Rushdy auch als Kommentar zu den politischen, historischen und gesellschaftlichen Umschwüngen und Entwicklungen der 1960er Jahre zu sehen, die formal die Antebellum Slave Narrative adaptierten.<sup>1542</sup> Auch *Dessa Rose* fügt sich in diese

---

<sup>1537</sup> John Henrik Clarke (Hrsg.): *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*. Boston, Beacon Press, 1968.

<sup>1538</sup> Obwohl beispielsweise Rushdy die in dem Essayband vertretenen Ansichten unterstützt, sind sie dennoch nicht unumstritten. Ein direktes Erwidern auf jene Essays gab es relativ unmittelbar durch Eugene D. Genovese u.a., die Styrons Roman verteidigten und jene von den 10 Autoren angesprochenen Kritikpunkte widerlegten. Rückblickend geht die Tendenz zur positiven Bewertung von William Styrons künstlerischer „meditation on history“, auch von afroamerikanischer Seite, während *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond* eher als Reaktion gebildet aus der damaligen historischen Situation verstanden wird. Vgl. Jess Row: „Styron's Choice.“ In: *The New York Times*. 5. September 2008.

<http://www.nytimes.com/2008/09/07/books/review/Row-t.html> Zugriff: 12. Jänner 2011.

Über diesen Diskurs und seine Eckpunkte vgl. auch Rushdy, S. 54-63.

<sup>1539</sup> John Henrik Clarke: „Introduction.“ In: Ders. (Hrsg.): *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*. Boston, Beacon Press, 1968. S. vii-x. Hier S. viii.

<sup>1540</sup> Vgl. John A Williams: „The Manipulation of History and of Fact: An Ex-Southerner's Apologist Tract for Slavery and the Life of Nat Turner; or, William Styron's Faked Confessions.“ In: John Henrik Clarke (Hrsg.): *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*. Boston, Beacon Press, 1968. S. 45-49. Hier S. 49.

<sup>1541</sup> Rushdy, S. 4/5.

<sup>1542</sup> Welches als erste von einem African American verfasste Neo-Slave Narrative zu gelten hat, ist nicht völlig klar, da Rushdy (S. 6) seiner Auslegung folgend Ernest J. Gaines *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, 1968 begonnen und 1971 veröffentlicht, nennt, während Valerie Smith schreibt, die meisten Abhandlungen zum Thema würden mit Margaret Walkers *Jubilee* (1966) beginnen. Rushdy erwähnt Walkers Werk (S. 3) als wichtige Auseinandersetzung mit der Sklaverei, nicht jedoch dezidiert als Neo-Slave Narrative. Smith allerdings bezeichnet ebenfalls Arna Bontemps' *Black Thunder*, das bereits 1936 erschien, als wesentlichen Vorreiter des

Auslegung Rushdys in seiner Studie ein, da Sherley Anne Williams, wie sie im Vorwort ihres Romans zugibt, ebenfalls von Styrons *The Confessions of Nat Turner* beeinflusst wurde und über dessen Darstellung sehr verärgert war.<sup>1543</sup> Der erste Teil des in drei größere Abschnitte gegliederten Buches – „The Darky“ – entstand aus einer Short Story, die Williams bereits 1968 zu schreiben begann und die sie, beziehungsweise auf Styrons Formulierung, „Meditations on History“ nannte.<sup>1544</sup> Sie besteht ausschließlich aus den Aufzeichnungen Adam Nehemiahs, der die gefangengehaltene „Odessa“<sup>1545</sup> bezüglich eines Sklavenaufstandes interviewt, in *Dessa Rose* sind jedoch im korrespondierenden Abschnitt mehrere Perspektiven vertreten: Dessas eigene Stimme, Nehemiahs Notizen und seine Wahrnehmung der Figuren und Situationen und eine dritte nicht genauer spezifizierte auktoriale Beschreibung in dritter Person. Mit dieser Struktur – Adam Nehemiah, der die Erzählung „Odessas“ aufzeichnet, um sie in ein Buch über die Ursachen von Sklavenaufständen einfließen zu lassen – verweist Williams auf Styrons *The Confessions of Nat Turner* und hebt besonders die Diskrepanz zwischen der weißen, rassistischen Perspektive des Schreibers und den tatsächlichen Aussagen und Ereignissen geschildert von Dessa Rose hervor.

*A large part of what motivates Williams in her revisionist fiction is a desire to recover the hidden or misperceived history that representations like Styron's had missed, of „saying to Styron 'See what you missed. You went for the easy thing-the stereotyped thing. This is the real story that you missed.'“*<sup>1546</sup>

---

Subgenres. Vgl. Valerie Smith: „Neo-slave Narratives.“ In: Audrey A. Fish (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Cambridge, New York [u.a.]: Cambridge University Press, 2007. S. 168-85. Hier S. 170.

<sup>1543</sup> *I admit also to being outraged by a certain, critically acclaimed novel of the early seventies [sic] that travesties the as-told-to memoir of slave revolt leader Nat Turner.* „Author's Note.“ In: Sherley Anne Williams: *Dessa Rose*. New York: Harper Collins, 1999. S. 5-6. Hier S. 5.

<sup>1544</sup> „Meditations on History“ wurde erst 1980 in dem Sammelband *Midnight Birds: Stories by Contemporary Black Women Writers* (Hrsg.: Mary Helen Washington) erstmals veröffentlicht. Stefanie Sievers verweist jedoch darauf, dass Material der Idee, die später zum Roman *Dessa Rose* werden würde bereits 1975 mit dem Gedicht „I Sing This Song for Our Mothers“ publiziert wurde. Zu den hier repräsentierten Stimmen gehört unter anderem Dessas Sohn, dessen eigene Identität eng an die mutigen Taten der Mutter geknüpft ist, während sie selbst in diesem Poem dann von den Ereignissen rund um seine Geburt berichtet. Inhaltlich sind mehrere Elemente, die später im Roman verarbeitet wurden, bereits in diesem Gedicht zu finden. Vgl. Stefanie Sievers: *Liberating Narratives: The Authorization of Black Female Voices in African American Women Writers' Novels of Slavery*. Hamburg: Lit Verlag, 1999. S. 83-4 und S. 198 Fußnote 5.

<sup>1545</sup> Der Aspekt der Namensgebung ist ein sehr präsentenes Motiv im Roman und wird im Musical noch verstärkt, es ist wichtig hier den Unterschied zwischen „Odessa“ – einem vom Master gegebenen Sklavennamen – und Dessa Rose – ihrer tatsächlichen Identität, von der Mutter benannt – zu machen.

<sup>1546</sup> Rushdy, S. 139. Rushdy (S. 144) verweist auch darauf, dass Sherley Anne Williams den Namen Adam Nehemiah bewusst wählte, als invertierte Version von Nehemiah Adams, der 1854 das Buch *A South-Side View of Slavery* verfasste, und der – wie der fiktionale Autor – ebenso aus dem Norden stammte und bei einer Reise durch die Südstaaten zu diesem der Sklaverei positiv gegenüber stehenden Traktat animiert wurde.

Konstitutiv für die Sklaverei-Debatte der 60er Jahre war unter anderem eine Dissertation von Stanley Elkins, *Slavery: A Problem in American Institutional and Academic Life* (1959), die mit der Behauptung, dass die Form des amerikanischen Sklavereisystems den sogenannten Typ des „Sambo“ kreieren würde, vermehrt Kontroversen auslöste. Definiert wird dieser Stereotyp als gefügig und unverantwortlich, loyal und faul, und fortwährend lügend und stehend.<sup>1547</sup> Konzeptionell als rassistisch motivierte weiße Rechtfertigung der Sklaverei, steht dem „Sambo“ die „Mammy“ als weibliches Äquivalent gegenüber, deren Charakterisierung jedoch erst in den 70er Jahren hinterfragt wurde.<sup>1548</sup> Williams' korrektive Neuinterpretation dieses beharrlichen Vertreters des Mythos vom legendären „Old South“ ist signifikant für den Roman *Dessa Rose*.<sup>1549</sup> Ruths – eine weiße Frau, auf deren Besitz mehrere Runaways leben – Verständnis jener Frau, die sie als „Mammy“ bezeichnet – die sie aufgezogen hat – wird durch Dessa in Zweifel gezogen. Nachdem die noch nicht genesene und deswegen physisch schwache Protagonistin Ruth von ihrer „Mammy“ sprechen hört, bringt sie dies zunächst mit ihrer eigenen Mutter in Verbindung, nur um dann darauf aufmerksam zu machen, dass Ruth als weiße Frau keine „Mammy“ gehabt haben kann, dass jene von ihr so geschätzte Mutter/Kind-Beziehung nur Wunschdenken sei. Mit anderen Worten, was sie geliebt hat, war nur ihre durch den Stereotyp geprägte Vorstellung, die jedoch nicht der Realität entsprach. Dessa untermauert ihren Angriff noch, als sie Ruth nach dem Namen ihrer „Mammy“ fragt: „*Mammy,*“ *the white woman yelled. „That was her name.*“<sup>1550</sup> Ruths Reaktion ist wütend, da ihr erst nach einiger Überlegung einfällt, den Namen Dorcas gehört zu haben und ihr dadurch klar wird, die Frau, die sie als Mutterfigur wahrgenommen hat, nicht wirklich gekannt zu haben. Dies lässt sie auch an der Authentizität der Zuneigung zweifeln, die Dorcas ihr zuteilwerden ließ, die ihre Jugend bestimmte und sie charakterlich prägte. Wie signifikant Ruths Beziehung zu Dorcas war, wird auch in der Tatsache deutlich, dass sie sich vorwiegend mit dem Namen „Rufel“ – statt des längeren Ruth Elizabeth – identifiziert, mit dem sie „Mammy“ immer liebevoll bedachte.<sup>1551</sup> Erst als Dessa Rose sie herausfordert, indem sie nach „Mammys“ tatsächlichem Namen fragt, versucht Ruth Dorcas' Leben jenseits der Südstaatenstereotype bzw. Ikone zu erforschen und beginnt sich mit anderen Runaways auf der

---

<sup>1547</sup> Weitere Ausführungen zu dieser Dissertation und der nachfolgenden Debatte, vgl. Rushdy, S. 27-42.

<sup>1548</sup> Vgl. ebd. S. 159.

<sup>1549</sup> Ausführungen zum Stereotyp der „Mammy“ und ihrer Revision in *Dessa Rose* vgl. ebd. S. 158-66.

<sup>1550</sup> Sherley Anne Williams: *Dessa Rose*. New York: Harper Collins, 1999. S. 119.

<sup>1551</sup> Diese enge Verbindung, zumindest aus Ruths Perspektive, wird besonders betont: [...] *'Fel, Rufel. To hear the names on Mammy's lips was to hear, to know herself loved* (S. 124).

Farm zu unterhalten, um etwas über das Leben jener Frau zu erfahren, der sie sich so viele Jahre nahe fühlte.<sup>1552</sup> Ruth wird hierdurch die Diskrepanz zwischen ihren eigenen stereotypen Wahrnehmungen und der Realität bewusst.

*The voices and testimonies and stories of slaves, she [Sherley Anne Williams; Anm.] suggests, would disrupt the static and romanticized image of the institution and produce in its stead a more dynamic and satisfactory rendering of the heroism, the love, and the suffering in what Williams calls "that other history" which challenges the "discourse of History itself."*<sup>1553</sup>

Für Rushdy ist es besonders jene Darstellung und Neudefinition der „Mammy“, die *Dessa Rose* als Neo-Slave Narrative auszeichnet.

Sherley Anne Williams fand die Inspiration für ihren Roman, wie sie selbst im Vorwort beschreibt, in zwei unabhängigen Erwähnungen in Herbert Apthekers *American Negro Slave Revolts*. Dort wird von einer schwarze Frau berichtet, die 1829 in Kentucky den Aufstand in einem Coffle<sup>1554</sup> mit anführte, jedoch aufgrund ihrer Schwangerschaft erst Monate nach ihrer Festsetzung hingerichtet wurde, und von einer weißen Frau auf einer isolierten Farm in North Carolina, die um 1830 entlaufene Sklaven unterstützte.<sup>1555</sup> Die Autorin ließ diese beiden Figuren, die sich tatsächlich nie begegneten, in *Dessa Rose* aufeinander treffen und entwickelte hieraus eine Erzählung, die einerseits Abbildung der Lebensumstände der Sklaven, und andererseits auch Geschichte einer menschlichen und charakterlichen Entwicklung ist. Neben der politisch-historischen und kulturellen Hinterfragung durch Rushdy, bietet die Fokussierung auf zwei weibliche Hauptfiguren damit auch einigen Raum für eine Analyse aus der Perspektive der Gender Studies, wie dies beispielsweise Stefanie Sievers mit *Liberating*

---

<sup>1552</sup> Dorcas starb überraschend in dem Winter, bevor die Handlung von *Dessa Rose* einsetzt, weswegen Ruth auf Erzählungen anderer angewiesen ist.

<sup>1553</sup> Rushdy, S. 161.

<sup>1554</sup> Williams gibt als Erklärung von Coffle: a *group of slaves chained together and herded, usually to market* („Author's Note“, S. 5). Diese Bezeichnung wird hier beibehalten, da kein adäquater deutscher Terminus existiert.

<sup>1555</sup> Vgl. Aptheker, S. 287 bzw. S. 289.

In ihrer „Author's Note“ (S. 5) gibt Williams an, von der schwangeren Sklavin erstmals in Angela Davis' Essay „Reflections on the Black Woman's Role in the Community of Slaves“ gelesen zu haben; deren Informationsquelle war Aptheker und als Williams dies zurückverfolgte, stieß sie auch auf jene zweite Referenz.

Rushdy (S. 138) stellt hier fest, dass Davis wie auch Aptheker als marxistische Historiker zu bezeichnen sind, die vor allem auf den weit verbreiteten Widerstand der Sklaven aufmerksam machten – damit also gegen die derogative Stereotype des „Sambo“ angingen – und die ebenso auf die aktive Position der Frauen in jenen Situationen verwiesen. Wie in *Dessa Rose* offensichtlich ist, wurde Williams hiervon nachhaltig beeinflusst.



*Narratives: The Authorization of Black Female Voices in African American Women Writers' Novels of Slavery* bewies.<sup>1556</sup>

Wie bereits erwähnt ist der Roman in drei große Abschnitte – „The Darky“, „The Wench“ und „The Negress“ – sowie einen Pro- und Epilog unterteilt, wobei jeder Teil vorwiegend von einer Figurenperspektive geprägt ist.<sup>1557</sup> Der Prolog ist eine kurze Schilderung des Lebens auf der Plantage, das Dessa heraufbeschwört, als sie – wie im folgenden ersten Teil deutlich wird – in einem dickwandigen, feuchten und übelriechenden Keller gefangen gehalten wird. „The Darky“ ist zum großen Teil aus dem Blickwinkel Adam Nehemiah's beschrieben, der „Odessa“ für Recherchezwecke interviewt. Von ihm mitgeschriebene Aussagen „Odessas“ (teilweise auch in der Ich-Form wiedergegeben), seine Kommentare darüber, wie auch Tagebucheinträge und aus auktorialer Perspektive in der dritten Person formulierte Passagen machen in diesem Abschnitt die Majorität aus, obwohl auch eine weitere Erinnerung Dessas an ihre Vergangenheit enthalten ist. Grob zusammengefasst schildert „The Darky“ das Leben der Protagonistin, festgesetzt in einem übelriechenden Keller in Linden, wo sie nach dem Coffle-Aufstand hingebacht wurde, um die Geburt ihres Babys abzuwarten, bevor sie selbst durch den Strang hingerichtet werden soll. Adam Nehemiah befragt sie zu ihren Motiven, wodurch auch ihre Vergangenheit vorwiegend in Erzählungen als Exposition dargelegt wird, auch wenn Nehemiah selbst an den Vorgängen auf der Plantage und dem Tod ihrer Liebe Kaine – der auch Vater des Kindes ist – nicht interessiert ist. Der erste Teil endet mit Dessas Befreiung und Flucht aus der Gefangenschaft, die der beschriebene Autor als Affront und persönliche Beleidigung wahrnimmt und deswegen Rache schwört: *But the slut will not escape me. Sly bitch, smile at me, pretend–. She won't escape me* (S. 71). Da „The Darky“ zu einem großen Teil Nehemiah's Perspektive vermittelt, repräsentiert er die Sichtweise eines Sklavereibefürworters und damit das Verständnis der Majorität der damaligen Südstaatler, die dieses

---

<sup>1556</sup> Sievers bespricht *Dessa Rose* jedoch nicht als Teil des Subgenres der Neo-Slave Narratives, sondern primär als Werk einer feministischen Autorin. Ihrer Analyse liegt folgendes Verständnis zugrunde: *The three texts* [sie analysiert ebenfalls Margaret Walkers *Jubilee* und Toni Morrisons *Beloved*; Anm.] *share an outspokenly revisionist impulse in addressing lack and distortion in previous public discourses on African American historical experiences, and all claim the public space and the concomitant authority to write about these experiences from perspectives that reflect their specific concerns as women of African descent*. Sievers, S. 5.

Ein weiteres Beispiel wäre Angelyn Mitchell: *The Freedom to Remember: Narrative, Slavery and Gender in Contemporary Black Women's Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002. Wie bei Sievers liegt auch bei ihr der Fokus des Verständnisses nicht auf der Darstellung der Sklaverei, sondern auf dem Kampf um die Freiheit, weswegen sie *Dessa Rose* auch als *liberatory narrative* bezeichnet.

<sup>1557</sup> Dies ist nur ein grober struktureller Überblick zum besseren Verständnis. Auf den eigentlichen Inhalt des Romans wird erst im Zusammenhang mit dem Musical eingegangen werden, da es sich mit wenigen Ausnahmen um eine sehr getreue Adaption der Vorlage handelt.

menschenverachtende System so lange Zeit ermöglichen; die pejorative Bezeichnung im Titel unterstreicht dies noch. Der nächste Abschnitt ist mit „The Wench“ überschrieben, wodurch eine Veränderung in der Perspektive signalisiert wird, die an der Wandlung der Wahrnehmung der Identität der Protagonistin verdeutlicht wird. „Wench“ wird als Bezeichnung für Dienerin eingesetzt, auch als abfällige Benennung einer sexuell umtriebigen Frau, ist jedoch nicht unmittelbar rassistisch motiviert.<sup>1558</sup> Obwohl auch in diesem Abschnitt Dessas Erinnerungen an die alte Plantage in Form eines Traums bzw. einer Fiebertvision enthalten sind, wird er durch auktoriale Beschreibungen in dritter Person dominiert, deren Zentrum allerdings Rufel ist. Freunde aus dem Coffle haben Dessa aus dem Verlies befreit und sie auf der abgelegenen Farm von Ruth Elizabeth Sutton (geb. Carson) untergebracht. Ihr Ehemann Bertie sucht im Norden nach gewinnbringenden Geschäften und verlässt seinen Besitz wiederholt für viele Monate, wobei es offensichtlich ist, dass er von seiner letzten Reise nicht mehr zu seiner Frau zurückkehren wird. In diesen Zeiten der Abwesenheit organisiert Ruths „Mammy“ die Verwaltung und Bewirtschaftung der Farm und nimmt deswegen entlaufene Sklaven auf, die unbehelligt arbeiten und sich damit auch selbst versorgen können. Nachdem „Mammy“ jedoch stirbt, bleibt Rufel alleine mit ihren zwei Kindern zurück und ist mit der Instandhaltung des Besitzes und ihrer Rolle als „Mistress“ überfordert, weswegen sie an dem herrschenden System nichts verändert. Ruth Elizabeth stammt aus einer wohlhabenden Familie aus Charleston und stellte die Richtigkeit der „Peculiar Institution“ nicht infrage, wobei die Ursache hierfür nicht in tatsächlicher Überzeugung, sondern vielmehr in der vorbehaltlosen Akzeptanz des damaligen Wertesystems zu suchen ist. Dabei wird deutlich, dass ihr Verständnis nicht auf rassistischen Ansichten von der Inferiorität mancher Menschen beruht, sondern auf anerzogenen Maßstäben.<sup>1559</sup> „The Wench“ beschreibt das Leben auf Sutton Glen und führt Rufel als Figur ein, wobei ihre Vergangenheit mittels ihrer Erinnerungen, durch Selbstgespräche und durch Unterhaltungen mit Nathan dargelegt wird. Einerseits beleuchtet dieser Teil Rufels Entwicklung und Veränderung, die unter anderem darin kulminiert, dass sie ein Liebesverhältnis mit Nathan – einem mit Dessa Rose geflohenen Sklaven –

---

<sup>1558</sup> Mitchell beschreibt in ihrem Kapitel über *Dessa Rose* jenen Zusammenhang zwischen Abschnittstitel und Perspektivwandel ebenfalls, sieht in dem Terminus „wench“ jedoch sehr wohl eine Manifestation des Rassismus. Sie bezeichnet „The Darky“ als *ungendered, racially pejorative focalization*, „The Wench“ [...] *implies a racist, gendered perspective*, während „The Negress“ *a more dignified gender and racial representation* anzeigt. Vgl. Mitchell, S. 71.

Trotz Recherche konnte der Autor jedoch kein Nachschlagewerk ausfindig machen, das „wench“ als eindeutig rassistisch gebrauchten Terminus definieren würde.

<sup>1559</sup> Auch die Tatsache, dass Rufel Dessas Baby an ihrer eigenen Brust ernährt, unterstreicht, dass ihre Einstellung gegenüber African Americans bereits vor ihrer Wandlung zur Sklavereigeberin inhärent ist.

beginnt, während andererseits Dessas Wandlung über ihre Beziehung zu Rufel definiert wird. Anfangs empfindet sie Angst der weißen Frau gegenüber, die sich langsam zu leiser Anerkennung entwickelt, bevor sie sich in Abscheu verkehrt, als sie Nathan und Rufel gemeinsam in einer eindeutigen Situation überrascht und sie als *Miz Ruint* (S. 159) beschimpft. Mit dieser Situation endet „The Wench“, das sich, zwar in dritter Person, dennoch sehr ausführlich mit Ruth beschäftigt, und geht über in „The Negress“, das aus der Ich-Perspektive Dessas beschrieben ist. Dies repräsentiert einen fundamentalen Bruch mit dem Rest des Romans, da die auktoriale dritte Person, die in den ersten beiden Teilen sehr präsent war, hier zugunsten von Dessas Erzählung völlig verschwindet.<sup>1560</sup> Nachdem Nathan und Harker Rufel zur Durchführung eines Plans zur Beschaffung von Geld überredet haben, begeben sie sich nun, gemeinsam mit Dessa und einigen anderen Runaways von der Farm, auf Reisen: Rufel sieht sich als „arme weiße Frau“ dazu gezwungen sieht „ihre“ Sklaven auf einer Auktion zu hohen Preisen zu verkaufen, diese jedoch wollen kurz nach dem Verkauf von ihren neuen „Besitzern“ fliehen, um Rufel und die anderen in der nächsten Stadt wiederzutreffen. Dieses Szenario soll auf anderen Auktionen wiederholt werden, bis sie genügend Geld ansammeln können, um Ruth aus ihren finanziellen Schwierigkeiten zu helfen und der Gruppe von entflohenen Sklaven eine Reise in die noch nicht gänzlich erschlossenen westlichen Gebiete zu ermöglichen. Erst im Verlauf dieser Reise lernt Dessa in Rufel kein Feindbild, sondern einen Menschen zu sehen und sie auf gleichwertiger Ebene zu respektieren. Damit manifestiert sich die Abnabelung vom Sklavereisystem zumindest in diesen beiden Figuren: in Ruth, die sich aktiv dagegen stellt, dann sogar mit ihren Freunden in den Westen gehen möchte, sich letztlich aber für einen nördlichen Staat, der Sklaverei verbietet, entscheidet; und in Dessa, der es jetzt möglich ist, eine weiße Person auch außerhalb der Sklave/Master-Konstellation zu betrachten. Als der inzwischen von Dessa Rose besessene und heruntergekommene Adam Nehemiah sie in Arcopolis auf der Straße erkennt und dem ansässigen Sheriff als Entlaufene präsentiert, schließt sich dieser Handlungsstrang, der ab dem Ende des ersten Teils ausgesetzt war. Ruths Einschreiten und eine Sklavin des Sheriffs verhindern, dass Dessa Rose von Nehemiah überführt wird, wodurch die beiden weiblichen Hauptfiguren das Büro/Gefängnis Seite an Seite verlassen und sich erstmalig tatsächlich vorurteilsfrei als gleichwertig betrachten. „The Negress“ geht über in einen Epilog, der *the temporal setting of the*

---

<sup>1560</sup> Vgl. Sievers, S. 95.

*narrative as a whole* verändert,<sup>1561</sup> da er die Geschichte als retrospektive Erzählung einer gealterten Dessa Rose an ihre Kinder definiert. Rushdy schreibt hierzu, dass *hers* [Dessas; Anm.] *has been the governing voice in the novel as a whole, subverting Nehemiah's public writing and Rufel's personal memories.*<sup>1562</sup> Dessa und ihre Freunde gingen, nachdem Rufel – die selbst in die Nordstaaten zog – sie in einem Dokument als „frei“ deklarierte, in die noch nicht gänzlich erschlossenen westlichen Gebiete, wo sie als verhältnismäßig freie Menschen ein eigenes Leben aufbauen konnten. Das Anliegen der Protagonistin ist es ihre Geschichte und ihre Vergangenheit als Erbe für ihre Kinder und Kindeskinde zu bewahren: *This why I have it wrote down, why I has the child say it back* (S. 236).<sup>1563</sup>

Wie diese Beschreibung zeigt, sind die verschiedenen Perspektiven charakteristisch für den Roman. Der allwissende Erzähler kommentiert und erklärt sowohl in „The Darky“ als auch in „The Wench“ und bezieht hierbei Stellung für verschiedene Figuren, wodurch er im ersten Teil Dessas Vergangenheit und Gedankenwelt ausführlicher schildert, an anderer Stelle aber auch Nehemiahs Rassismus vertreten kann.<sup>1564</sup> Jene Erzählperspektive – wie Sievers schreibt – *then allows Williams in part II of the novel to present both Dessa's and Ruth's points of view without automatically creating a hierarchy of voices.*<sup>1565</sup> Wie auch hier im verwendeten Vokabular deutlich wird, adaptiert die narrative Perspektive weiterhin die jeweilige Geisteshaltung der zu dem Zeitpunkt im Vordergrund stehenden Figur. Erst ab dem Wechsel zu Dessas geschilderten Erinnerungen in „The Negress“ ist der allwissende Erzähler nicht mehr präsent und der point of view der Protagonistin der alleinig vorherrschende. Jene sukzessive Perspektivenverschiebung ist jedoch in einer szenischen Präsentation nur problematisch umzusetzen, weswegen substantielle Veränderungen in der Musicaladaption hier besonders ersichtlich werden.

Wie Langston Hughes' Werk weist auch Sherley Anne Williams' schriftstellerische Arbeit eine enge Verbindung zur afroamerikanischen Musik – vor allem dem Blues – auf, wobei dies

---

<sup>1561</sup> Ebd.

<sup>1562</sup> Rushdy, S. 166.

<sup>1563</sup> Durch die Erwähnung von „Nemi“ (Adam Nehemiah) an dieser Stelle und seine falsche Darstellung wird hier ein weiteres Mal auf die historiographische Debatte der 60er Jahre verwiesen, die das Genre der Neo-Slave Narrative so prägend beeinflusste.

<sup>1564</sup> Z.B. Nehemiahs Perspektive, einen aufständischen Sklaven kommentierend: *Whatever intelligence the nigra might once have possessed had long since fled, and Nehemiah had been unable to penetrate the smiling vacuity with which the darky now faced the world* (S. 26/7). Gleichzeitig wird Dessa in ihrem Kellerverlies beispielsweise folgendermaßen beschrieben: *She had lost Kaine, become a self she scarcely knew, lost to family, to friends. So she talked. She was reconciled to nothing, but the dreams or haunts that had crowded about her in the cellar now walked the sunlit air and allowed her peace in the night* (S. 58).

<sup>1565</sup> Sievers, S. 99.

formal besonders in ihrer Poesie deutlich wird. Bezüglich *Dessa Rose* hält Sievers fest, dass bereits im Prolog ein *blues framework* für den Roman festgelegt wird, das sich vor allem inhaltlich manifestiert, indem persönlicher Verlust, der zugleich schmerzhaft und stärkend ist, das Zentrum bildet.<sup>1566</sup> Rushdy verweist jedoch darauf, dass jene musikalische Gattung für Williams eine Verbindung zur Sklavenezeit darstellte und in Form und Gehalt ein direktes Fenster zur Vergangenheit öffnete, wobei auch Frederick Douglass und W.E.B. Du Bois die orale Tradierung der Songs dieser Zeit als die eigentliche Historie wahrnahmen. In dem Roman, den sie eigentlich *Dessa's Song* nennen wollte, *Williams represents the ways several voices contribute to the "collective blues dialogue," and she demonstrates how communal narratives about the absent ancestors are wrought of that dialogue.*<sup>1567</sup> Während die orale Tradierung und der Akt des Erzählens selbst das Zentrum von *Dessa Rose* bilden, werden besonders im ersten Drittel des Buches auch Musik und deren Lyrics als Kommunikationsmittel innerhalb des Plots eingesetzt. Aufgrund der Struktur – Williams' Hervorhebung der persönlichen, mündlichen Erzählung – und der Nähe zur Musik als Sprache, eignet sich dieser Roman zur Dramatisierung und auch zur Vertonung.

#### 4.7.2. Die Adaption

Da das Musical grundsätzlich den größten Teil der im Roman beschriebenen Handlung für das Libretto adaptierte, wird ein inhaltlicher Vergleich in einem späteren Unterkapitel gegeben werden, während hier vor allem auf die grundlegenden strukturellen Unterschiede verwiesen werden soll.

Wie beschrieben zeichnet sich der Roman durch die Unterteilung in Abschnitte aus, die von verschiedenen Perspektiven geprägt sind, wobei „The Negress“ als Dessas Erinnerung deutlich wird, die im Epilog dezidiert als Erzählung an ihre Kinder und Kindeskinde in einer nicht näher definierten Zukunft positioniert wird. Das Musical nimmt dies bereits vorweg und dehnt die orale Tradierung gleichzeitig auf Ruth und deren Kinder aus. Das als Prolog konzipierte „We Are Descended“<sup>1568</sup> ist als komplettierendes Gegenstück zum Epilog des Romans

---

<sup>1566</sup> Vgl. ebd. S. 120.

<sup>1567</sup> Rushdy, S. 164.

<sup>1568</sup> Wie bereits erwähnt ist der Musikanteil in *Dessa Rose* sehr hoch, weswegen die Songs selbst oftmals nur schwer abzugrenzen sind, wie auch aus der Liste der Musical Numbers im Libretto/Vocal Book hervorgeht. In Verbindung mit kurzen gesprochenen Passagen oder der Transferierung in einen anderen Kontext sind viele der Songs in mehrere Parts unterteilt; „We Are Descended“ besteht beispielsweise aus drei, „Fly Away“ aus acht

entworfen, ist jedoch mit dem „Prologue“ desselben nicht kongruent. Der Bezug zur letzten Sektion von Williams' Buch wird durch die direkte Zitation daraus deutlich:

Old Dessa: *At this age, my mind wanders some. This is why I tell you children this story of ours, and why I have you say it back. I hope you never will forget what it cost us to own our own selves.*

Old Ruth: *Mothers, families, lovers, friends ... girlhood itself.*

Old Dessa: *Oh, we have paid for our children's place in this world.*

Old Ruth: *We have paid again and again. (S. 2)*

Dieser gesprochene Text ist teilweise wörtlich dem letzten Absatz des Romanepilogs entnommen, nur wurde dort – ähnlich der Adaption von *Huckleberry Finn* – auch auf die Verschriftlichung verwiesen – *This is why I have it wrote down, why I has the child say it back* (S. 236) – während das Libretto, korrespondierend mit der szenischen Präsentation nur die orale Tradierung erwähnt. Die Personenbezeichnungen an dieser Stelle offenbaren eine Problematik in der Darstellung, die ihre Ursache in der spezifischen Form der Adaption des Romans hat. Aufgrund der vorzeitigen Etablierung der Erzählsituation in der für das Musical hinzugefügten ersten Szene wird auf diese auch während des Plots vermehrt hingewiesen, wobei jedoch die alte und junge Dessa bzw. Ruth von denselben Darstellerinnen verkörpert werden. Jene Transformation muss auf offener Bühne und ohne Hilfsmittel erspielt werden, da sich die Figuren zwischen den Zeitebenen bewegen und die Übergänge nahtlos sind.<sup>1569</sup>

Obwohl „We Are Descended“ am Beginn der Show nicht dezidiert als Prolog bezeichnet wird, bildet es mit dessen Reprise am Ende des Musicals – hier jedoch sehr wohl als „Epilo-

---

Teilen, usw. Auf diese Weise entsteht ein musikalisches Gewebe, das fast das gesamte Musical durchzieht, gleichzeitig aber eine genaue Kennzeichnung der einzelnen Songs erschwert. Die Track List des Cast Recordings – das die gesamte Show umfasst und einzelne Passagen enthält, die nicht im Libretto zu finden sind – unterscheidet sich jedoch von der Unterteilung des Theatertextes und benennt beispielsweise Dialoge, die im Skript als Part des Songs gekennzeichnet sind, als Scene, während der Song selbst nur einfach gelistet ist. In einigen Fällen wird durch eine Klammer der Bogen, den der Song spannt indiziert, z.B. Track 25 „Fly Away“ wird gefolgt von zwei Scenes und beendet mit Track 28 „Fly Away (Conclusion)“. Um einen besseren Überblick zu gewährleisten wird dieses Kapitel bei der Beschreibung des Musicals der Track List des Cast Recordings folgen, textlich aber größtenteils dem Libretto/Vocal Book; Passagen, die auf dem Cast Recording enthalten sind, nicht jedoch im Libretto/Vocal Book aufscheinen, werden gesondert erwähnt. Um die Komplexität der musikalischen Umsetzung zu vermitteln, soll auf relevante Diskrepanzen in der Abgrenzung von Song und Scene in den Fußnoten verwiesen werden.

Vgl. Stephen Flaherty, Lynn Ahrens: *Dessa Rose*. Libretto Vocal Book. Music Theatre International. [Hierbei handelt es sich um eine nicht veröffentlichte Version des Textes, die vom Verlag für Aufführungen zur Verfügung gestellt wird.] Musical Numbers S. vii-viii.

Stephen Flaherty, Lynn Ahrens: *Dessa Rose*. Booklet [mit inkludiertem Libretto]. Jay Records, 2005. o.S.

<sup>1569</sup> Dies ist auch in den Rollenanforderungen im Libretto enthalten. Für Dessa: *This character ages instantaneously from 16 years old to a woman in her 80s with no makeup, or costume change or special effects*. Für Ruth: *The character ages from 18 years old to 80 in front of our eyes with no makeup changes or special effects* (S. iii).

gue“ überschrieben – einen geschlossenen Rahmen. Die Erzählperspektive von Old Dessa und Old Ruth führt hierbei kommentierend durch die Handlung, worin auch eine sehr eingreifende Modifikation der Musicaladaption im Vergleich zum Roman deutlich wird.<sup>1570</sup> Ruth wird erstmals in „The Wench“ – also erst im zweiten Teil – erwähnt, und obwohl ihre Geschichte, geschildert in dritter Person, diesen Abschnitt dominiert, stellt sie Williams nie auf eine Ebene mit Dessa Rose, i.e. sie wird nicht zur Erzählerin in der Ich-Form. Das Musical hingegen präsentiert sie gemeinsam mit Dessa Rose am Beginn von „We Are Descended“, womit Ruths Perspektive als gleichbedeutend etabliert wird.<sup>1571</sup> Obwohl Dessas Stimme den Song eröffnet, übernimmt Ruth kurz darauf den gleichen Text; zwei Zeilen im Kontrapunkt, bis sie die dritte unisono singen und der Chor – hier das Erbe und die nachfolgenden Generationen repräsentierend – sie unterstützt. Nach dieser Einführung – *And we are handin' you down a story/ Listen, child/ To a story/ Soon be yours to tell/ One long-gone summer of blood/ And glory/ And hell* (S. 1) – transformieren Ruth und Dessa nur mithilfe einiger Handgriffe zu ihrem „älteren Selbst“. Wenngleich Dessa auch hier die Erzählung eröffnet, ergänzt Ruth selbstverständlich die Narration, worauf der bereits zuvor zitierte Dialog folgt, der im Musical auf beide aufgeteilt ist, obwohl er im Original nur der Titelheldin selbst zugeschrieben ist. Es wird impliziert, dass Dessa und Ruth ihren jeweiligen Familien – getrennt voneinander – die Geschichte dieses Sommers vor vielen Jahrzehnten erzählen, um die Erinnerung daran zu erhalten.<sup>1572</sup> Der Wandel von Ruths Position innerhalb des Plots und die Abweichung von Williams' eigentlicher Intention sind hier besonders signifikant, da die beiden Protagonistinnen die Biographie der jeweils anderen zu berichten beginnen. Da eine Darstellerin ebenso ihr altes wie auch ihr junges Selbst verkörpert, vereinfacht diese Änderung die szenische Umsetzung. Der Neo-Slave Narrative, die zu einem gewissen Grad als Entgegnung auf William Styrons Schilderung des Nat Turner entstand, und die Historie der African Americans – beschrieben aus ihrer eigenen, wahren Perspektive – gegenüberstellen

---

<sup>1570</sup> Dramaturgisch birgt dies die Möglichkeit durch zusammenfassende und erklärende narrative Darlegungen der erzählenden Figuren, einige Ereignisse und Begebenheiten des Romans zum besseren Verständnis kurz zu erwähnen, ohne sie tatsächlich in Szene setzen zu müssen. Es ist eine effektive Methode das Ausgangsmaterial zu reduzieren ohne völligen Verlust desselben.

<sup>1571</sup> Auch in den Lyrics von „We Are Descended“ ist dies offensichtlich:

All: *Two women travelin' on to glory-*

Women: *A woman named Dessa Rose*

Men: *A woman named Ruth*

Women & Dorcas: *Ruth and Dessa Rose* (S. 4).

<sup>1572</sup> Old Dessa, Old Ruth: *I'll be passing over soon*

All: *And this must never pass from living memory.* (S. 2)

wollte, wird mit der Inkorporation Ruths an dieser Stelle widersprochen. Gleichzeitig wird damit jedoch eine Verbindung zwischen beiden Figuren hergestellt, die die Beziehung und wahre Freundschaft jenseits der Hautfarbe oder potentieller kultureller Unterschiede betont und damit gegen Vorurteile und Rassismus Stellung bezieht.<sup>1573</sup> Der Chor wird in diesem Song zur Repräsentation der über die Generationen weitergegebenen kollektiven Erinnerung, die in der oralen Tradierung fußt und deren Gehalt aufgrund dessen zum essentiellen Teil ihrer selbst wird: All (except Old Dessa, Old Ruth): *In the distance I still hear/ All their voices coming back to me* (S. 4).<sup>1574</sup>

Mit der Beibehaltung von Dessas Perspektive, doch gleichzeitiger Hinzufügung von Ruths, wurden auch einige andere signifikanten Veränderungen in der Adaption des Ausgangstextes vorgenommen, um den Status der zweiten Protagonistin innerhalb des Plots zu stärken. Dies zeigt sich vor allem in der Figurenkonstellation und hat damit auch Einfluss auf die Abbildung anderer Charaktere. Der Roman beleuchtet in den Rückblicken Dessas Beziehung zu Kaine – dem Vater ihres Kindes –, dessen Tod jene Handlungen in ihr auslösten, die sie in weiterer Folge in das Coffle und später die Gefangenschaft brachten, beschreibt jedoch auch die sich entwickelnde Liebe zu Harker. Er ist ein Freund Nathans und lernte Dessa bei ihrer Befreiung aus dem Verlies kennen. Der im dritten Abschnitt des Buches beschriebene Plan wird von ihm vorgeschlagen – sein früherer „Master“ hatte ihn erdacht und mit ihm durchgeführt –, und aus diesem Grund auch primär von ihm koordiniert. Der Beginn der Liebesbeziehung zwischen Harker und Dessa wird im dritten Teil etabliert und kulminiert, wie der Epilog darlegt, in der Heirat der beiden. Im Musical bleibt dieser Handlungsstrang unerwähnt, und Old Dessa verweist nur in einem Satz in der Epilog-Reprise von „We Are Descended“ darauf. Hier wird nur ihre Erinnerung an Kaine betont, während der Subplot um Ruth und Nathan in den

---

<sup>1573</sup> Hierin zeigt sich die Gemeinsamkeit zu der Adaption von *Huckleberry Finn*, die ebenso die Freundschaft zwischen Huck und Jim in den Mittelpunkt stellt.

Es ist jedoch zu erwähnen, dass Rushdy (S. 149/50) jene Freundschaft etwas unterschiedlich interpretiert. Er meint, dass Kritiker den Schluss des Romans häufig als „Happy Ending“ bezeichnen, führt aber hierbei seine Zweifel an. Als Dessa in der Szene im Gefängnis, als sie von Nehemiah inspiziert werden soll, auf Rufels Hilfe hofft, verweist sie auf den Geldgürtel, den sie unter ihrer Kleidung trägt und der einen Gutteil des Ertrages aus der Durchführung des Plans enthält. Rushdy sieht darin ein Zeichen, dass Dessa Rufel nicht vertraut und deswegen auf deren eigene finanzielle Interessen anspielt und dass jene auch als Motivation für die weiße Frau dienen, ihr mit allen Mitteln zu helfen. Er subsumiert die Beziehung zwischen den beiden als [...] *it is a friendship more in the remembrance than in the experience* [...]. Dies ist zweifelsohne eine Interpretationsmöglichkeit, dennoch ist im Roman nicht klar ersichtlich, welche assoziativen Konnotationen in den beiden Frauen aufgrund des Geldes in dieser Situation mitschwingen.

<sup>1574</sup> Dies spiegelt einerseits Williams' eigene durch den Blues ausgelöste direkte Verbindung zu den Schicksalen der Sklaven und bezieht sich andererseits auf eine Aussage des Epilogs des Romans, in dem Dessa über ihren Sohn sagt, er würde diese Geschichten seinen Kindern erzählen als wären es seine eigenen Erinnerungen, als hätte er selbst alles miterlebt (S. 236).



Vordergrund gerückt wird und damit Ruth als gleichbedeutende Hauptfigur weiter hervorhebt.<sup>1575</sup> Dies wird besonders im Love Song der Show „In the Bend of My Arm“ deutlich, der als Quintett konzipiert ist: Dessa, die von Kaine träumt, beginnt, und Ruth und Nathan übernehmen ebenfalls das Thema, bevor auch Nehemiah sich besitzergreifend zu Wort meldet.<sup>1576</sup> Ein sekundärer Effekt dieser neuen Fokussierung ist die Reduktion Harkers zugunsten Nathans, dessen Position innerhalb des Plots Lynn Ahrens ebenfalls veränderte.<sup>1577</sup> Während es im Roman Harker und sein früherer „Master“ waren, die den bereits beschriebenen Plan (Scheme) durchführten, um damit Leute um ihr Geld zu betrügen, überträgt es die Adaption auf Nathan, der damit auch zum Koordinator von dessen Durchführung wird. Obwohl *Dessa Rose* vorwiegend die Geschichte zweier Frauen ist, wird Nathan somit dennoch zur männlichen Hauptfigur und Harker zur verhältnismäßig kleinen Nebenfigur transformiert.

Eine signifikante Veränderung, die ein weiteres Mal den Fokus auf die Freundschaft zwischen Dessa und Ruth verstärkt, ist die Namensgebung von Dessas Baby. Wie bereits erwähnt, ist Dessa von Kaine schwanger und bringt im Roman das Kind zur Welt, bevor sie Ruths Haus erreichen kann. Nachdem sie sich von der Geburt und ihren Verletzungen wieder erholt hat, beschließt sie dem Kind endlich einen Namen zu geben, wobei Harker und Nathan „Kaine“ zu Ehren seines Vaters empfehlen, was sie jedoch ablehnt, da sie nicht unentwegt an den Tod ihrer Liebe erinnert werden möchte. Dessa will mit diesem Namen vielmehr der Männer gedenken, die sie befreit haben, weswegen Rufel „Desmond“ vorschlägt: *“Des“ for Odessa, “mond“ to represent the men, Nathan, Cully, and Harker, who were responsible for his free birth* (S. 148). Ihrem Sohn wird daraufhin der Name Desmond Kaine, mit Rufnamen „Mony“, gegeben. Im Roman wie auch im Musical ist Kaine, als Dessa ihm sagt, sie wäre schwanger, eher dazu geneigt, das Kind durch Tante Lefonia abtreiben zu lassen, da er den Gedanken, einen Nachkommen in eine Welt zu setzen, in der er nichts weiter als Eigentum ist, nicht

---

<sup>1575</sup> Auch im Roman ist die Beziehung zwischen Ruth und Nathan essentiell für die Story, vor allem die Tatsache, dass Dessa am Morgen beide zusammen in einem Bett vorfindet, ist prägend für ihren Charakter und ihr Verständnis von Ruth als Person.

<sup>1576</sup> Der Song ist vorwiegend auf Dessa/Kaine und Ruth/Nathan fokussiert, doch kommt auch Adam Nehemiah zu Wort, der obsessiv in seiner Suche nach „Odessa“ ist. Er fühlte sich von der für ihn primitiven Frau angezogen und ließ sich von seinen Begierden leiten, weswegen sie freikommen konnte. Dies als persönliche Beleidigung empfindend, doch weiterhin auch fast fieberhaft besessen von ihrer Person, kann er nicht ruhen, bis er ihrer habhaft geworden ist. In seinen Versen schwingt eine besitzergreifende und gefährliche Stimmung mit.

<sup>1577</sup> Eine Modifikation, die jedoch keinen direkten Einfluss auf Nathans Figur hat, sondern vielmehr eine Simplifizierung der Handlung darstellt, ist seine Stellung im Coffle. Während er im Roman dem Sklavenhändler Wilson selbst gehört und damit auch für ihn arbeitet, ist er in der Adaption nur ein weiterer Gefangener, gleichgestellt mit Dessa und Harker.

ertragen kann.<sup>1578</sup> In der Vertonung antwortet Dessa hierauf mit dem Song „Something of My Own“, in dem sie ihre eigene Sichtweise darlegt und erklärt, das Baby behalten zu wollen. Für sie steht es nicht nur stellvertretend für die Liebe zu Kaine, sondern – wie auch der Titel des Songs signalisiert – ebenso für eigene menschliche Autonomie; sie endet mit den Worten *And when I come to name this baby/ I will only name him/ Free* (S. 8). Dies stellt bereits eine Abweichung dar, da die Dessa des Romans ihrem Mann kein derartiges Versprechen gibt und wie bereits beschrieben noch in Ruths Haus – technisch also noch nicht in Freiheit – ihren Sohn Desmond Kaine nennt. Im Musical jedoch bringt Dessa Rose stattdessen eine Tochter zur Welt und brüskiert Ruth, als diese auf die Notwendigkeit eines Namens hinweist mit *She don't need no name* (S. 37). Erst in den letzten Worten der Vertonung offenbart sich der eigentliche Grund für diese Veränderung in der Adaption in einer finalen Manifestation des inhaltlichen Kerns des Werkes. Die Beziehung und Entwicklung der beiden Hauptfiguren, das neu gewonnene Verständnis in einer Zeit, deren soziales Gefüge jedwede menschliche Annäherung zwischen den Hautfarben verhinderte, kulminiert in:

Old Dessa: [gesprochen; Anm.] *Once we got free, I kept my promise to Kaine and I named our child.*

[gesungen; Anm.]

*Raised her up*

*In freedom and truth*

*Daughter*

*My daughter*

*I named her ...*

(spoken)

*Ruth. (S. 84)*

Auch wenn damit den originalen Intentionen von Sherley Anne Williams nicht unmittelbar entsprochen wurde, verdeutlicht dieses Ende, dass die Verschiebung des Fokus' von einem einzigen Protagonisten auf die Beziehung zweier Figuren zueinander und die Geschichte, die sie teilen, essentiell für diese Adaption ist.<sup>1579</sup>

---

<sup>1578</sup> In der Adaption ist es vor allem Dessas Mutter, die versucht Dessa zur Abtreibung zu überreden, Kaine wirkt hier weniger überzeugt als im Roman. Dies liegt auch teilweise darin begründet, dass Kaine als Figur im Musical weniger elaboriert charakterisiert ist, da er hier seiner politischen Standpunkte – die beispielsweise den Norden als Freiheit verheißenden Teil des Landes infrage stellen – beraubt wurde. Generell ist auch der Roman mehr Abbild der Menschen und weniger ihrer politischen Ansichten, wodurch diese Reduktion keine direkte Veränderung der Spezifika der Vorlage in der Adaption darstellt.

<sup>1579</sup> Jene Gleichstellung im Verständnis der Historie von Dessa und Ruth wird auch dadurch betont, dass der „Epilogue: We Are Descended“ Adam Nehemiah ebenso erwähnt (ähnlich wie der Roman) und sein falsches Geschichtsbild sogar expliziter hervorhebt, nur stellt hier Ruth fest, dass er nicht einmal die Hälfte der Wahrheit kannte. Dies impliziert, dass sie selbst zum Teil der afroamerikanischen Historie wurde.

Besonders Rushdy hob in seiner Analyse des Romans die zentrale Position und Neuinterpretation der „Mammy“ in *Dessa Rose* hervor. Obwohl Dorcas zeitlich vor dem Zusammentreffen von Ruth und Dessa verstirbt, ist wie im Ausgangswerk ihre Person in Erinnerungen noch präsent. Auch wenn einiges Material bezüglich dieser Figur in der Adaption den notwendigen Kürzungen zum Opfer gefallen ist – dies bezieht sich vor allem auf ihre Vergangenheit, die Ruth zu recherchieren beginnt, nachdem Dessa sie auf ihr Unwissen darüber aufmerksam gemacht hatte –, ist auch im Musical ihre Relevanz für das Werk selbst deutlich zu erkennen. Flaherty und Ahrens schrieben einen Song für Dorcas, der weder im kontextuellen Zusammenhang noch in den Lyrics ein Äquivalent in der Vorlage hat, gleichzeitig aber die zentrale Aussage der Adaption und ihrer speziellen Fokussierung transportiert.

Während der Durchführung ihres Plans ist Ruth gemeinsam mit ihrer persönlichen „Sklavin Lulu“ – eigentlich Dessa Rose – zu Gast im Hause von Mr. Oscar, dessen Frau verreist ist und wo Ruth übermäßig dem Pfirsich-Brandy zuspricht. Der selbst angetrunkene Oscar taumelt nachts in Ruths Zimmer und versucht sich ihr unsittlich zu nähern, und obwohl diese sich wehrt, kann die geschockte Frau erst mit Dessas Unterstützung ihren Angreifer in die Flucht schlagen. Diese Szene ist in Vorlage und Adaption essentiell, da Dessa hierdurch erkennt, dass sie selbst und Ruth gleichermaßen verletzlich bei der Androhung von Gewalt sind, und erst zu diesem Zeitpunkt ist sie fähig hinter die Hautfarbe zu blicken. Old Ruth erinnert sich in ihrer Narration an dieser Stelle, dass sie damals an etwas dachte, das ihre „Mammy“ immer sagte. Hinter Dessa und Ruth, die gemeinsam mit ihren jeweiligen Babys nebeneinander in einem Bett liegen – wobei Ruth beide Kinder stillt – erscheint Dorcas als Bild aus der Erinnerung und manifestiert mit dem Song „White Milk and Red Blood“ musikalisch jene Erkenntnis, die die beiden Protagonistinnen im Plot zusammenführt und gleichzeitig die „Botschaft“ des Werkes formuliert. *White milk/ And red blood./ Any fool tell you/ It's all the same, child./ White milk/ And red blood./ Who we to say/ What this life's about.* (S. 73/4) ist Ermahnung gegen den Rassismus; das Essentielle – die Menschlichkeit – hervorhebend, ist es damit Verweis auf die groteske Fehleinschätzung von der Überlegenheit einer Bevölkerungsgruppe, die den Grundpfeiler des Sklavereisystems bildete.<sup>1580</sup> Mit der Tatsache, dass Dorcas diesen zentralen Song singt, tragen Flaherty und Ahrens der Stellung ihrer Figur und

---

<sup>1580</sup> Ein in der Grundaussage vergleichbarer Song ist auch in *Big River* zu finden: „Worlds Apart“ lässt Jim und Huck erkennen, dass es mit Ausnahme ihrer Hautfarbe keine Unterschiede zwischen ihnen gibt, obwohl sie das soziale System an entgegengesetzten Enden der Gesellschaft positioniert.

ihrer Neudefinition Rechnung. Gleichzeitig manifestiert sich in ihrer Darstellung die Motivation für Ruths für damalige Verhältnisse ungewöhnlich liberale Einstellung. Dem gegenüber positionierten die Autoren Dessas Mutter Rose, deren Überzeugungen ihre Tochter beeinflussten. Obwohl Rose im Musical nicht die gleiche Stellung zukommt wie Dorcas, ist sie dennoch präsenter als im Roman. Dies wird auch darin deutlich, dass sie allerdings als Personifikation von Dessas Erinnerung in dem wenn auch nur sehr kurzen „Their Eyes are Clear, Blue Like Sky“ ihre ablehnende Haltung musikalisch manifestiert.

Trotz der beschriebenen Verschiebung in der Perspektive der Darlegung, ist das Musical *Dessa Rose* grundsätzlich eine sehr treffende Adaption von dessen Vorlage. Anders als *Big River*, das mehrere Episoden von *Huckleberry Finn* gänzlich strich, übernahm die Vertonung in diesem Fall den größten Teil der im Roman beschriebenen Vorgänge, auch wenn sie leicht verändert wurden. Naturgemäß kam es zu einigen Kürzungen, wobei diese primär in der Vereinfachung und Komprimierung der Handlung – inhaltlich und im zeitlichen Ablauf – deutlich sind, womit auch eine Reduktion des Personals einherging. Ein signifikantes Beispiel hierfür ist die Sequenz im Coffle, die dann zum Aufstand führt; ein Rückblick in der Erzählung „Odesa“ an Adam Nehemiah. Das Musical reduziert diese Passage auf Nathan, Harker und Dessa;<sup>1581</sup> sie sind bei Nacht gemeinsam angekettet und die beiden Männer versuchen die schwangere Frau zu trösten („Little Star“), bis sie letztendlich einschläft. Kurz darauf hört man im Dunkel, wie Sklavenhändler Wilson sich „Odessa“ nähert, ihre Ketten löst und sie in Richtung der Büsche zerrt, um sie zu vergewaltigen. Sie wehrt sich jedoch, schlägt Wilson mit einem Stein nieder und nimmt seine Schlüssel an sich, um auch die anderen zu befreien, woraufhin Chaos ausbricht: [...] *violence and chaos ensue as SLAVES escape* (Inszenierungsanweisung, S. 17). Wie bereits erwähnt, ist Nathan im Roman Sklave von Wilson und damit nicht mit den anderen angekettet, dennoch ist er es, der jenen Aufstand plant. Nicht Harker – ihn lernt sie nicht im Coffle, erst bei ihrer Befreiung aus dem Keller kennen – sondern ein „Mulatto“ namens Cully ist es, der für Dessa zu einem engen Freund wird und wie die anderen dann auf Ruths Farm lebt.<sup>1582</sup> Die Adaption eliminierte seine Figur jedoch gänzlich, eben-

---

<sup>1581</sup> Im Roman ist Harker kein Gefangener des Coffles, sondern arbeitet auf Ruths Farm. Es ist offensichtlich, dass er ein entlaufener Sklave ist, dem aufgrund seiner Erfahrung von „Mammy“ die Verantwortung für die landwirtschaftliche Bebauung übertragen wurde. Erst hier lernt Nathan ihn kennen und er beteiligt sich bereitwillig an der Befreiung Dessas.

<sup>1582</sup> Die Adaption fokussierte den Plot hiermit auf die relevanten Figuren, weswegen Harker, bereits früher eingeführt wurde.

so wie andere Gefangene des Coffles. Obwohl Nathan Aufstand und Ausbruch bereits längere Zeit plante, ist die Durchführung selbst letztlich relativ spontan, da ein weißer Aufseher – das Musical selbst erwähnt nur Wilson – eine Sklavin vergewaltigen will. Hier ist es jedoch eine junge hübsche Frau namens Linda und nicht die hochschwängere Dessa Rose,<sup>1583</sup> die dieses Martyrium bereits jede vorangegangene Nacht von einem jeweils anderen Wächter ertragen musste und die sich nun mit einem Stein wehrt. Da der Aufseher vergaß, die Ketten der anderen wieder zu verschließen, können sie angeführt von Nathan fliehen. Durch die Konstellation Nathan, Harker und Dessa in dieser Szene reduzierte die Adaption das Personal, wickelt damit zwar eklatant von der Vorlage ab, behält aber dennoch die für die Haupthandlung relevanten Figuren bei. Ebenso wurden die Abläufe zeitlich komprimiert, da der Roman das Leben im Coffle, den Ausbruch, aber auch die erneute Festsetzung der Sklaven beschreibt, während das Musical den Eindruck erweckt, Dessas erster Tag bei Trader Wilson, sowie die Nacht der Flucht fänden in direkter Sukzession statt, wobei die genauen Umstände der Wiederergriffung keinen Weg in die Adaption fanden.

Für den Plot ist diese Veränderung irrelevant, da die Erinnerungsperspektive der beiden Frauen eine stilisierte, assoziative Anordnung der Handlungsabläufe in der szenischen Präsentation ermöglicht, ohne dabei direkten Einfluss auf die im Roman so wichtige Glaubwürdigkeit zu nehmen.<sup>1584</sup> Ein weiteres Beispiel für diese Form der Reduktion sind die Ereignisse rund um Kaines Tod. Auch hier wird im Musical eine direkte Sukzession impliziert, die in dieser Form im Roman nicht enthalten ist: Master Steele zerstört mutwillig das selbstgemachte Banjo, Kaine greift ihn aus Frustration an und Steele erschlägt ihn mit einer Schaufel, während Dessa dies alles beobachtet und nun selbst ihren „Master“ attackiert. In Williams' Original jedoch erschließen sich die Ereignisse dem Leser erst langsam und in abgewandelter Form und Reihenfolge, i.e. die Adaption veränderte teilweise den Inhalt und auch die Darstellungsform. Beispielsweise ist Dessa, als Kaine Steele angreift und dieser ihn tötet, nicht anwesend, erst eine andere Sklavin erzählt ihr von diesem Vorfall, woraufhin sie sich panisch auf die Suche nach ihm macht, um ihn mit stark blutender Kopfwunde und fast tot vorzufinden. Nehemiah schreibt diese Episode, Dessas Erzählung aus dem Gedächtnis zitierend, be-

---

<sup>1583</sup> Die Umlegung dessen auf Dessa Rose in der Adaption stellt eine weitere Verbindung zwischen ihr selbst und Ruth her, da die letztendlich freundschaftliche Beziehung der beiden vor allem durch den Annäherungsversuch von Mr. Oscar ausgelöst wird. Die Motivation Dessas für ihr neu erlangtes Verständnis für Ruth wird damit gestärkt und eindeutiger.

<sup>1584</sup> In ihrer vom Verlag geforderten „Author's Note“ verweist Sherley Anne Williams direkt auf jenes Wahrheitsgehalt trotz der Fiktion: *This novel, then, is fiction; all the characters, even the country they travel through, while based on fact, are inventions. And what is here is as true as if I myself had lived it* (S. 6).

reits sehr früh (S. 19/20) in sein Journal, während die Umstände, die dazu führten, erst später und mit vorherrschender auktorialer Perspektive – in direkter Rede von Dessa – geschildert werden (S. 37-9). Hierbei wird jedoch impliziert, dass einige Zeit zwischen der Zerstörung des Banjos und Kaines Tod verging, wodurch sein Angriff auf Steele nicht als unmittelbare Reaktion zu betrachten ist.<sup>1585</sup> Dennoch war das Banjo, das symbolisch für Afrika, Herkunft, Identität, vor allem jedoch für ein Leben in Freiheit stand, der Auslöser für Kaines Aggression, weswegen jene Komprimierung des Musicals als Vereinfachung des Originals nachvollziehbar ist.

Obwohl Ahrens' Libretto manche zerrissenen und sprunghaften Erinnerungen, besonders aus dem ersten Teil, in die chronologisch richtige Reihenfolge brachte, unterbrach sie die durch die Perspektivik geprägten Einheiten des Romans gleichzeitig durch die parallele Schilderung von Ruths Leben, die sie kontrastierend zu Dessas Beschreibungen einsetzt. Dieser Aufbau begünstigt die Komprimierung, vereinfacht die Darstellung, und fördert gleichzeitig die angestrebte Gleichstellung der beiden Frauengestalten. Der Plot von „The Darky“ endet im Musical auf S. 34, wobei die Adaption Adam Nehemiahs Wortlaut fast gänzlich aus dem Original übernimmt, um auf Dessa überzugehen, die in Sutton Glen in den Wehen liegt während Ruth sie bei der Geburt unterstützt. Da Ruth im Roman erst in „The Wench“ erwähnt wird, sind ihre Erinnerungen an ihr früheres Leben, Charakterisierung und Vergangenheit in diesem Abschnitt komprimiert, wobei sie meist als Selbstgespräche mit einem Baby auf dem Arm dargelegt werden. Das Musical jedoch baut Ruth als Figur gleichberechtigt auf, wodurch jene Ereignisse, die im zeitlichen Ablauf vor dem ersten Treffen von Ruth und Dessa stattfanden, in der Adaption parallel zur szenischen Präsentation von „The Darky“ kontrastierend eingefügt sind. Dies setzt bereits mit „We Are Descended“ ein, als Old Dessa die *narrative* von Ruths Leben beginnt mit *Ruth was nineteen years old. Ten petticoats and a mother with expectations* (S. 3). Nach der Flucht aus dem Coffle wird sie weitergeführt und etabliert Ruth als Figur, charakterisiert und geprägt von den Ansichten der Mutter, die vor allem die Beziehung ihrer Tochter zu ihrer „Mammy“ sehr skeptisch betrachtete. Der hier platzierte Song „Ladies“ führt dieses Frauenbild aus und endet mit Ruths zweifelnden Worten *Long as you know who you are* (S. 19). Damit wird die dynamische charakterliche Entwicklung der Figur eröffnet, die durch die Erlebnisse mit Dessa und Nathan in einer gefestigten Persönlichkeit,

---

<sup>1585</sup> Im Roman greift Dessa auch nicht Steele selbst, sondern die „Young Mistress“ an, und zerkratzt ihr Gesicht und Hals (S. 58/9), dennoch ist auch diese Veränderung in der Adaption nicht von direkter Relevanz.

die sich bewusst gegen die Sklaverei stellt, kulminiert. Ruths Geschichte, wie sie ihren Ehemann Bertie kennenlernt und heiratet, mit ihm nach Sutton Glen in ein unfertiges pompöses Haus dessen große Freitreppe ins Nichts führt da, noch kein erster Stock vorhanden ist, zieht, wird hier in weiterer Folge szenisch präsentiert.<sup>1586</sup> Auf die zahllosen Selbstgespräche Ruths wird im Musical mit dem Song „At the Glen“ verwiesen: sie verfasst hierin im Geiste einen Brief – tatsächlich weiß sie nicht wohin sie ihn senden sollte –, in dem sie ihrem verschwundenen Mann Bertie ihre Einsamkeit klagt und die Verhältnisse beschreibt. Damit dient dieser Song einerseits als Exposition als auch als emotionale Zustandsbeschreibung der singenden Figur. Die Handlungsstränge um Dessa und Ruth werden an dieser Stelle verknüpft – was aufgrund der Struktur im Roman nicht vor der Befreiung Dessas aus dem Keller der Fall ist – als Nathan und Harker, die nach dem Coffle-Aufstand entkommen konnten, Ruth aufsuchen in der Hoffnung dort ein abgeschiedenes und sicheres Versteck zu finden.<sup>1587</sup> Auch hier wird damit versucht einen chronologischen Ablauf der Ereignisse herzustellen.

Trotz mehrerer Kürzungen und Komprimierungen, sowie den hier beschriebenen Veränderungen ist die Vertonung von Sherley Anne Williams Roman dennoch sehr am Original orientiert. Der genaue Wortlaut wurde von Lynn Ahrens zwar einige Male übernommen, größtenteils besteht der Theatertext jedoch aus Paraphrasierungen oder eigenen stilistisch entsprechenden Formulierungen. Jene in der Vorlage als Songs gekennzeichneten Passagen – Dessa hört beispielsweise Gesang, als sie im Keller einsitzt – flossen aber teilweise unverändert in das Musical ein. Kaine ist auch im Original eine musikalisch konzipierte Figur, er singt auf dem Weg zu den Quartieren und spielt Banjo. Seine gesungenen Rufe – sie werden in Dessas Träumen und Erinnerungen beschrieben – boten eine direkte Möglichkeit zur Vertonung und fanden deswegen auch textlich direkten Eingang in die Adaption. Ein weiteres Beispiel wäre „The Gold Band“, ein Song, der Dessas brutale Bestrafung durch Steele musikalisch überdeckt, wobei diese auf der Bühne nicht direkt sichtbar ist.<sup>1588</sup> Eine Gruppe von Feldarbeitern – sie singen diesen Song – blockiert den Blick des Zuschauers auf die Auspeitschung der jun-

---

<sup>1586</sup> Eine Kürzung, die jedoch keinen direkten Einfluss auf die Haupthandlung nimmt ist Ruths Sohn Timmy, der nicht in die Adaption übernommen wurde. Hier hat sie nur ihre Tochter Clara, die selbst noch sehr jung ist und deswegen gestillt werden muss, weswegen Ruth auch Dessas Kind die Brust geben kann.

<sup>1587</sup> Im Roman ist aufgrund der unterschiedlichen Umstände keine äquivalente Passage zu finden, sie ist ein Resultat des veränderten Plots des Musicals.

<sup>1588</sup> Auch in diesem Fall gab die Adaption der zeitlich „richtigen“ Darlegung den Vorzug, und fügte diese Szene in korrekter chronologischer Abfolge in die Erinnerung ein – i.e. bereits relativ früh im Plot –, obwohl der Roman sie erst im zweiten Teil beschreibt. Hinzu kommt in diesem Fall noch ein Perspektivenwechsel, da es im Roman Nathan ist, der Ruth von Dessas Martyrium berichtet (S. 133-5).

gen Frau, wobei jedoch eindeutige Geräusche vernehmbar sind und die Reaktionen der Umstehenden Dessas Schicksal illustrieren: sie wird erst ausgepeitscht, gebrandmarkt und dann in eine „Sweatbox“<sup>1589</sup> gesperrt. Obwohl der Beginn des Songs<sup>1590</sup> dem Text des Romans (S. 51) entspricht wurden dennoch der Kontext wie auch die Sänger verändert, da in der Vorlage eigentlich Dessa für Nehemiah singt. Hier ist es eine Melodie, die sie eines Nachmittags fortwährend summt, die Nehemiah sie letztendlich anweist zu singen. Laut Dessa – aufgezeichnet aus dem Gedächtnis durch den fiktiven Autor – ist es „*no good-timing song*“, sondern über „*righteousness and heaven*“ (S. 51). Mit dieser Beschreibung ist die Verwendung des Songs als mitfühlende Unterstützung der Field Hands nachzuvollziehen, wobei gleichzeitig die Kontrastierung des Textes mit der angedeuteten Auspeitschung das affektive Potential der Szene noch verstärkt ohne dabei auf drastische Darstellungen zurückgreifen zu müssen.

Auch die Songs „Fly Away“ und „How Long Will It Be?“ (im Libretto/Vocal Book in „Fly Away Part 6 und 7“) enthalten Lyrics, die wortgetreu aus dem beschriebenen Gesang der Romanvorlage übernommen wurden<sup>1591</sup> und illustrieren gleichzeitig die historische Bedeutung der musikalischen Gattung des Spirituals. Das Musical stellt hierbei eine Verbindung her, die im Roman nicht enthalten ist. Die Lyrics, sofern nicht von Ahrens hinzugedichtet – auch hier wurden sie in einen anderen Kontext und sehr komplexe Szenen eingebettet – entstammen S. 36 bzw. S. 64/5 von Williams Vorlage. Der erste Vers (S. 36), von Dessa gesungen über-

---

<sup>1589</sup> Laut Beschreibung im Roman ist eine Sweatbox *a closed box they put willful darkies in, built so's you can't lie down in it or sit or stand in it* (S. 133). Die Box wird in der prallen Sonne abgestellt und für Tage dort belassen, wobei die wenigen Luftlöcher kaum genügend Möglichkeit zum Atmen bieten.

<sup>1590</sup> Der übernommene Text bildet nur den ersten Vers von jener Passage, die als „The Gold Band“ bezeichnet wird, wird aber während des Songs und der folgenden Szene noch weiterhin kurz zitiert. Hier zeigt sich die Problematik der Unterteilung sehr deutlich. Folgt man dem Libretto/Vocal Book besteht „The Gold Band“ aus sechs Teilen: Part 1 enthält den aus dem Roman zitierten Text (gesungen) eine erklärende Narration von Ruth (gesprochen), sowie Dessas Mutter und Harker, die singend die Situation mit Dessa beschreiben, wobei das Cast Recording Rose mehr Lyrics zuspricht als das Libretto/Vocal Book enthält; in Part 2 wird mehrstimmig gesungen beschrieben wie Dessa an Wilson und in den Süden verkauft wird; Part 3 enthält einen Dialog zwischen Nehemiah und Dessa im Gefängnis, wobei diese Passage auf dem Cast Recording ebenfalls umfangreicher ist und ebenso den Briefverkehr zwischen Nehemiah und seiner Verlobten Susannah enthält; Part 4 zeigt das Coffle, Nathan und Harker stellen sich ihr vor (gesungen) und sprechen kurz über die Sterne, bevor sie mit dem Song „Little Star“ Dessa zu beruhigen versuchen, woraus sich dann ein weiterer Dialog entwickelt, der die sich anbahnende Freundschaft manifestiert; Part 5 ist der Vergewaltigungsversuch durch Wilson, gegen den sich Dessa zur Wehr setzt und die Befreiung der Sklaven; Part 6 impliziert den gewalttätigen Aufstand in der Dunkelheit (teilweise gesungen). Die Unterteilung des Cast Recordings unterscheidet sich hiervon, da es „The Gold Band“ bis zur Vorstellung von Nathan und Harker im Coffle rechnet, dann eine kurze gesprochene Szene unter dem Titel „See them stars ...“ einfügt, gefolgt von dem Song „Little Star“, an den eine weitere Szene „Hey, pretty girl ...“ (korrespondierend mit Part 5 des Libretto/Vocal Books) anschließt, bevor dieser Abschnitt mit „The Gold Band (Conclusion)“ (Part 6 des Libretto/Vocal Books) endet.

<sup>1591</sup> Der Song „Noah's Dove“ im zweiten Akt benutzt ebenfalls Teile der Lyrics von „Fly Away“.



rascht den sinnierenden Autor Nehemiah – *The darky's song burst in upon these reflections* [...] (S. 37) –, er geht jedoch nicht weiter darauf ein. In der Adaption werden jene Lyrics erstmals von Gemeindemitgliedern als offensichtlich religiöses Lied gesungen, woraufhin Nehemiah anmerkt dies wäre die Lieblingshymne seiner verstorbenen Mutter gewesen. Eingebettet in Dialog übernimmt im weiteren Verlauf auch Nehemiahs Verlobte Susannah einige Zeilen dieser Lyrics – der Briefkontakt zwischen beiden ist wie im Roman auch im Musical häufig präsent – bevor letztlich Dessa selbst zwei Zeilen singt. Nach einem Dialog im Keller zwischen Nehemiah und Dessa – auch die Sklavin Gemina kommt kurzfristig hinzu – bewegt sich die Protagonistin zum vergitterten Fenster ihrer Zelle, woraufhin mit *Tell me sister, tell me brother/ How long will it be?* (S. 31)<sup>1592</sup> ein kurzer Call-and-Response beginnt. Der Song dient an dieser Stelle als Kommunikationsmittel zwischen Dessa, Nathan und anderen, die kommen, um sie aus dem Keller zu befreien. Mit dieser Anordnung verweist das Musical auf den Ursprung des Spirituals in den protestantischen Hymnen der Weißen, die dann von *slave composers* in der charakteristischen Form verändert und zum Kern einer neuen Kreation wurden.<sup>1593</sup> Die Verbindung zur Entwicklung ist einzig im Musical zu finden, da der Nehemiah des Romans zwar sein Interesse, aber auch sein fehlendes Verständnis für die Musik der Schwarzen zum Ausdruck bringt. Korrespondierend mit der Vorlage zeigt die Adaption hier im weiteren Verlauf die häufige Funktion der Spirituals zum Austausch von Informationen auf, wobei Zeit oder Route einer geplanten Flucht vermittelt wurden.<sup>1594</sup> Die Vertonung nutzt damit eine weitere für das Genre spezifische Kommunikationsebene, die dem Buch versagt bleibt, und die die Spezifika dieser Passagen gleichzeitig effektiver vermitteln kann.

Obwohl diese Abschnitte musikalisch das Spiritual nachahmen, ist die Gesamtheit der Musik von *Dessa Rose* vorwiegend der Unterstützung des affektiven Potentials verpflichtet und weniger einer historischen Illustrierung. Inhaltlich sind die Songs gleichzeitig handlungsför-

---

<sup>1592</sup> Dieser Teil der Lyrics bezieht sich auf den Roman S. 64/5, auch kontextuell hat sich das Musical hier am Roman orientiert.

<sup>1593</sup> Zur Geschichte und Herkunft des Spirituals vgl. Southern, S. 184-9.

<sup>1594</sup> Auch Frederick Douglass beschreibt in seinem autobiographischem *My Bondage and My Freedom* jene codierten Botschaften in den Spirituals: „*Run to Jesus-shun the danger-/ I don't expect to stay/ Much longer here*“ -was a favorite air, and had a double meaning. In the lips of some it meant the expectation of a speedy summons to a world of spirits; but in the lips of “our” company, it simply meant, a speedy pilgrimage toward a free state, and deliverance from all the evils and dangers of slavery.

<http://www.gutenberg.org/files/202/202-h/202-h.htm> Zugriff: 15. Februar 2011.

Für Beispiele und umfangreiche Ausführungen zu diese Thema, vergleiche die Website von The Spirituals Project der University of Denver: <http://ctl.du.edu/spirituals/> Zugriff: 15. Februar 2011.

derend und auch charakterisierend. „Ladies“ und „Ten Petticoats“ vermitteln beispielsweise effektiv das klischeehafte Bild der oberflächlichen und wirklichkeitsfernen Südstaatenlady, deren gesellschaftlicher Status Zentrum ihrer Existenz ist. Beide Songs werden primär von Ruths Mutter gesungen, die jene „traditionellen Werte“ vertritt, wobei jedoch besonders „Ten Petticoats“ dem Dorcas' sarkastischen Ausdruck im Kontrapunkt gegenüberstellt.<sup>1595</sup> Diese Illusion der unbeschwerten Welt wird auch in „Bertie's Waltz“ – ebenso in einem kurzen wehmütigen Intermezzo in „At the Glen“ – und „A Pleasure“ musikalisch hervorgehoben. Ebenso werden jedoch auch Liebe (z.B. „In the Bend of My Arm“), Verzweiflung (z.B. „At the Glen“), Selbstbewusstsein (z.B. „Twelve Children“), beschwingte Hoffnung (z.B. „The Scheme“), Abscheu (z.B. „Better if I Died“), bedrohliche Obsession (z.B. „Capture the Girl“) u.a. von der Musik effektiv illustriert. Der Aufbau, ein Wechsel zwischen Musical Scenes und Dialog, der in den meisten Fällen mit Underscoring versehen ist, schafft ein musikalisches Gewebe, das die im Text inhärenten Emotionen und Inhalte verstärkt und damit eine dem Genre eigene Ebene kreiert, die das empathische Potential ausschöpft.

Zusammenfassend zeigt sich, dass *Dessa Rose*, ähnlich *Big River*, die Beziehung zweier Hauptfiguren in den Mittelpunkt stellte, zu diesem Zweck aber dem zweiten Part im Vergleich zur Vorlage einen höheren Stellenwert einräumte.<sup>1596</sup> Lynn Ahrens erweiterte Ruths Rolle und stellte sie auf eine Ebene mit der Titelheldin, indem sie sie ebenfalls zur Trägerin der Story machte. Das Prinzip der Neo-Slave Narratives – als afroamerikanische Perspektive der Historie – bedenkend, stellt dies eine sehr eklatante Abweichung vom Original dar. Dieser verschobene Fokus hatte Auswirkungen auf andere Figuren, indem beispielsweise Nathan vor Harker in den Vordergrund rückte. Mehrere Charaktere des Romans wurden entfernt, wobei ihre für den Plot relevanten Szenen manchmal mit anderem Personal besetzt übernommen wurden. Mit der strukturellen Umlegung auf die Spezifika eines dramatischen Werkes, eliminierte die Librettistin die im Roman manchmal vorherrschende auktoriale Erzählperspektive in dritter Person, übernahm zu diesem Zweck jene im letzten Teil des Buchs implizierte narrative Figurenperspektive und übertrug sie auf das gesamte Musical. Obwohl die Adaption einen chronologischen Ablauf der Ereignisse in den Rückblicken herstellte, lässt der Aufbau des Plots an ein sprunghaftes und somit assoziatives Muster denken. Dem ent-

---

<sup>1595</sup> Zum größten Teil singt Dorcas hier den identen Text wie Ruths Mutter, wobei nur der Tonfall einen Unterschied bildet.

<sup>1596</sup> *Big River* hob zwar Jim ebenfalls hervor, behielt aber die Perspektive Hucks durchwegs bei, i.e. Jim wird im Plot nicht zum Narrator. Diesbezüglich wurde seine Rolle im Vergleich nur minimal verändert.

spricht auch die szenische Umsetzung, die laut nebentextlichen Anweisungen häufig Auf- und Abblenden einsetzt und damit den Eindruck erweckt, abwechselnd verschiedene Teile der Erinnerung zu beleuchten. Anders als Huckleberry Finn adressieren die beiden Protagonistinnen hier hauptsächlich ihre Kinder und Kindeskiner und nur indirekt das Theaterpublikum selbst. Dies in Verbindung mit dem Aufbau, der Reduktion und Komprimierung des Personals verweist vor allem im Vergleich zu *Big River* auf die intimere Atmosphäre eines kleineren Theaters, die *Dessa Rose* erfordert um effektiv sein zu können.

### 4.7.3. Das Musical

Im Gegensatz zu den Verfassern der anderen analysierten Musicals sind Stephen Flaherty und Lynn Ahrens – Komponist und Lyricist/Librettist von *Dessa Rose* – sehr produktive Musicalautoren, die bereits bei mehreren Werken kollaborierten. Hierbei ist aufzuzeigen, dass einige der Shows für kleinere Theater konzipiert wurden, und dass sie – obwohl Lynn Ahrens nicht immer als Librettistin tätig war – auch dramaturgische Gemeinsamkeiten aufweisen. Zunächst handelt es sich grundsätzlich um Adaptionen anderer Quellen, die von den Autoren in das Medium Musical übertragen wurden. Die erste produzierte Kollaboration von Flaherty und Ahrens war *Lucky Stiff* (Off-Broadway 1988), welches den Roman *The Man Who Broke the Bank of Monte Carlo* (1983) von Michael Butterworth zu einer Musical Comedy Farce verarbeitete. Es folgte das in Kapitel 3.8. besprochene *Once On This Island, My Favorite Year* (Libretto: Joseph Dougherty; 1992) nach dem gleichnamigen Film (Regie: Richard Benjamin. Drehbuch: Dennis Pallumbo und Norman Steinberg. USA: Brooks Films, 1982), die in 4.1.1. erwähnte Adaption des E.L. Doctorow Romans *Ragtime*, sowie eine Verschmelzung verschiedener Geschichten von Theodor Geisel (Dr. Seuss) zu *Seussical – The Musical* (Libretto: Stephen Flaherty und Lynn Ahrens; 2000).<sup>1597</sup> Die drei weiteren Werke des Teams *A Man of No Importance* (Libretto: Terrence McNally; Lincoln Center 2002), den gleichnamigen Film (Regie: Suri Krishnamma. Drehbuch: Barry Devlin. GB: Little Bird, 1994) adaptierend, *Dessa*

<sup>1597</sup> Obwohl eine literarische Adaption, wurde *Seussical* in der vorhergehenden Aufstellung ausgespart, da es sich hierbei um ein vorwiegend auch an Kinder gerichtetes Musical handelt. Es vereint bekannte Geschichten und Figuren des als Dr. Seuss bekannten Kinderbuchautors Theodor Geisel – wie *Horton Hears a Who!*, *How the Grinch Stole Christmas*, u.a. – und kreierte daraus einen Plot. Der aus diesem Werk eliminierte Teil *The Lorax* wurde zum gleichnamigen Einakter, der in Verbindung mit ihrer Vertonung von *The Emperor's New Clothes* beispielsweise in einem auf ein kindliches Zielpublikum ausgerichteten Theater in Kansas City aufgeführt wurde.

Vgl. Kenneth Jones: *Ahrens & Flaherty Musicals 'Lorax' and 'Emperor's New Clothes' Get KC Launch*. 26. Juni 2007. <http://www.playbill.com/news/article/109090-Ahrens-Flaherty-Musicals-Lorax-and-Emperors-New-Clothes-Get-KC-Launch> Zugriff: 19. Februar 2011.

*Rose*, wie auch *The Glorious Ones* (Kapitel 3.10.3.9.) wurden in der intimen Atmosphäre des Mitzi E. Newhouse Theatre des Lincoln Centers gespielt.<sup>1598</sup>

Allen hier erwähnten Musicals ist eine mehr oder minder ausgeprägte beobachtende Erzählebene eigen, die zumindest zu Beginn der Show einen distanzierenden Blick auf die Ereignisse schafft, obwohl Story und Darlegung eindeutig auf die emotionale Reaktion und Empathie ausgerichtet sind. In *Lucky Stiff* kündigt ein kleiner Chor dem Publikum die nun folgende Geschichte mit „Something Funny’s Going On“ an, während der Protagonist von *My Favorite Year* auf sein Leben – sein „liebstes Jahr“, 1954 – zurückblickt. In *Seussical* fungiert die bekannte Figur The Cat in the Hat als Narrator, der den Jungen JoJo in die Welt des Dr. Seuss einführt und damit eine Verbindung zu einer „realistischen“ Plotebene schafft. In *A Man of No Importance* ist jener erzählende Gestus nur wenig präsent, aber dennoch vorhanden. Der Titelsong, der die Show eröffnet, enthält Lyrics, die beschreibend in dritter Person formuliert sind, obwohl sie von den Figuren über sich selbst gesungen werden, hier z.B. Adele Rice: *A blue coated girl/ No one’s noticed before/ Enters the bus,/ Takes a seat by the door.*<sup>1599</sup> Bauern, die einem Mädchen in einer Sturmnacht die Geschichte von Ti Moune erzählen und gleichzeitig zu Akteuren werden, formen jenen Rahmen in *Once On This Island*, während *The Glorious Ones* die titelgebende Theatertruppe in einer jenseitigen Sphäre ihre Fahrten rekapitulierend zeigt. Es ist jedoch besonders *Ragtime*, das einen Vergleich mit *Dessa Rose* anregt, da Flaherty und Ahrens hier vor allem den Handlungsstrang um Coalhouse Walker jr. in den Mittelpunkt des Plots stellten und ihn – anders als im Roman, wo er ungefähr in der Hälfte erstmals erwähnt wird – bereits zu Beginn im „Prologue: Ragtime“<sup>1600</sup> einführen. Während die Adaption von *Dessa Rose* Ruths Perspektive im Vergleich zur Vorlage verstärkt, um damit einen Fokus zu schaffen, hebt *Ragtime* Coalhouse Walker jr. hervor und betont damit nachdrücklich die afroamerikanische Thematik. Obwohl das Ausgangsmaterial in beiden Fällen nicht signifikant in diese Richtung verändert wurde, kreierte die spezifische dra-

---

<sup>1598</sup> Mit *Loving Repeating* vertonte Stephen Flaherty auch die Worte einer anderen Autorin. Das Musical – ursprünglich betitelt *A Long Gay Book* – beschreibt mithilfe ihrer eigenen Werke und Dichtungen, das Leben von Gertrude Stein, wie auch ihre Liebesbeziehung mit Alice B. Toklas (adaptiert von Frank Galati; Chicago 2006). Ihr abstrakter literarischer Stil beeinflusste hier auch die Dramaturgie, wodurch ein nur 75 Minuten langes Musical entstand, das verschiedene Zeitebenen (Gertrude Stein wird von zwei Darstellerinnen gespielt) miteinander verbindet und Teile des Plots als eine Serie von Vaudeville Acts – inspiriert unter anderem von Soft-Shoe Dance, Oper oder Cabaret – darstellt.

<sup>1599</sup> Stephen Flaherty, Lynn Ahrens: *A Man of No Importance*. Booklet [mit inkludierten Lyrics]. Jay Records, 2003. o.S.

<sup>1600</sup> Der Prolog, wie auch der Epilog lässt die Figuren gleichzeitig spieleextern und –intern erscheinen, da sie – wie auch später im Opening Song von *A Man of No Importance* wieder angewandt – in der dritten Person von sich selbst sprechen.

maturgische Anordnung dennoch eine eigene Aussage.<sup>1601</sup> Neben einem kritischen Kommentar zur Lage der African Americans in einer bestimmten Epoche der Historie der USA, verbindet jene beiden erwähnten Musicals auch die Verschmelzung von Fakt und Fiktion in den zugrundeliegenden Romanen.<sup>1602</sup>

Abweichend von den anderen analysierten Musicals kann hier festgehalten werden, dass diese bestimmte Form der Adaption, aber teilweise auch des zugrundeliegenden Materials, charakteristisch für die Autoren ist.<sup>1603</sup>

Ein von Trommeln begleitetes Summen ist zu hören. Mit den ersten Takten von „We Are Descended“ wird die singende Schauspielerin zu Dessa Rose.<sup>1604</sup> Die Protagonistin legt mit dem ersten Vers von „We Are Descended“ bereits die Bedeutung der Vergangenheit und der Abstammung und die damit verbundene Identitätsbildung dar, die im Zentrum der Neo-Slave Narratives wie auch des Musicals stehen. Zusätzlich übernimmt Ruth, die gemeinsam mit Dessa die Lyrics, bevor das Ensemble aus Männern und Frauen die Geschichte weiter trägt und damit das Prinzip der oral vermittelten Historie versinnbildlicht und textlich manifestiert. Erst nach dieser Etablierung transformieren Dessa Rose und Ruth mithilfe einiger Gesten zu ihrem älteren selbst und beginnen die Narrative.<sup>1605</sup> Old Dessa und Old Ruth stehen am Ende ihres Lebens und wollen sicherstellen, dass die Vergangenheit nicht in Vergessenheit gerät, sondern vielmehr zum Fundament der Zukunft wird. Old Ruth beginnt die Erzählung: Es ist 1847 und Dessa Rose – damals 15 oder 16 Jahre alt – war Sklavin auf der Farm von Robert Steele, wo sie gemeinsam mit ihrer Mutter Rose lebte. Rose tritt auf und er-

---

<sup>1601</sup> Hierbei ist jedoch anzumerken, dass E.L. Doctorows Roman generell umfangreicheren Kürzungen unterworfen war als *Dessa Rose. Ragtime* beschreibt in kurzen, prägnanten und objektiven Sätzen die Schicksale einer großen Zahl an Figuren – historisch und fiktiv –, deren Übernahme in die Bühnenadaption in dieser Form nicht möglich gewesen wäre. Dennoch blieben die Hauptelemente der Story erhalten.

<sup>1602</sup> Während Sherley Anne Williams festhielt, *Maybe it is only a metaphor, but I now own a summer in the 19<sup>th</sup> century* (“Author’s Note”, S. 6), formulierte Doctorow sein Geschichtsverständnis in seinem Essay “False Documents” (S. 26): [...] *there is no fiction or nonfiction as we commonly understand the distinction: there is only narrative.*

<sup>1603</sup> Natürlich sind bestimmte Spezifika und Charakteristika, die in vielen ihrer Werke erkennbar sind, den meisten Musickomponisten, -lyricists, und -librettisten eigen, doch in Bezug auf die Form der Adaption ist es hier besonders offensichtlich.

<sup>1604</sup> Dies ist als nebentextliche Anweisung im Libretto (S. 1) festgehalten.

Die folgende kommentierte Inhaltsangabe benutzt zum Zwecke der besseren Übersichtlichkeit die Songeinteilung des Cast Recordings.

<sup>1605</sup> Damit scheint dieser Teil außerhalb der im Plot geschaffenen Zeitebenen zu liegen. Zum Ende wird auch dieser Rahmen geschlossen als sich Dessa und Ruth, obwohl sie innerhalb der Story räumlich getrennt sind, gegenseitig für einen Moment ansehen, bevor sie abgehen. Jene Passagen stehen repräsentativ für die orale Tradierung und die Historie selbst; nur die tatsächlich Partizipierenden können sie akkurat weitergeben, wodurch sie gleichzeitig zum Erbe und zur Identität der nachfolgenden Generationen wird.

mahnt Dessa, den Blick zu senken, wenn sie an einem Weißen vorübergeht, da man den blauen Augen nicht vertrauen könne.<sup>1606</sup> Old Dessa übernimmt nun die Narrative: Ruth, damals 19 Jahre alt, lebte in Charleston mit einer Mutter voller hoher Erwartungen und einer geliebten „Mammy“, die sie eigentlich aufzog.<sup>1607</sup> Nach dieser kurzen Exposition übernimmt das Ensemble – das in Versen meist im Kontrapunkt zu Old Dessa und Old Ruth ein weiteres Mal auf das zu überliefernde Stück der Historie, das die beiden Frauen miteinander teilen, verweist – und konkludiert damit „We Are Descended“.<sup>1608</sup> Die Musik dieser Passage impliziert mit Trommeln den afrikanischen Ursprung und betont in den Harmonien die Zusammengehörigkeit – die Chorpässagen können auch als Repräsentation des gemeinsamen Erbes gelesen werden –, und vermittelt an dieser Stelle jedoch ebenso den durch die Erinnerung verklärten Blick. Das Klangbild verändert sich sobald Ruth zum Inhalt der Darstellung wird, da auch die Musik die unterschiedlichen Welten der beiden Protagonistinnen effektiv spiegelt; bei Ruth dominieren hier vor allem Violine und Piano und erscheinen fast als unwillkommene Unterbrechung in dem von Old Dessa und Old Ruth getragenen Song.

Old Ruth führt ihre Erzählung über Dessa Rose fort und ein Rückblick auf das Leben der jungen Sklavin beginnt: Dessas Liebe Kaine schreitet beschwingten und selbstbewussten Schrittes nach seiner Frau rufend durch die Sklavenquartiere („Comin’ Down the Quarters“),<sup>1609</sup> um ihr sein selbstgebautes Banjo zu zeigen. Dieser kurze Song ist mit veränderter Perspektive textlich teilweise dem „Prologue“ des Romans entnommen, der an dieser Stelle ebenfalls Gesang indiziert, welcher von Flaherty unmittelbar vertont wurde. Die Adaption veränderte hier jedoch zum Zweck der dramatischen Präsentation auch die Zeitebene. Während besonders in „The Darky“ und zu Beginn von „The Wench“ Dessas Träume und Erinnerungen eine sehr markante Position einnehmen und damit eine weitere Schicht innerhalb der Erzählung bilden – diese ist im Schriftbild durch Kursivsetzung gekennzeichnet –, eliminierte sie Lynn Ahrens fast gänzlich, um eine lineare chronologische Abfolge innerhalb der Rückblicke zu gewährleisten.<sup>1610</sup> Mit der Übertragung der Narration auf Old Ruth ist dies somit nicht mehr

---

<sup>1606</sup> Diese Passage zeigt wie nahtlos die Darstellerinnen zwischen ihrem alten und jungen Selbst wechseln müssen. Nur für eine Replik (*Yes, Mammy*. S.3) ist Dessa hier jung, bevor sie wieder altert, um Ruths Geschichte zu beginnen.

<sup>1607</sup> Dorcas und Ruths Mutter werden hier gegenübergestellt, auch sie treten auf, und die Darstellerin der Ruth muss für nur zwei Repliken zwischen ihrem jüngerem und ihrem älteren Selbst wechseln.

<sup>1608</sup> Die Formulierung der Lyrics an dieser Stelle erscheint als fordere es ebenso ein imaginäres Publikum auf zum Teil der Geschichte von Dessa Rose und Ruth zu werden.

<sup>1609</sup> Ein fast „ruckartiger“ Rhythmus imitiert den Schritt und Gang des Singenden plastisch.

<sup>1610</sup> Nur in „Their Eyes Are Clear, Blue Like Sky“ im ersten und „In the Bend of My Arm“ im zweiten Akt ist diese Ebene auch in der Vertonung evident und wird szenisch präsentiert. Der Inhalt des zweiten Songs, die körperli-

Dessas alleinige Geschichte, sondern signalisiert vielmehr die enge Beziehung, die zwischen beiden Frauen entstanden ist.

Kaine zeigt seiner Frau ein Banjo, das er selbst gebaut hat und beschreibt dessen Bedeutung: ein Mann aus Afrika spielte ein solches Instrument und erklärte, es sei ein Stück Heimat und Überrest einer Welt, in der schwarze Menschen nicht als Eigentum betrachtet werden. Die Musik des Banjos ist Derivat der Freiheit und eigenen Identität in einer Gesellschaft, die jedes Persönlichkeitsrecht verwehrt, wobei von Kaine und Dessa die Hoffnung ausgesprochen wird eines Tages in den Norden zu gelangen („Ol’ Banjar“). Doch wie Old Ruth kommentiert, hatte das Sklavereisystem kein Mitleid mit Liebe oder Heldentum, weswegen das Baby, das Dessa erwartet, ein Problem darstellt. Ihre Mutter Rose schlägt vor, die Schwangerschaft durch Aunt Lefonia abbrechen zu lassen, doch Dessa verweigert dies. Traurig erinnert sie ihre Mutter, dass von den zwölf Kindern, die sie auf die Welt gebracht hatte, elf verkauft wurden oder verstorben wären; ihrer letzten verbliebenen Tochter möchte sie diese Kränkung ersparen.<sup>1611</sup> Auch Kaine äußert seine Zweifel, da er seinen Nachkommen nicht in diese Welt der Unterdrückung hineingeboren sehen will. Dessa Rose jedoch ist sich sicher, das Kind als Stammhalter ihrer eigenen Identität und Persönlichkeit und als Zeichen ihrer Liebe behalten zu wollen. Sie verspricht Kaine jedoch, das Kind solle erst in Freiheit einen Namen erhalten („Something of My Own“).

Auch hier wird das Bestreben der Librettistin deutlich einen chronologischen Ablauf zu bewahren, wobei gleichzeitig die Handlung komprimiert wurde. Essentiell für den Plot ist vor allem, dass Kaine selbst ein Banjo erzeugte und dieses für ihn repräsentativ für persönliche Freiheit war. Wo jedoch das Musical impliziert, dass der junge Sklave das Instrument gerade erst fertiggestellt hatte, um es nun seiner Frau stolz zu präsentieren, ist er im Roman ein sehr talentierter Spieler, der damit auch im Haus seiner „Besitzer“ bereits zur Musikunterhaltung beigetragen hatte. Seine Motivation und die Bedeutung des Banjos sind zwar direkt der Vorlage entnommen, werden von Dessa Rose in direkter Rede im Dialog mit Nehemiah jedoch erst später – z.B. erst nach der Schilderung von Kaines Tod – dargelegt (S. 37/8). Die

---

che Nähe zwischen Kaine und Dessa wie auch der Titel selbst beziehen sich auf die Schilderungen im „Prologue“ und wurden zum Zweck der Kontrastierung mit der Beziehung zwischen Ruth und Nathan (hier wird wieder die im Plot betonte Gleichstellung der Protagonistinnen deutlich) stattdessen an dieser Stelle in die Adaption eingefügt.

<sup>1611</sup> Dies stellt auch eine Abweichung vom Roman dar, ist jedoch nur von geringer Relevanz. In Williams’ Original lebt auch Dessas ältere Schwester Carrie Mae noch auf Steeles Farm. Am Ende des dritten Kapitels – Dessa ist bereits in Rufels Haus – spricht die Protagonistin ihre Hoffnung aus, dass ihrer Mutter zumindest Carrie Mae noch geblieben ist (S. 120).

Rechtfertigung, dass das Musical im weiteren Verlauf Kaines Angriff auf Steele als direkte Reaktion auf die Zerstörung des Banjos zeigt, ist ebenfalls an dieser Stelle im Roman zu finden, als Dessa Rose feststellt: [...] *and when Masa break it, it seem like he break Kaine. Might well as had; cause it not right with him after that* (S. 38). Eine maßgebliche Veränderung ist die Situation um Dessas Schwangerschaft, wobei vor allem ihre Mutter Rose eine treibende Kraft hinter einem potentiellen Abbruch ist, während Kaine sich nur wenig hierzu äußert. Auch diese Auseinandersetzung wird in den Rückblicken des Romans erst zu einem späteren Zeitpunkt und in anderer Konfiguration dargelegt. In der Vorlage handelt es sich um ein Gespräch zwischen Kaine und Dessa – rekapituliert in direkter Rede Adam Nehemiah gegenüber –, bei dem Rose selbst nicht anwesend ist (vor allem S. 46/7).<sup>1612</sup> Kaine ist es der sich vehement für eine Abtreibung durch Aunt Lefonia einsetzt, da er für ein schwarzes Kind in dieser Welt die neue Sklaven „züchtet“, um sie dann gewinnbringend weiterzuverkaufen, keine Zukunft sieht. Dessa, die in einer Flucht in den Norden einen erstrebenswerten Ausweg sieht, nimmt er die Illusionen, indem er erklärt, dass in einem Land, in dem Weiße leben, ein Schwarzer niemals wirklich frei sein könne.<sup>1613</sup> Der Kaine des Romans ist politischer und realistischer in seinen Ansichten, während er im Musical fast als naiv zu bezeichnen ist. Seine Funktion innerhalb des Plots wurde auf den Mann und Liebhaber Dessas beschränkt, dessen Tod zum Auslöser ihres eigenen Schicksals wird. Erst die Eliminierung seiner politischen Ansichten, die ein realistisches doch desillusioniertes Bild vermitteln, ermöglichte das Versprechen, Dessas das Kind erst in Freiheit zu benennen, das als Handlungselement die Beziehung und Freundschaft der Protagonistin mit Ruth final manifestiert.

Auch in diesem Abschnitt vermittelt die Musik vorwiegend die emotionale Ebene, wobei natürlich vor allem „Ol’ Banjar“ aufgrund des Inhalts die Instrumentierung mit einem Banjo vorschreibt. Gleichzeitig unterstützen Rhythmus und Melodie die gesungenen Lyrics: von der selbstbewussten Beschreibung der afrikanischen Herkunft – ein weiteres Mal repräsentieren Trommeln Abstammung und Erbe – bis zum sehnsuchtsvollen Drang nach Freiheit, der sich möglicherweise eines Tages im Norden bewahrheiten wird. Das balladenartige „Something of My Own“ vermittelt Dessas Einstellung zu ihrem Kind, vor allem den Frieden, den sie in dessen Empfängnis gefunden hat, weswegen sie auch der Abtreibung widerspricht.

---

<sup>1612</sup> Wie bereits erwähnt deutet dies darauf hin, dass Dessa Mutter im Musical ein Gegenstück zu Dorcas bilden sollte, weswegen ihre Rolle vergrößert wurde.

<sup>1613</sup> Auf den S. 47-50 beschreibt Kaine unter anderem den legalen Status eines Free Man of Color im Norden, der ihn vieler seiner Rechte beraubt und ihn zum „Mensch zweiter Klasse“ degradiert.



Old Ruth führt die Erzählung fort, überspringt jedoch einige Monate,<sup>1614</sup> um Dessas Situation in einem *filthy cellar jail* (S. 8) zu beschreiben. Die szenische Präsentation zeigt Sheriff Hughes, der den Autor Adam Nehemiah in den Keller führt, in dem „Odessa“ gefangen gehalten wird. Dieser ist fasziniert, die berüchtigte „Devil Woman“ persönlich zu treffen. Er erklärt, sein Verleger hätte die Inkludierung ihrer Geschichte in seinem neuen Buch über Sklavenaufstände erbeten, woraufhin Hughes lakonisch bemerkt, dass er sich glücklich schätzen könne, sie noch lebend vorzufinden, da sie einzig aufgrund ihrer Schwangerschaft noch nicht gehängt wurde. Auf das noch ungeborene Kind verweisend stellt er fest: *No sense destroying perfectly good property* (S. 9). Hughes übergibt Nehemiah den Schlüssel und geht, woraufhin der Autor sich „Odessa“ vorstellt, die jedoch nicht antwortet. Er erklärt, ein Buch über Aufstände unter Sklaven verfassen zu wollen, und ihre Geschichte solle Teil davon werden; er verweist darauf, ihre eigenen Worte niederschreiben und für die Zukunft bewahren zu wollen („Ink“). Erst als er eine Bemerkung fallen lässt, dass sie wahrscheinlich bald niederkommen werde, reagiert sie mit der wütenden Aussage, ihr Kind eher mit der Nabelschnur erdrosseln zu wollen als es zum Sklaven werden zu lassen.<sup>1615</sup> Doch Nehemiah wirft ein, dass ihr Baby unmittelbar nach der Geburt verkauft werden würde und versucht sie mit dem Argument, sie müsse ihrem Nachkommen ihre Geschichte hinterlassen, zur Kooperation zu bewegen. In der Hoffnung, dass er die Wahrheit erhalten werde, willigt sie ein, korrigiert, dass ihr Name eigentlich Dessa Rose, nicht „Odessa“ ist, und beginnt zu erzählen, wie alles mit einem „banjar“ begann.

Obwohl Andeutungen des Originals enthalten sind, wird auch in dieser Szene die Komprimierung deutlich, die im Musical vorgenommen werden musste. In der Adaption weigert sich Dessa zwar, mit Nehemiah zu sprechen, ändert jedoch sehr bald ihre Meinung, und die beiden beginnen einen ergiebigen Dialog. Die „Odessa“ des Romans ignoriert den Autor des Öfteren und spricht, wenn sie es denn tut, in einer für ihn fast unverständlichen Form, die

---

<sup>1614</sup> Auch diese Aussage – *jump some months ahead* (S. 8) – belegt den bewussten Versuch einer chronologischen Erzählstruktur in den Rückblenden.

<sup>1615</sup> Auch hier zeigt sich die unterschiedliche Strukturierung des Musicals im Vergleich zum Roman sehr gut. Nehemiahs Aussage ist fast wörtlich Williams' Original entnommen (S. 45), dort jedoch Rekapitulation des Gesprächs durch den Autor. Dessas Antwort darauf ist zwar ebenfalls in der Vorlage enthalten, jedoch zu einem späteren Zeitpunkt zu finden (S. 63): die Protagonistin liegt nächtens im Keller wach und denkt über ihre eigene Wiedererregung, jene ihrer Freunde und deren Schicksal nach; hier beschließt sie dann für sich selbst, das Kind eher zu töten. Die Anordnung der beiden Repliken als Dialog ist in dieser Form nur in der Vertonung zu finden und ist gleichzeitig charakteristisch für die Umarbeitung, den Perspektivenwechsel und die Komprimierung dieser Adaption, die trotz der Transformation bemüht war, charakteristische Elemente, wenn auch anders strukturiert beizubehalten.

Konklusionen erschwert, wie aus seinen Journaleintragungen hervorgeht.<sup>1616</sup> Erst mit Ende des ersten und zu Anfang des zweiten Kapitels beginnt sie, sich Nehemiah von sich aus zu öffnen, d.h. jene Bereitwilligkeit, die im Musical in dieser Szene impliziert wird, kommt im Roman erst später zum Tragen. Ebenso erklärt der Autor sein Vorhaben, ein Buch zu verfassen, erst an dieser Stelle, womit deutlich wird, dass die Motivation von Dessa Rose, sich mitzuteilen, im Roman nicht unmittelbar mit dem Bedürfnis, die Wahrheit für die Nachwelt, bzw. für das eigene Kind zu erhalten, im Zusammenhang steht.<sup>1617</sup> Nicht nur wird die Entwicklung einer Beziehung zwischen den beiden Figuren im Musical komprimiert dargestellt, sie scheint auch von Nehemiahs Seite zunächst weniger feindselig. Wo er im Roman ungehalten ist, da „Odessa“ wiederholt von Kaine und dem Banjo berichtet – nicht verstehend, dass es sich hierbei um das Ereignis handelt, das die Grundlage und Voraussetzung für ihr Verhalten im Coffle-Aufstand schuf –, ist er in der Adaption bereitwilliger Zuhörer ihrer Ausführungen. Dennoch vermittelt sein „Ink“ – akzentuiert durch tiefe Streicher – eine bedrohliche Atmosphäre. Die Intonation der Lyrics ist an der gesprochenen Sprache orientiert, wodurch beinahe eine Dissonanz hervorgerufen wird, die seine Position als Antagonist des Plots unterstreicht. Es ist jedoch signifikant, dass Dessa Nehemiah an dieser Stelle ihren tatsächlichen Namen offenbart, indem sie des Weiteren darauf verweist *Ain't no O to it* (S. 11) und der Angesprochene dies wohlwollend zur Kenntnis nimmt. Dessas Richtigstellung ist zwar wörtlich dem Roman entnommen, sie spricht sie jedoch erst Ruth gegenüber am Ende der Erzählung aus, zu jenem Zeitpunkt, da die beiden Frauen tatsächlich auf einer Ebene miteinander kommunizieren können.<sup>1618</sup> Betrachtet man die Relevanz der Namensgebung im spezifischen Zusammenhang dieses Werkes, wirkt jene Offenheit an dieser Stelle befremdlich, sogar der Figurencharakterisierung widersprechend. Dennoch kann diese Einfügung als repräsentativ für einen essentiellen Aspekt der Vorlage gelesen werden, der durch die veränderte Perspektivik der Adaption verloren gegangen ist. Während durch den point of view Nehemiahs dessen Unverständnis für „Odessas“ Schilderung konstant offensichtlich wird – verweisend auf die fehlerhaften Darstellungen afroamerikanischer Historie durch weiße Au-

---

<sup>1616</sup> Z.B. [...] *as much in her own words as I could make out. It is obvious that I must speak with her again, perhaps several more times; she answers questions in a random manner, a loquacious, roundabout fashion-if, indeed, she can be brought to answer them at all* (S. 23).

<sup>1617</sup> Dennoch ist diese Umformung im Zusammenhang mit der Kontroverse um *The Confessions of Nat Turner* (Thomas Grays Original, wie auch William Styrons Roman) und dessen Einfluss auf Sherley Anne Williams bei der Verfassung von *Dessa Rose*, nachzuvollziehen, d.h. die Problematik authentischer afroamerikanischer Schicksale und ihrer Verfälschung durch die Perspektive vom Rassismus geprägter weißer Amerikaner wird an dieser Stelle des Musicals betont.

<sup>1618</sup> Das Musical übernahm dies ebenso an dieser Stelle.

toren –, ist diese Aussage aufgrund der szenisch präsentierten Erzählung und der Fokussierung auf Dessas und Ruths gemeinsame Perspektive im Musical nicht deutlich. Auf sie wird jedoch angespielt, als Nehemiah die Protagonistin weiterhin „Odessa“ nennt und diese ihn in einer späteren Szene wieder korrigiert, wobei Dessa mit einem resignierenden *Again* (S. 25) das grundsätzlich fehlende Verständnis hervorhebt. Dieses Element könnte damit in der Adaption als repräsentativ für diese essentielle Aussage des Romans verstanden werden, auch wenn sie mit der Charakterisierung der Protagonistin nicht völlig kongruent ist.

Mit der Einleitung, dass alles mit jenem „banjar“ begann, wandelt sich Dessas Erzählung nun in einen szenisch präsentierten Rückblick, der an ebendieser Stelle wieder einsetzt, wo sie Kaine (mit „Something of My Own“) versprach, dem Kind nur in Freiheit einen Namen zu geben.<sup>1619</sup> Master Steele kommt hinzu, sieht Dessa, ihre Mutter und Kaine miteinander sprechen und fordert Rose auf, zum Haus zu gehen, da seine Frau nach ihr verlangt hatte. Steele droht Kaine und stellt ihn aggressiv zur Rede: er solle arbeiten, anstatt seine gesamte Zeit mit *this wench* (S. 11) zu verbringen. Aus Willkür und um ihn zur Arbeit zu bewegen, ergreift Steele das Banjo und zerstört es. Kaine wie auch Dessa Rose begehren auf, wobei Steele selbstgefällig betont, dass er Besitzer der Sklaven wie auch des Banjos ist. Kaine greift ihn daraufhin an, Dessa Rose versucht ihn zurückzuhalten, doch Steele nimmt eine Schaufel und trifft Kaine mit einem weiten Schwung auf den Kopf. Unter den klagenden Ausrufen Dessas stirbt ihr Geliebter vor ihren Augen, woraufhin sie selbst ihren „Master“ attackiert und droht, ihn zu töten. Rose reagiert verzweifelt, da sie sich über die Auswirkungen dieses Verhaltens im Klaren ist, und versucht vergeblich, Dessa von Steele wegzuziehen. Einige Field Hands treten auf und versperren den Blick auf die folgenden Vorgänge, doch werden Peitschenhiebe hörbar und die Reaktionen der Umstehenden spiegeln den Schmerz, der der jungen Frau zugefügt wird. Old Ruth erklärt, dass Dessa an Körperstellen gepeitscht und gebrandmarkt wurde, die bei einer allgemeinen „Inspektion der Ware“ nicht sichtbar sind. Rose und Harker beschreiben weiter, wie Dessa in eine Sweatbox in der prallen Sonne gesperrt wird. Nach zwei Tagen ohne Wasser trägt man sie hinaus, wo sie sich dieser Behandlung zum Trotz mit Stolz und Willensstärke aufrichtet und aufsteht.<sup>1620</sup> Sie wird an Trader

---

<sup>1619</sup> Mit der nebensächlichen Anweisung [...] *we return to the same moment as before* [...] an dieser Stelle wird ein weiteres Mal die direkte Sukzession und Kontinuität der Ereignisse in der Adaption verdeutlicht, die im Roman nicht gegeben ist.

<sup>1620</sup> An dieser Stelle inkludiert das Cast Recording einen zusätzlichen Vers für Rose, die Master Steele anfleht Dessa nicht zu verkaufen, sie würde sie selbst sogar jeden Tag peitschen, wenn er sie nur behalten würde. Darauf folgt ein weiterer *Gold Band*-Refrain durch die Field Hands. Ebenso ist hier eine erklärende Inszenierungs-

Wilson veräußert und an sein Coffle gekettet, das tief in den Süden zieht.<sup>1621</sup> Master Steele macht den Händler darauf aufmerksam, dass er keine Probleme haben sollte, sie weiter zu verkaufen, denn *Ain't no one'll think [...] To Look under her clothes/ Don't damage the goods/ [...] Don't scar where it shows* (S. 14), während Rose einen verzweifelten, doch verblichenen Ruf nach ihrer letzten verbliebenen Tochter ausstößt („The Gold Band“).<sup>1622</sup>

Wie bereits erwähnt erschließen sich die Ereignisse, die sich vor dem Beginn der Handlung zutragen – i.e. bevor Dessa in dem Kellergefängnis darbt –, im Roman nur langsam und nicht in nicht chronologischer Reihung wie im Musical. Der Flashback zu Master Steeles Farm, der zu Beginn einzig von Old Ruth beschrieben wurde, wird hier – wie auch im Nebentext festgelegt – direkt fortgesetzt, nur sind die Figurenperspektiven in diesem Fall als ungenau zu bezeichnen.<sup>1623</sup> Die für den Plot essentiellen Elemente wurden auf die vom Original abweichende Struktur der Adaption übertragen, wobei einige Veränderungen vorgenommen wurden, die jedoch den für die weitere Entwicklung relevanten Effekt nicht beeinflussten.<sup>1624</sup> Dazu zählt, dass der „Master“ das Banjo zerstört und damit gleichzeitig Kaine bricht, der letztendlich seinen „Besitzer“ angreift und daraufhin von ihm getötet wird. Der Tod ihres Geliebten hat großen Einfluss auf Dessa, die aus diesem Grund ebenfalls rebelliert und deswegen gepeitscht, gefoltert und verkauft wird. Auch wenn im Musical die direkte Aneinanderkettung der Ereignisse eine zeitliche Komprimierung darstellt und in einigen Fällen auch

---

anweisung enthalten – *Mrs. Steele commiserates with Rose* – die der „Mistress“ einen mitfühlenden Charakter verleiht, der jedoch dem Roman widerspricht. Dort nimmt die „Mistress“ an, dass Terrell (Master Steele) der Vater von Dessas Baby sei und er deswegen Kaine getötet habe. Sie schlägt Dessa, als sie beschwört ihr Kind sei von Kaine, woraufhin diese sie körperlich angreift und auch kratzt (S. 41 und S. 58), was letztendlich die grausame Folter auslöst, der sie ausgesetzt wird. Es ist auch jene „Mistress“, die den Verkauf an Trader Wilson durchführt (S. 134/5), nicht Master Steele selbst, wie im Musical. Dies stellt zwar eine Komprimierung, nicht jedoch einen eklatanten Eingriff in den Plot dar.

<sup>1621</sup> In dieser Passage spricht Wilson kurz in dritter Person von sich selbst, wobei Wilson, Rose und Mrs. Steele, unterstützt von den Field Hands die Vorgänge beschreiben und kommentieren.

<sup>1622</sup> Die Aufteilung von gesungenen und gesprochenen Passagen in dieser Szene, vor allem des Songs „The Gold Band“ ist hier sehr komplex. Der Beginn des eben beschriebenen Abschnitts bis zur Zerstörung des Banjos und Dessas Angriff auf Steele sind gesprochener Dialog (manchmal mit Underscoring oder Trommeln), wobei mit Auftritt der Field Hands der Song „The Gold Band“ beginnt. Dieser wird nur kurz durch Old Ruths kommentierende, gesprochene Replik unterbrochen. Das Libretto/Vocal Book bezeichnet den hier zusammengefassten Teil des Songs ab dem Auftritt der Field Hands mit „The Gold Band“ Part 1 und 2. Für weitere Ausführungen bezüglich der Diskrepanzen in Bezug auf das Cast Recording vgl. Fußnote 1590.

<sup>1623</sup> Hier erscheint es als hätte Lynn Ahrens Schwierigkeiten gehabt, die von ihr geschaffenen Ebenen, besonders die Aufteilung der Erzählung zwischen Old Ruth und Old Dessa beizubehalten. Es ist Old Ruth, die Dessas Situation im Kellergefängnis beschreibt, der Flashback selbst jedoch ist Dessas Schilderung an Adam Nehemiah. Innerhalb dessen (vor allem der Beginn von „The Gold Band“) spricht Old Ruth ein kurzes Kommentar, aber auch die Lyrics von Rose, Harker und Trader Wilson sind teilweise in verfremdender, bewusst beschreibender Form verfasst.

<sup>1624</sup> Wie bereits erwähnt wird Dessas Bestrafung durch Steele erst durch Nathan im zweiten Abschnitt des Romans beschrieben.

inhaltliche Veränderungen deutlich sind, bleiben Motivation und Ausgang dem Roman treu. Dieser impliziert beispielsweise einen gewissen zeitlichen Abstand zwischen den einzelnen Vorgängen und schiebe ebenso eine andere Figurenkonfiguration vor, z.B. sind weder Rose noch Dessa anwesend als Kaine getötet wird. Die Adaption unterstreicht mit diesem Aufbau die Zusammenhänge und bietet eine logische Sequenz von Aktionen und Reaktionen, die die Vorlage an dieser Stelle jedoch bewusst vermied. Da „The Darky“ zu einem großen Teil Nehemiahs Perspektive spiegelt, dominiert auch seine Sichtweise die Form der Beschreibung: seine Schwierigkeiten aus dem Gehörten eine konklusive Abfolge zu erstellen, die Aufschluss über die Gründe für den Aufstand im Coffle gibt, sind aus diesem Grund sehr präsent.<sup>1625</sup> Mit der Veränderung und Reduktion von Nehemiahs Position innerhalb des Plots – Ahrens übernahm hauptsächlich seine wachsende Obsession mit Dessa –, eliminierte sie eine konstitutive Grundaussage von *Dessa Rose* als Neo-Slave Narrative. Auch in dieser Szene verstärkt die Musik die dargestellten Ereignisse, einerseits durch Underscoring – Afrikanische Trommeln symbolisieren Identität, als Kaine Master Steele angreift –, andererseits durch die zahlreichen gesungenen Passagen, die das inhärente emotionale Potential verstärken. Neben der verborgenen, doch implizierten Auspeitschung, kommt dieser Effekt besonders in der Darstellung von Roses Verzweiflung zum Tragen.

Nehemiah befragt „Odessa“ über die Ereignisse während ihrer Zeit im Coffle, vor allem jedoch ist er daran interessiert zu erfahren, wer ihr die Feile gab und den Aufstand unterstützte; sie allerdings leugnet jedwede Beteiligung anderer. Ein weiterer Rückblick setzt Dessas Zeit im Coffle in Szene: zwei Männer, Nathan und Harker, stellen sich ihr vor und versichern auf sie achtzugeben (im Libretto/Vocal Book: „The Gold Band Part 4“). Es ist Nacht, die Sklaven liegen zusammengekettet auf dem Boden; Nathan beschreibt Sternkonstellationen und hofft bald frei zu sein („Little Star“). Als Dessa nach den Gründen für jene unerwartete Fürsorglichkeit fragt, verleihen Nathan und Harker ihrer Bewunderung Ausdruck, da sie sahen, wie sie aus der Sweatbox kam und dennoch ihren geschundenen Körper aufrichtete und aufstand. Als sie bereits schlafen, nähert sich Trader Wilson, kettet Dessa los und zerrt sie zu einem Gebüsch, um sie zu vergewaltigen. Sie kann sich wehren, schlägt ihn mit einem Stein und bemächtigt sich seiner Schlüssel, mit denen sie auch die restlichen Sklaven befreien

---

<sup>1625</sup> Nehemiahs Verständnisschwierigkeiten manifestieren sich beispielsweise als Dessa Kaines Tod schildert, woraufhin er antwortet: „*And what has that to do with you and the other slaves rising up against the trader and trying to kill white men?*“ (S. 20).

kann. Nach einem erbitterten Kampf, bei dem mehrere Weiße getötet werden, gelingt die Flucht („The Gold Band – Conclusion“).

Wie bereits beschrieben, ist besonders in diesem Abschnitt die für die Dramatisierung unvermeidbare Reduktion sehr deutlich, da Ahrens hier zeitlich komprimierte wie auch das Personal kürzte.<sup>1626</sup> Trotz der Simplifizierung der Ereignisse blieb aber auch hier das Kerngehalt bestehen, wobei besonders Dessas in dieser Szene gesungene Erklärung warum sie tötete, Signifikanz besitzt: sie wird in den letzten Noten musikalisch und visuell in einem abruptem Blackout hervorgehoben. *I kilt them white men/ Same as master kilt Kaine-/ [...] Because I can* (S. 18)<sup>1627</sup> ist in fast identer Formulierung bereits an einer früheren Position im Roman zu finden, als es Nehemiah in seinem Journal festhält, und bezeichnet die menschenverachtende Grausamkeit, die dem Sklavereisystem zugrunde lag. Die Musik illustriert die Vorgänge, wobei „Little Star“ in der Intonation an das Blinken der Sterne erinnert, und die Conclusion von „The Gold Band“ effektiv die Aggressivität des Kampfes nachahmt. Dieser Song spannt damit auch musikalisch einen Bogen, der die Willkür der Gewalt verdeutlicht: er beginnt, als Dessa gepeitscht wird und endet mit dem Aufstand, der das Leben mehrerer ihrer Peiniger fordert.

Ein Szenenwechsel: Ruths Mutter und Dorcas ändern ein Kleid, das Ruth gerade trägt, während die Mutter „wichtige“ Maßregeln erklärt, um als Lady in der Gesellschaft akzeptiert zu werden, womit sie gleichzeitig ihre eigenen Werte und Ansichten auf ihre Tochter zu übertragen versucht („Ladies“). Old Dessa kommentiert, dass Ruth nur im Hinblick darauf, in der besseren Gesellschaft von Charleston reüssieren zu können, aufgezogen wurde. Während die Mutter überzeugt ist, dass ein einigermaßen respektabler Freier – schließlich besitzt sie nicht das gute Aussehen ihrer Cousine Rowena – bald bei ihrem Vater um ihre Hand anhalten werde, rät Dorcas Ruth, nur auf ihr Herz zu hören. Die Handlung findet komprimiert ihre Fortsetzung: Bertie wird vorgestellt, der Ruth um einen Tanz bittet. Jener Walzer („Bertie’s Waltz“) verdichtet die Entstehung ihrer Beziehung und endet mit Ruth, die glücklich zu ihrer „Mammy“ (nicht ihrer leiblichen Mutter) läuft und ihr mitteilt, dass sie heiraten werden. Nachdem Dorcas Ruth einen Brautschleier auf den Kopf setzt, folgt eine weitere inhaltliche

<sup>1626</sup> Das Musical verzichtete auch hier darauf, sehr brutale Darstellungen direkt szenisch zu präsentieren. Wie Dessas Auspeitschung wird auch der gewalttätige Aufstand nicht unmittelbar gezeigt, da er auf der abgedunkelten Bühne nur musikalisch und durch Stimmen impliziert wird.

<sup>1627</sup> Der Roman gibt die Sprache an dieser Stelle anders wider: *I kill white mens cause the same reason Masa kill Kaine. Cause I can.* (S. 20). Dennoch ist in diesem Fall keine bewusste Abschwächung der Dialektausprägung zu bemerken, wie dies in der Adaption von *Huckleberry Finn* der Fall war.

Raffung: Bertie trägt Ruth als seine frischgebackene Ehefrau über die Schwelle von Sutton Glen. Old Dessa beschreibt das exorbitante, doch unfertige Haus im Zentrum eines 500 Acre großen isolierten Grundstückes. Bertie versichert, wenn es vollendet wäre, würden sie ein luxuriöses und geselliges Leben wie in Charleston führen. „Mammy“ ist das Hochzeitsgeschenk von Ruths Vater, wodurch Ruth, so meint Bertie, nicht allein wäre, wenn er auf Reisen gehen müsste. Dennoch ist er nur sehr selten in seinem Haus. Ruth bringt nach zwei Fehlgeburten doch noch ein gesundes Mädchen, Clara, zur Welt. Die Abwesenheiten von Bertie werden öfter und länger, er schreibt nicht mehr, und „Mammy“ ist Ruths einzige Gesellschaft, während einige Sklaven die Farm bewirtschaften; ein Brief von Ruths Mutter macht sie darauf aufmerksam, dass ihr Mann notorischer Spieler ist, der ihrem Vater 10 000 Dollar schuldet. Plötzlich im Winter stirbt Dorcas und lässt Ruth allein zurück, die im Geiste einen Brief an ihren Ehemann verfasst – er ist inzwischen bereits sieben Monate fort –, in dem sie ihre Hoffnungslosigkeit und Einsamkeit klagt („At the Glen“). Sie wird von Nathan und Harker aus ihrer Kontemplation gerissen, die sich anbieten, Holz zu hacken und auf der Farm behilflich zu sein. Trotz der ungewissen Herkunft der beiden willigt Ruth ein, und Old Dessa setzt erklärend fort, dass ihre beiden Freunde versuchten in Sutton Glen ein sicheres Versteck zu finden, wo sie Dessa nach der bereits in Plan befindlichen Flucht aus dem Kellergefängnis unterbringen könnten.<sup>1628</sup>

Hier wurde – um Ruths gleichberechtigte Position als weibliche Hauptfigur zu stärken – ihre Geschichte kommentiert und erklärt durch Old Dessa, parallel und kontrastierend jener der Protagonistin gegenübergestellt. Damit schaffte Lynn Ahrens vor allem auch einen chronologisch schlüssigen Ablauf, der den Plot geradlinig darlegt. Im Hinblick auf den üblich begrenzten Zeitrahmen einer dramatischen Präsentation ist diese Veränderung der Struktur zielführend und trägt zum besseren Verständnis bei. Gleichzeitig werden hier die Vorteile des bereits zu Beginn eingeführten Erzählrahmens deutlich, der assoziative Gedankensprünge innerhalb der Präsentation in Kombination mit kommentierenden Verbindungstexten ermöglicht und damit effektiv die Reduktion des Ausgangsmaterials erlaubt. Jenes erste Treffen

---

<sup>1628</sup> Das Cast Recording platziert jenes erste Treffen zwischen Ruth und Nathan erst zu einem späteren Zeitpunkt, nach dem folgenden Dialog zwischen „Odessa“ und Adam Nehemiah. Dem geht eine Szene voran, in der Ruths Probleme mit der Farm deutlich werden, sie beklagt sich über ihre Sklaven, die sie nicht respektieren und zuweilen sogar ihre Rufe ignorieren, wobei Old Dessa diesbezüglich kommentiert, dass die Sklaven Ruth tatsächlich für verrückt hielten und dies auch zum Ausdruck brachten. Ihre verzweifelte Hilflosigkeit ist an einem Höhepunkt, als Nathan und Harker auftreten. Im Libretto/Vocal Book fehlt diese vorhergehende Szene gänzlich, weswegen die Beziehung zwischen Ruth und den Sklaven, aber auch ihre eigene Situation weniger deutlich werden, obwohl dies im Roman von großer Relevanz ist.

zwischen Ruth und Nathan ist für das Musical hinzugefügt worden und im Roman nicht beschrieben, auch dies zeigt die Hervorhebung von Ruth, wie auch damit zusammenhängend ihrer Beziehung zu Nathan. Musikalisch wird hier einerseits der Kontrast zwischen Dessas und Ruths Welt betont, andererseits gleichzeitig der sich wandelnde Gemütszustand von Ruth illustriert. Die primär von einem Piano getragene Melodie von „Ladies“ impliziert die rigiden Etikette der Gesellschaft in Charleston, während „Bertie’s Waltz“ die stürmische, aber auch verträumte Verliebtheit spiegelt. Das Underscoring begleitet die gesprochenen Dialoge und setzt die Stimmung der vorangegangenen Songs fort, mindert sie jedoch bereits ab, bis der Übergang zu „At the Glen“ die verzweifelte und deprimierte Situation von Ruth greifbar werden lässt.<sup>1629</sup>

Nehemiah stattet „Odessa“ einen weiteren Besuch ab und hält sich ein mit Essig getränktes Tuch vor die Nase. Sie fragt den Autor, ob es vielleicht möglich wäre zu baden, da die Unsauberkeit, wie auch seine Reaktion auf den üblen Geruch für sie sehr beschämend seien. Er versichert ihr, dies zu arrangieren, nennt sie jedoch weiterhin „Odessa“. Gemina, eine Sklavin des Sheriffs, bringt einen Eimer Wasser, während Nehemiah Dessa den Rücken zuwendet, damit diese sich reinigen kann. Er versucht sie nicht zu beobachten, dennoch beginnt er mit den *Observations on the famed Devil Woman* (S. 26), die eine bedrohliche, fast obsessive Faszination offenbaren, als er ihre Haut und Stimme, ihren Körper und ihren Geist beschreibt („Capture the Girl“).<sup>1630</sup> Als sie das Bad beendet hat, wendet sich „Odessa“ ihm zu, dankt ihm und meint, sie könnten am nächsten Tag ihr Gespräch vielleicht im Freien unter einem Baum führen; gerührt willigt Nehemiah ein.

Am nächsten Tag – einige Gemeindemitglieder singen den Vers einer Hymne („Fly Away“)<sup>1631</sup> – sitzen „Odessa“ und der Autor unter einem Baum, woraufhin dieser anmerkt, es wäre die Lieblingshymne seiner Mutter gewesen.<sup>1632</sup> Nehemiah liest einen Brief seiner Verlobten Su-

---

<sup>1629</sup> Bereits in den ersten – tiefen – Noten auf den Worten *You been gone these seven months* (S. 22), wird Ruths Stimmung spürbar. Ihre emotionalen Schwankungen sind in Musik und Lyrics dieses Songs deutlich umgesetzt, da beispielsweise auch die fröhliche Atmosphäre, hervorgerufen durch eine positive Erinnerung an die Saison in Charleston als Kontrast eingefügt ist. Dennoch bringt sie die Wiederholung des „Seven months“-Themas immer in die dunkle Realität zurück.

<sup>1630</sup> Das Cast Recording inkorporiert zwei kurze Dialoge innerhalb dieses Songs – im Wesentlichen fragt Dessa Nehemiah nach seinen Aufzeichnungen –, die im Libretto/Vocal Book nicht enthalten sind.

<sup>1631</sup> Der Song „Fly Away“ wird während der gesamten folgenden Szene von verschiedenen Figuren in unterschiedlichen Kontexten gesungen und dient einerseits als Mittel der Charakterisierung, hat jedoch aufgrund der diegetischen Natur auch große Bedeutung innerhalb des Plots.

<sup>1632</sup> Auf dem Cast Recording ist an dieser Stelle ein Kommentar Old Ruths enthalten, die feststellt, dass sich Nehemiah und Dessa innerhalb der nächsten Wochen häufig treffen. Eine vergleichbare temporale Informationsvergabe fehlt in der letztendlichen Fassung des Libretto/Vocal Books jedoch völlig.



sannah, die die Tochter seines Verlegers ist, und erzählt Dessa, es wäre eine Einladung, den Sommer an einem See zu verbringen. Auch Dessa stimmt nun in den Gesang mit ein, als Nehemiah sie wieder zurück zum Kellerverlies geleitet und erwähnt, es gäbe Anzeichen für entlaufene Sklaven in der Nähe. Auf die Frage, ob sie wüsste, um wen es sich hier handle, antwortet Dessa Rose nur, dass alle an dem Aufstand Beteiligten getötet oder gefangen worden wären. Als sie ihn das erste Mal mit seinem Namen – als Master Nehemiah – anspricht, ist der Autor gerührt, er erklärt dennoch, dass er die Gespräche erst in einigen Tagen werde fortsetzen können, da er und eine Gruppe von Männern auf die Suche nach dem Lager der entlaufenen Sklaven gehen. Dessa bittet ihn, vielleicht nur für diese eine Nacht ihre Fußfesseln zu lösen, da die Schwangerschaft geschwollene Knöchel verursacht. Sie spielt hier mit seiner offensichtlichen Obsession und zitiert mit „*Can't have no leg irons between us, now can we.*“ (S. 30) Trader Wilson, als dieser versuchte, sie zu vergewaltigen. Gemina kommt und steckt Dessa heimlich ein Bündel zu, das diese versteckt. Sie geht zum Fenster und beginnt singend zu fragen *Tell me sister, tell me brother/ how long will it be?* (S. 31), woraufhin unter anderem Nathans Stimme antwortet und ihr mitteilt, dass es bald soweit sein würde („Fly Away Conclusion“/ „How Long Will It Be?“). Dessa benutzt eine Feile, die Gemina ihr gegeben hatte, für ihre Fußfesseln. Nehemiah betritt die Zelle erneut, nähert sich ihr, will sie küssen, doch beugt sich dann zu Boden um die Ketten zu lösen. Als er bemerkt, dass sie bereits durchtrennt wurden, schlägt Dessa ihn mit dem Toiletten-Eimer auf den Kopf und flieht. Auch in dieser Passage wird deutlich, wie die Adaption auf gewisse Figurenkonstellationen fokussiert und aus diesem Grund essentielle Elemente des Plots auf andere dramatis personae bzw. in andere Situationen transferierte, um die Komprimierung und Reduktion der Vorlage zu bewerkstelligen. Der Roman beschreibt die sich entwickelnde Beziehung zwischen „Odessa“ und Nehemiah sehr detailliert, wobei auch dessen Obsession sich nur langsam entfaltet. Diese Ausführlichkeit ist in einer Dramatisierung nicht möglich, weswegen Ahrens den Prozess beschleunigte und einige Schlüsselstellen in eine direkte kausale Relation setzte, die ursprünglich nicht vorhanden war. Damit komprimierte sie den Stoff damit ohne dabei die Verständlichkeit zu opfern. Beispielsweise ist die Situation mit Dessas Bad im Original unterschiedlich beschrieben: hier verlangt sie es, und der Sheriff genehmigt es, worüber Nehemiah tatsächlich sogar erbost ist (S. 32).<sup>1633</sup> Ob sie ihre Unterhaltungen nicht unter einem

---

<sup>1633</sup> Im Roman badet sie im Fluss und verletzt sich dabei an der Kante eines Steins am Ufer, doch dies wäre natürlich auf einer Bühne problematischer darzustellen gewesen.

Baum im Freien fortsetzen könnten, geht hier auch von Nehemiah (ohne Dessas Zutun) aus, der sich erhofft, damit erneut eine gute Gesprächsbasis zu erzielen, nachdem diese nach Dessas Genesungsphase – sie hatte sich bei dem Bad im Fluss erkältet – womöglich nicht mehr gegeben war (S. 35). Beide von Ahrens vorgenommene Veränderungen offenbaren, dass Nehemiah für die Reize der Gefangenen sehr zugänglich ist und gleichzeitig ein gewisses Selbstbild projiziert, das ihn als gütigen Mann darstellt, der einer Sklavin gegenüber Milde und Nachsicht zeigt, dafür aber letztendlich freiwillige Unterordnung erwartet.<sup>1634</sup> Der eklatanteste Eingriff jedoch ist die Flucht Dessas aus dem Kellerverlies, die in der Adaption als logische Folge der vorangegangenen Szenen mit Nehemiah erscheint. Zwar kündigt er auch im Musical an, mit ein paar Männern auf die Suche nach einem angeblichen Lager entlaufener Sklave zu gehen, doch kommt es nicht mehr dazu, da Dessa bereits zuvor entflieht. Im Roman allerdings ist Nehemiah, als Dessa befreit wird, nicht in Linden, sondern tatsächlich mit Hughes und anderen Männern dabei, einige Runaways auszuforschen, die sie jedoch nie finden. Der Autor erfährt von den Vorgängen erst, als er wieder nach Linden zurückkehrt. Seine „Mitschuld“ an der Flucht ist also eine Erfindung der Adaption und simplifiziert den Charakter Nehemias, indem es die Motivation für seine wütende und obsessive Verfolgung von Dessa Rose auf enttäuschte Zuneigung und Empörung über die „heimtückische“ Ausnutzung seiner Schwäche reduzierte. Seine Position als Antagonist wird damit hervorgehoben und ist leichter nachvollziehbar, lässt jedoch die charakterliche Ambivalenz vermissen, die in der Vorlage durch ausführlichere Beschreibungen in dem von seiner Perspektive geprägten ersten Abschnitt gegeben ist.<sup>1635</sup>

---

<sup>1634</sup> Dies entspricht nicht seiner Charakterisierung in Williams' Original, die ihn vielmehr als Nordstaatler darstellt, der an der Lebensart des Südens Gefallen gefunden hat und dementsprechendes Verhalten an den Tag legt. Vermehrt äußert er sich abfällig über „Odessa“, reagiert ihr gegenüber harsch, unfreundlich und gebietend, selbst als bereits offensichtlich ist, dass sie eine gewisse Anziehungskraft auf ihn ausübt.

<sup>1635</sup> Charles Isherwood schrieb in seiner Kritik des Musicals, dass seiner Meinung nach die Figur des Adam Nehemiah völlig aus der Adaption hätte gestrichen werden können und argumentiert dies mit der Tatsache, dass er nach seinem letzten Journaleintrag in „The Darky“ auch im Roman erst wieder am Ende von „The Negress“ auftritt (*His sudden return is melodramatic in the novel also.*), i.e. für einen langen Abschnitt nicht Teil der Handlung ist. Dem ist jedoch aus mehreren Gründen zu widersprechen: Seine Perspektive völlig zu eliminieren würde einen zu großen Einschnitt in die Vorlage darstellen und sie damit nicht akkurat transferieren, wobei gleichzeitig seine Figur eine Kernaussage des Romans repräsentiert. Ebenso ist seine Position als Antagonist für die dramaturgische Struktur erheblich und seine „melodramatische Rückkehr“ in die Handlung Auslöser für die finale Manifestation der Beziehung zwischen Dessa und Ruth i.e. das Denouement wird durch ihn erst ermöglicht.

Charles Isherwood: „Worlds Apart in the Deep South but Forming a Bond.“ In: *The New York Times*. 22. März 2005.

[http://theater.nytimes.com/2005/03/22/theater/reviews/22dess.html?\\_r=1&scp=4&sq=Sherley%20Anne%20Williams&st=cse](http://theater.nytimes.com/2005/03/22/theater/reviews/22dess.html?_r=1&scp=4&sq=Sherley%20Anne%20Williams&st=cse) Zugriff: 1. März 2011.

Mit wenigen Ausnahmen wurde der gesamte hier beschriebene Abschnitt musikalisiert, d.h. auch die gesprochenen Dialoge werden meistens von Underscoring begleitet. Strukturell ist hierbei „Capture the Girl“ als Song zu bezeichnen, der die Figur charakterisiert, indem er auch musikalisch die drohende Gefahr dieser Zuneigung ankündigt, während „Fly Away“ vielmehr Szene mit Musik ist.<sup>1636</sup> Obwohl ein großer Anteil des Textes gesprochen wird, ist dieser durch die Unterlegung mit Rhythmus, Musik und Summen in die tatsächlich gesungenen Passagen eingebunden. „Fly Away“ kann ausschließlich als diegetischer Song interpretiert werden, dessen Aussage primär über den Kontext und die singende Figur transportiert wird und nur sekundär durch den tatsächlichen Gehalt der Worte. Die Hauptelemente der Lyrics, die häufig wiederholt werden sind *Lord give me wings like Noah's dove* und *Oh I will fly away*, wobei die Hymne begonnen wird von Gemeindemitgliedern, die ihre Gläubigkeit zum Ausdruck bringen. Nach einem Dialog zwischen „Odessa“ und Nehemiah übernimmt Susannah, die Verlobte die Zeilen und bringt damit die Sehnsucht nach ihrem zukünftigen Mann zum Ausdruck. Gleichzeitig legt eine nebentextliche Anweisung fest, dass ihr Gesangsstil sie als kultivierter als die Gemeindemitglieder charakterisiert. Nach einem weiteren kurzen Dialog und einer von Susannah vorgetragenen Passage aus ihrem eigenen Brief drückt sich nun auch Nehemiahs Sehnsucht nach seiner Verlobten in dem Wunsch nach Flügeln aus. Dem folgt Dessa, die mit *Tell me sister, tell me brother* (S. 29), das ebenfalls später wiederholt wird, den Call-and-Response einleitet, nur um dann ebenfalls die Metapher von Noahs Taube zu gebrauchen. In ihrem Fall ist der Bezug zu ihrer Flucht deutlich, wodurch eine weitere subtextliche Bedeutung hinzugefügt wird. Mit „How Long Will It Be“, das ebenfalls diegetisch ist und im Libretto/Vocal Book als „Fly Away Part 6 - 7“ überschrieben ist, werden die Umstände selbst anhand einer historisch belegten musikalischen Form angekündigt, die aufgrund der Spezifika des Musicals eine authentisch wirkende Übersetzung auf der Bühne erfahren konnte.

Der aufgebrachte Nehemiah schreibt einen Brief an seine Verlobte, erklärend, dass sich seine Rückkehr verzögern würde, da *the murderous wench, the subject of my reasearch, has escaped* (S. 32). Er beginnt, die Sklaven des Hauses, unter anderem Gemina, nach den Vorgängen zu befragen. Sie geben an, es wären drei, fünf oder vier Männer gewesen, die Dessa

---

<sup>1636</sup> Bei sogenannten Musical Scenes ist der Song selbst meist klar abgegrenzt, wird jedoch von gesprochenem Dialog unterbrochen. Dies ist hier jedoch nicht der Fall, weswegen der Begriff nicht völlig zutreffend erscheint. Strukturell – vor allem die Länge des Titels betreffend – scheint eine Ähnlichkeit zwischen „Fly Away“ und „The Gold Band“ zu bestehen, doch letzteres wurde nur zu Beginn diegetisch eingesetzt, wobei nach dem ersten Vers erzählende und kommentierende Lyrics oder auch gesungener Dialog die Handlung erklären.

aus der Tür gezerzt hätten, und dann auf schwarzen Pferden in der Nacht verschwunden wären, und „bedauerlicherweise“ machte der Regen die Verfolgung unmöglich („Terrible“). Nehemiah schwört wütend und voller Hass Rache an jener Frau, die seine „christliche Nächstenliebe“ ausnutzte; er will nicht nur ihre erneute Gefangennahme, auch ihren Tod durch Erhängen in seinem Buch ausführlich beschreiben.

Diese Passage ist größtenteils an den letzten Journaleintrag Nehemiahs (4. Juli 1847) angelehnt und übernimmt teilweise ebenfalls dessen Phrasierungen, wandelte aber naturgemäß die retrospektiven Ausführungen des Autors in direkte Rede um. An dieser Stelle endet die Adaption des ersten Teiles des Romans „The Darky“, und Dessa begegnet nun zum ersten Mal Ruth. Aufgrund der Fokussierung auf jene Konstellation und dem Bemühen, einen chronologischen Ablauf herzustellen, sind die meisten eingreifenden Modifikationen der Transformation auf den eben beschriebenen Teil des ersten Aktes konzentriert, wobei jedoch auch im weiteren Verlauf vor allem Reduktionen und Komprimierungen auffallen. Ahrens' Konzeption des Musicals beruft sich vorwiegend auf den zweiten und dritten Teil des Romans, weswegen die meisten Veränderungen – mit Ausnahme jener im vorhergehenden Kapitel bereits ausgeführten –<sup>1637</sup> ab hier weniger invasiv sind.

Nathan, Harker und andere tragen Dessa, die bereits in den Wehen liegt, in Ruths Haus. Old Ruth beschreibt ihre eigene schockierte Reaktion, als sie Dessas Rock hob und ihrer Narben gewahr wurde; sie fungiert als Geburtshelferin für das kleine gesunde Mädchen, das die Protagonistin zur Welt bringt. Von der Flucht und der Geburt völlig erschöpft, schläft sie, während Ruth das schreiende Baby zu beruhigen versucht und es letztendlich zu stillen beginnt. Dessa erwacht und fragt panisch nach ihrem Kind, beschuldigt Ruth sogar, es vergiften zu wollen. Annabel, eine Sklavin in Ruths Haus, ist schockiert, als sie ihre „Mistress“ sieht, die ein schwarzes Baby nährt, versucht jedoch dann ebenfalls Dessa zu beruhigen. Ruth übergibt der eigentlichen Mutter das Kind, weist jedoch leise an, ihr das Baby später wiederzubringen, da Dessa aufgrund ihres körperlichen Zustandes keine Milch haben werde. In Dessas Traum erscheint ihre Mutter, die sie vor den weißen Menschen warnt („Their Eyes Are Clear, Blue Like Sky“) und als sie wieder erwacht, findet sie Ruth vor, die über Namen für das kleine Mädchen nachdenkt. Old Dessa erklärt die Eifersucht, die sie damals empfand, das Misstrauen

---

<sup>1637</sup> Hierzu zählen vor allem die Reduktion Harkers und seiner Beziehung zu Dessa zum Zwecke der Hervorhebung von Ruth und Nathan, wie auch jene Passagen, die vor allem aus „The Wench“ entnommen und bereits vorzeitig in den Plot eingefügt wurden, um eine Chronologie zu schaffen oder Ruths Handlungsstrang zu etablieren.

en und Unverständnis der weißen Frau gegenüber, aber auch die Furcht, sie könne das Versprechen an Kaine, dem Kind erst in Freiheit einen dem eigenen Erbe entsprechenden Namen zu geben, nicht halten.<sup>1638</sup> Ruth erwähnt ihre „Mammy“, Dessa reagiert ablehnend und aufgebracht und fragt, ob sie denn den tatsächlichen Namen jener Frau kannte. Ärgerlich antwortet Ruth, dass sie für ihre „Mammy“ wie ein eigenes Kind gewesen wäre, kann jedoch – die Wahrheit in Dessas Worten erkennend – eine gewisse Unsicherheit nicht verbergen und verlässt das Zimmer. Dessa nimmt sich nun ihrer Tochter an und erzählt von ihrer Familie („Twelve Children“).

Trotz der obligaten Kürzungen der im Roman ausführlicheren Beschreibungen von Ruths Gedanken und der zur Chronologie umgeformten Darstellung sind die Eingriffe hier weniger eklatant. Vor allem ist jedoch eine Modifikation offensichtlich: In der Vorlage ist es nicht Ruth, die Dessas Kind mit zur Welt bringt, sondern die Geburt geschieht bereits während der Flucht selbst. Es ist jedoch dramaturgisch von Bedeutung, dass Ruth Dessas vernarbten Unterleib sieht, wofür der Vorgang der Geburt die Möglichkeit bot, ohne dabei tatsächliche Nacktheit auf der Bühne präsentieren zu müssen, wie es die Umsetzung des Romans verlangt hätte.<sup>1639</sup> Trotz mancher Unsicherheiten handelt Ruth im Musical sehr schnell und folgt ihrem Gewissen – impliziert durch die Aussage *I had no time to think* (S. 34) oder die neben-textliche Anweisung *Finally, not knowing what else to do, RUTH begins to nurse the baby* (S. 35) – wodurch ihrem Charakter jedoch einige Ambivalenz genommen wird. Obwohl die Adaption auf die Diskrepanz zwischen den Zwängen der Gesellschaft, in die sie geboren wurde und die sie geprägt haben, und ihren eigenen Ansichten verweist, ist sie dennoch nicht in der gleichen Form präsent wie im Roman. Dies wird besonders beim Vergleich dieser Passage deutlich, als Rufel in der Vorlage sinniert:

*The girl's desolate face, the baby's thin crying-as though it had given up all hope-had grated her; she was a little crazy, she supposed. But she could do something about this, about the baby who continued to cry while she waited in the dim area back of the stairs for the darkies to bring the girl in. Something about the girl, her face- And: She- Rufel-could do something. That was as close as she came to explaining anything to herself* (S. 95).

---

<sup>1638</sup> Dies wird vor allem durch eine vielsagende Aussage Ruths genährt: *My Mother thought names was real important. Gave Mammy her name because it was the style to name your servant like they was one of the family. That was how we did things in Charleston* (S. 37).

<sup>1639</sup> Als Dessa nach Wochen der Rekonvaleszenz das erste Mal das Bett verlässt – sie schläft in Ruths Zimmer –, öffnet Rufel die Tür und erblickt sie nackt über die Kommode gebeugt. Sie bewegte sich sehr leise und wird von Dessa nicht bemerkt, wodurch sie einen kurzen Blick auf die entsetzlichen Narben erhascht, bevor sie sich diskret wieder zurückzieht (S. 154).

Jene vertiefenden auktorialen Einblicke in die Gedankenwelt Rufels werden textlich im Musical nur selten wiedergegeben, obwohl durch die szenische Präsentation und die Darstellung der jeweiligen SchauspielerIn dieses Defizit ausgeglichen werden kann.

Trotz inhaltlicher Kürzungen – eine narrative Wiedergabe in der Erzählung von Old Dessa ermöglichte beispielsweise die zeitliche Komprimierung – gibt die restliche Szene sehr akkurat einen definierenden Moment in der Beziehung der Figuren und der beiden Protagonistinnen zueinander wieder. Dessas verblüffte und furchtsame Reaktion, als Ruth ihr Baby stillt, und deren fürsorgliches Verhalten sind Kernelemente, die das grundlegende Weltverständnis der beiden Frauen darlegen. Rose, die in Dessas Traum erscheint („Their Eyes Are Clear, Blue Like Sky“), ist zwar an dieser Stelle eine Hinzufügung der Adaption, bezieht sich jedoch auf den Roman<sup>1640</sup> und manifestiert die in der Musicalversion hervorgehobene Bedeutung der Mutterfigur. Das Underscoring der gesprochenen Passagen verbindet mit dem jeweiligen thematisch kongruenten Song: Als Ruth positive Erinnerungen an ihre Jugend beschreibt, ist es die beschwingte Melodie, die auch ihre Beziehung zu Bertie kennzeichnete, während Old Dessas ablehnende Narration durch „Their Eyes Are Clear, Blue Like Sky“ geprägt ist. Dass die Weitergabe des Erbes, der Familiengeschichte aus der eigenen afroamerikanischen Perspektive ein zentrales Element des Werkes selbst ist, wird durch die Ballade „Twelve Children“ und dessen Position als finaler Song des ersten Aktes evident. Die Lyrics sind in abgeänderter Form einer Passage des Romans entnommen (S. 119/20), konzentrieren aber in den Modifikationen die Grausamkeiten der Sklaverei, die aufgrund der Kürzungen in der Adaption sonst nur weniger ausführlich behandelt werden; z.B. *Mary and Bess, then Jess and Amos/ All of them gone in a week one Easter/ Traded for some mules* oder *Cesar died at the end of a rope* (S. 39). Die letzten Worte dieses Aktes sind ein weiteres Mal die Hinzufügung der Vertonung, als Dessa verspricht, ihrem kleinen Mädchen erst in Freiheit einen Namen zu geben; sie führen damit den dramaturgischen Bogen zur Conclusio des Musicals fort.

Der zweite Akt beginnt mit einigen Field Hands und Nathan, die fröhlich singend den Tag genießen („Noah’s Dove“).<sup>1641</sup> Old Ruth ruft sich ihre aufgebrauchte Reaktion aufgrund von

---

<sup>1640</sup> Die Lyrics dieses kurzen Songs sind eine Paraphrase einer Passage aus dem Roman, in der Dessa Nehemiah beschreibt (S. 49). Wie bereits erwähnt, betonte die Adaption Dessas Mutter, wie um ein Gegengewicht zu Ruths „Mammy“ zu schaffen, weswegen die Umlegung dieses Texts auf ihre Figur nachvollziehbar ist.

<sup>1641</sup> „Noah’s Dove“ durchzieht den Großteil der Szene und dient der Illustration der sich entwickelnden Beziehung zwischen Nathan und Ruth. Das Libretto/Vocal Book bezeichnet die einzelnen Abschnitte als „Noah’s Dove Part 1-4“.

Dessas Aussagen ins Gedächtnis und erinnert sich plötzlich, gehört zu haben, wie ihre „Mammy“ Dorcas gerufen wurde. Sie sinnt über die Aufrichtigkeit der Zuneigung nach, die Dorcas ihr entgegen brachte, und ob sie denn nicht vielmehr verbittert war, da sie ihrer eigenen Identität beraubt wurde. Ruth trifft auf Nathan, der relativ nahe am Haus Forellen angelt, und sie weist darauf hin, dass es ihm nicht gestattet sei, hier zu fischen. Dennoch gibt sie ihm die Erlaubnis fortzufahren, als sie, noch immer aufgewühlt durch das Gespräch mit Dessa, plötzlich in Tränen ausbricht. Nathan zeigt Mitgefühl und Interesse, woraufhin Ruth über Dessas Verhalten zu sprechen beginnt, er kurz deren hartes Schicksal erwähnt und sich gleichzeitig für Ruths Offenheit und Hilfe bedankt. Respektvoll macht sich Nathan dann doch auf die Suche nach einem anderen Ort, um zu fischen und Old Ruth beschreibt, wie sie ihn immer häufiger traf, mit ihm sprach und seine Gesellschaft genoss. Die Farm ist nun sehr gut bewirtschaftet und floriert, eine volle Ernte ist nahe und Ruth bestimmt, dass ihre Sklaven den Anteil für den eigenen Gebrauch unmittelbar an sich nehmen können. Es wird deutlich, dass beide die Zeit, die sie miteinander verbringen können, sehr genießen. Nathan war „ihr“ guter Freund und Old Dessa gibt zu, deswegen auf die Beziehung zwischen ihm und Ruth eifersüchtig gewesen zu sein, doch sie bemerkt auch, dass aufgrund dieser Gespräche Ruth einiges über die Leute erfuhr, die auf ihrer Farm arbeiteten: wie Ada, um ihre Tochter Annabel vor der Vergewaltigung durch den „Master“ (gleichzeitig ihr Vater) zu schützen, mit ihr floh; wie Janet und Philip flüchteten um nicht bei einem anstehenden Verkauf getrennt zu werden; und warum Dessa als „Devil Woman“ bezeichnet wird.<sup>1642</sup> Ruth erkennt erst jetzt, von Menschen umgeben zu sein, die bereits andere getötet haben, kommt doch nicht umhin, die Leute für ihre Kraft und Stärke zu bewundern: *These people had all made themselves free* (S. 47).

Inhaltlich komprimiert diese erste Szene des zweiten Aktes einen Großteil des vierten Kapitels des Romans (S. 121-49), wobei die zunehmend regelmäßiger werdenden Treffen zwischen Ruth und Nathan im Plot in Sukzession mit verbindenden Kommentaren von Old Dessa und Old Ruth angeordnet sind. Signifikant ist in diesem Abschnitt auch die Verwendung des Songs „Noah’s Dove“, dessen Hauptvers teilweise jenem von „Fly Away“ entspricht, obwohl er gleichzeitig auch rhythmisch und stilistisch eine andere Bedeutung impliziert. Zu Beginn

---

<sup>1642</sup> Im Roman beginnt sich Ruth hier vor allem für Dorcas’ Vergangenheit zu interessieren, dies wurde allerdings in der Adaption ausgelassen, da Ahrens ihre Figur ausschließlich über ihre Beziehung zu Ruth definierte und damit die Vorgänge in Sutton Glen während Berties Abwesenheiten gänzlich den Kürzungen zum Opfer fielen.

bringt er die positive und angenehme Atmosphäre, die unter den Sklaven auf Ruths Farm herrscht, zum Ausdruck, die beschwingt von einer potentiellen Liebsten singen.<sup>1643</sup> Während Nathans und Ruths Annäherung werden jene Field Hands zu Beobachtern, die eine sich anbahnende Beziehung der beiden mit leicht spöttischem Blick durch Wiederholung einzelner Zeilen des Songs manifestieren. Underscoring prägt auch jene hier beschriebene Szene, die wie das restliche Musical durch einen nahtlosen Übergang von gesprochenen und gesungenen Passagen geprägt ist, wobei auch die rein instrumentalen Teile effektiv die Aussagen der Figuren illustrieren und damit eine Atmosphäre schaffen, die die Emotionalität auf der musikalischen Kommunikationsebene verstärkt und greifbar werden lässt.

Es ist einige Wochen später und Janet, Annabel und andere Sklaven auf Ruths Farm singen, während sie kleinere Arbeiten verrichten („Fly Away Reprise“). Nathan bringt Dessa zu den Sklavenquartieren: Solange sie körperlich schwach und kränklich war, schlief sie mit Ruth in deren Bett, doch da sie nun wieder gesund ist, zieht sie mit den anderen Arbeitern in die Sklavenquartiere. Dessa wird allen vorgestellt, als plötzlich Ruth ohne anzuklopfen eintritt, um mit Nathan angeblich wegen der Beschneidung einiger Rosenbüsche zu sprechen. Fast beschämt verlässt sie die Quartiere unmittelbar, wartet jedoch außen versteckt neben der Türe, um zu hören, ob über sie gesprochen wird. Annabel, Ada, Philip und Janet beginnen sich über das unbeholfene Gehabe ihrer „Mistress“ zu amüsieren und bedenken auch die Anziehung zwischen Ruth und Nathan mit spöttischen Kommentaren. Dieser verteidigt sie jedoch und wird dann von Harker aufgefordert, auch Dessa seinen Plan, aus der Sklaverei zu entkommen, zu erklären. Nathan beginnt zu erzählen, dass er einmal einem Mann namens Crutch – einem Ganoven, der auch fragwürdige Elixiere verkaufte – gehört hatte, der mit ihm durch die Lande reiste. Er betrog beim Kartenspiel und bediente sich einer List, um mit Nathans Hilfe Geld zu verdienen: er verkaufte Nathan, der dann nachts floh, um sich erneut mit Crutch zu treffen und weiterzuziehen (*Get sold and then you run/ And that's the scheme. S. 51*). Er machte jedoch den Fehler Nathan zweimal demselben Mann zu verkaufen, der den Schwindler aus diesem Grund erschoss. Tatsächlich betrog Crutch jedoch nur die Institution der Sklaverei und die Leute, die darin partizipierten; er selbst behandelte Nathan als Gleichgestellten, sogar als Freund („The Scheme“). Nathan, Harker, Ada, Philip, Janet und Annabel planen nun, auch auf diese Weise Geld aufbringen zu können, um in den Westen zu ziehen,

---

<sup>1643</sup> Wie bereits ausgeführt wird dieser Song zum Ausdruck verschiedener Kontexte eingesetzt, im ersten Akt als christliche Hymne, als Bekundung der Sehnsucht wie auch als Kommunikationselement der bevorstehenden Flucht.



wo es Schwarzen angeblich erlaubt sein soll, ihre eigenen Gemeinden aufzubauen und als freie Menschen zu leben. Nathan geht, um Ruths Auftrag zu erfüllen, und findet sie verärgert über das heimlich belauschte Gespräch außerhalb der Hütte. Sie ist aufgebracht: *You all think I don't know nothing. You think I'm a helpless little white woman, don't you? Can't sew, can't plow, can't even see what's right under her own nose. I'm a joke to you all. Ain't that right?* (S. 53) Nathan versichert ihr, dass dies nur harmloser Spaß gewesen sei und sie tatsächlich sehr dankbar wären, hier leben zu dürfen. Als er den Plan erwähnt und auf Ruths Unterstützung hofft, mit der der Erlös geteilt werden soll, lehnt sie zunächst ab, da sie auf ihren Mann warten müsse, bevor sie letztendlich begreift, dass Bertie nicht mehr zurückkommen wird.

Hier veränderte Ahrens die Abfolge der Ereignisse, modifizierte und komprimierte sie um einen logischen Ablauf trotz der notwendigen Kürzungen herzustellen. So zieht Dessa im Roman erst als Reaktion auf die in der nächsten Szene des Theaterplots beschriebenen Begebenheiten in die Sklavenquartiere. Auch beinhalten die umfangreicheren Beschreibungen der Vorlage wiederholt das Verhalten der Sklaven Ruth gegenüber, die die Adaption jedoch eliminierte, stattdessen komprimiert die für das Musical eingefügte Vorgang des Lauschens jene für das Verständnis wichtigen Informationen.

Musikalisch setzt diese Szene ein weiteres Mal „Fly Away“ ein, um damit die thematische Verbindung zu dem ein freies Leben ermöglichenden Plan herzustellen. Die im Roman nur relativ kurz umrissene Ausführung über jenes *Scheme* – wie bereits erwähnt war es dort jedoch Harker, der daran teilnahm – bot dem Musical eine Möglichkeit für einen Comic Relief und wurde aus diesem Grund musikalisch wie auch inhaltlich genauer dargelegt. Während beispielsweise der Mann selbst in der Vorlage weder namentlich genannt noch ausführlicher beschrieben wird, gab Ahrens ihm eine Identität und einen Namen, wie auch eine dem Sklavensystem widersprechende Gesinnung.<sup>1644</sup> Der Song „The Scheme“ lässt musikalisch an eine komödiantische Vaudeville-Einlage denken, auch in der szenischen Präsentation, indem Harker – dessen veränderte Position als Sidekick hier besonders evident wird – Nathans Erzählung darstellerisch übertrieben illustriert. Der an den Song anschließende Dialog zwischen

---

<sup>1644</sup> Obwohl Lyrics und gesprochener Text dieses Abschnitts teilweise auf die Vorlage bezogen sind, zeigt der direkte Vergleich jedoch Ahrens' Bemühen, eine versöhnliche Botschaft einzufügen, sehr deutlich. Laut dem Roman bestand keine enge persönliche Beziehung zwischen - in diesem Fall - Harker und seinem „Master“, auch benutzte dieser jene Finte nur zu Geldbeschaffung. Nathan im Musical schildert jedoch: *Well, I still can recall/ The kind of stories he would tell/ He never made me feel I was below him* oder *We scandalized the black belt/ Me and Mr. Crutch/ We'd laugh until we nearly bust a seam* (S. 52).

Nathan und Ruth thematisiert hauptsächlich Ruths eigene Überlegungen, die im Roman in der auktorialen dritten Person beschrieben sind und legt diese gekürzt und komprimiert auf die Dramatisierung um.

Es ist Nacht und im Schlaf hört Dessa Kaines Rufe; sie sieht ihn und die Erinnerungen an Berührungen und Liebe überkommen sie in ihrem Traum. Gleichzeitig nähern sich Ruth und Nathan, unübersehbar voneinander angezogen. Adam Nehemiah, besessen von der Suche nach Dessa, schreibt seiner Verlobten bedauernd einen Brief, in dem er seine lange Abwesenheit entschuldigt. Es wird deutlich, dass seine Obsession auch sexueller Natur ist. Dessa träumt von der tröstenden körperlichen Nähe ihres verstorbenen Geliebten, während Ruth und Nathan sich letztendlich ihrer Zuneigung hingeben („In the Bend of My Arm“). Am nächsten Morgen betritt Dessa Ruths Zimmer und findet Nathan in ihrem Bett vor, woraufhin sie schockiert reagiert und Ruth unter anderem als „Miz Ruint“ beschimpft. Diese ist zutiefst beschämt, doch auch Dessa kann ihre Emotionen – der Scham, Eifersucht und des Unverständnisses – nicht verbergen. Beherrscht vom Gefühl der Erniedrigung und realisierend, dass Bertie nie wieder kehren wird, willigt Ruth ein, den Plan zu unterstützen („Better If I Died“).

Die Gegenüberstellung, die musikalisch in „In the Bend of My Arm“ manifestiert wird, ist dem Musical eigen und in dieser Form nicht in der Vorlage zu finden. Die Formulierung zu Beginn des Songs, *Your warm/ In the bend of my arm* (S. 55), ist zwar wörtlich dem Original entnommen, jedoch bereits im „Prologue“ auf S. 13 zu finden. Die sinnlichen Beschreibungen der körperlichen Nähe zwischen Dessa und Kaine beziehen sich zwar auf den Roman, sind aber in dieser komprimierten Form und an dieser Position des Plots Ahrens' Eigenkreation. Auch in der langsamen Annäherung Ruths und Nathans, die vorwiegend auf ihre emotionale Zuneigung fokussiert und die körperliche Begegnung als logische Folge dessen präsentiert, weicht die Adaption etwas von der Vorlage ab.<sup>1645</sup> Um Nehemiahs sexuelle Obsession mit Dessa hervorzuheben und ihn gleichzeitig als Antagonisten wieder in Erscheinung treten zu lassen, wurde er an dieser Stelle ebenfalls zusätzlich eingefügt, obwohl er im Roman erst am Ende von „The Negress“ wieder auftritt. Durch die Parallelpositionierung der drei Konstellationen – Dessa/Kaine, Ruth/Nathan, Nehemiah/Dessa – komprimierte Ahrens die oft-

---

<sup>1645</sup> Der Roman ist sexuell expliziter, so beschreibt Nathan beispielsweise, dass er von seiner früheren „Mistress“ bereits als Teenager zu körperlichen Handlungen genötigt wurde. Die sexuelle Annäherung ist eindeutiger und auch in den Gesprächen der beiden Figuren offensichtlich. Die Schilderung des Aktes selbst beginnt dann mit der fast nüchternen Feststellung: *Rufel and Nathan made love for the first time later that week* (S. 155).

mals langen Beschreibungen und Ausführungen auf einer emotionalen Ebene und vermittelt durch die Gegenüberstellung eine Aussage. Der kurze Dialog – Dessa überrascht Nathan und Ruth im Bett – zwischen „In the Bend of My Arm“ und „Better If I Died“ bezeichnet auch gleichzeitig das Ende des Abschnittes „The Wench“ im Roman. Gemeinsam mit „At the Glen“ bildet „Better If I Died“ eine Ausnahme im thematisierten Inhalt, da es die innere Gedankenwelt der Figuren darstellt, wobei es in diesem Fall Ruths Überlegungen mit jenen von Dessa kontrastiert. Anders als „At the Glen“ implizieren die Positionierung von „Better If I Died“ und die Struktur der Lyrics, dass die Handlung unterbrochen wird, um musikalisch Gedanken und Emotionen der beiden Protagonistinnen in diesem spezifischen Moment auszuführen. Die kontrapunktisch angeordneten Stimmen der Frauen bringen hierbei die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zum Ausdruck.<sup>1646</sup> Obwohl Ruth letztendlich auch von Scham getrieben einwilligt, den „Plan“ zu unterstützen, eliminierte die Adaption jedoch die Implikation des Romans, Nathan hätte die Affäre auch aus Kalkül begonnen, um Ruth so beeinflussen zu können.<sup>1647</sup>

Ein Szenenwechsel indiziert den Übergang zu Ruths Erinnerungen an ihre Mutter, die sie gelehrt hatte, immer genügend Wäsche auf Reisen bei sich zu haben, wobei Dorcas jenen übertriebenen Ausführungen sehr skeptisch gegenüberstand („Ten Petticoats“). Die Umsetzung des Plans beginnt – gemeinsam mit Philip, Harker, Annabel, Ada, und Janet –, wobei Dessa, wie Old Ruth kommentiert, ihre Wut und Ablehnung nicht verbarg. Nathan, der zwischen den beiden Frauen sitzend deren Tiraden abzuschwächen versucht, steuert den Pferdewagen nach Tuscaloosa County, wo Ruth vorgibt, ihr Mann hätte sich das Bein gebrochen und sie müsse die Sklaven verkaufen, um die Finanzen aufzubessern. Obwohl Ruth Furcht und Dessa Abscheu bei den Auktionen empfinden, ist der Plan sehr erfolgreich, doch nach wiederholtem Gelingen gesteht Ruth Nathan die Angst, die sie besonders um ihn hegt. Harker erinnert Dessa daran, dass Ruth vertrauenswürdig ist und sie aufgrund der Beziehung nicht ihre Freundschaft zu Nathan aufs Spiel setzen sollte. Während die Gruppe Auktionen in verschiedenen Städten besucht, folgt ihnen Adam Nehemiah auf der fieberhaften Suche

---

<sup>1646</sup> Jene im Musical thematisierten Gemeinsamkeiten, die vor allem in Dessas und Ruths *Why can't I just/ Live and breathe like her* (S. 59) deutlich werden, wurden jedoch von Ahrens hinzugefügt, offensichtlich um eine weitere Verbindung zwischen den Figuren herzustellen. Für Dessa ist es im Roman vor allem Ruths Grundeinstellung schwarzen Menschen gegenüber, die sie nicht versteht und der sie deswegen nicht vertraut: *But where white people look at black and see something ugly, something hateful, she saw color. I knowed this, but I couldn't understand it and it scared me* (S. 170).

<sup>1647</sup> Emotionen und Motivationen der Figuren sind in der Adaption generell klarer umrissen und leichter nachvollziehbar, wodurch die Ambivalenz der Vorlage teilweise verloren geht, denn auch hier wird klar, dass dennoch auch aufrichtige Gefühle Beweggrund waren.

nach „Odessa“, zeigt ihr Bild und verspricht jedem, der zu ihrer Ergreifung beiträgt, hundert Dollar. Ein Auktionator erhofft sich mithilfe einer willkürlich ausgewählten Sklavin die Belohnung, wird aber fortgeschickt, während Susannah in einem Brief erklärt, sie habe den Antrag eines anderen Mannes angenommen, und ihr Vater hätte keine Interesse mehr, Nehemiahs Buch zu veröffentlichen („Just Over the Line“).

Auch diese Passage belegt die Fokussierung der Adaption auf die Beziehung zwischen Dessa und Ruth, da sie durch die direkte chronologische Verkettung der Liebesnacht mit der Durchführung des Plans einen größeren Abschnitt der Vorlage eliminierte. Dieser thematisiert vor allem das Leben auf Sutton Glen, die Vergangenheit der verschiedenen Sklaven, wie auch die Entwicklung einer engeren Beziehung zwischen Harker und Dessa.<sup>1648</sup> Während das Musical Nathan auf dem Wagen zwischen Ruth und Dessa positioniert, um einen potentiellen Streit zu verhindern, unterbindet Dessa im Roman auf der Fahrt eigentlich die Nähe von Nathan und Ruth. Diese Veränderung stellt in dessen Ausarbeitung, Darstellung und Musik in diesem generell von ernster Grundstimmung geprägten Musical gemeinsam mit „Ten Petticoats“ einen weiteren Comic Relief dar: Während Dessa und Ruth Beleidigungen austauschen, versucht Nathan sie lächelnd zu beruhigen.<sup>1649</sup> Die Auktionen werden in der Adaption nur angedeutet und weniger explizit beschrieben als dies im Roman der Fall ist, wodurch auch die Grausamkeiten des Systems hier zwar erwähnt, doch nicht weiter ausgeführt werden. Wie bereits auch mit „In the Bend of My Arm“ versucht Ahrens Nehemiah als präzente Antagonistenfigur zu manifestieren und damit Suspense im Plot aufzubauen, der im Roman durch sein plötzliches erneutes Auftreten am Ende nicht gegeben ist.

Obwohl ursprünglich skeptisch, muss Dessa dennoch zugeben, dass Ruth gewisses Talent für die Täuschung besaß. In manchen Fällen konnte sie ihnen mithilfe ihres Charmes auch Unterkunft für die Nacht sichern, wie beispielsweise in Mr. Oscars Haus. Dessa spielt hier Ruths persönliches Dienstmädchen und ist deswegen auch bei dem üppigen Abendessen, das sie gemeinsam mit Mr. Oscar einnimmt, anwesend, wobei ihr jedoch besonders das ihrer Position entsprechende Verhalten Schwierigkeiten bereitet. Während Ruth ausgelassen mit ihrem Gastgeber kokettiert und dabei dem Pfirsich-Brandy übermäßig zuspricht, versucht Dessa

---

<sup>1648</sup> Die Perspektive in der Narration des Romans wechselt von der dritten Person von „The Wench“ zur ersten Person von „The Negress“ kurz nachdem Dessa Ruth und Nathan gemeinsam im Bett vorfindet. Hauptsächlich der Beginn dieses Abschnitts (S. 165-94), indem zwar über Ruth gesprochen wird, sie jedoch nicht präsent ist, fiel den Kürzungen zum Opfer.

<sup>1649</sup> Obwohl in seiner Funktion als komödiantische Szene sehr effektiv, widerspricht diese Abänderung jedoch der Beziehung zwischen Dessa und Ruth an dieser Stelle der Story, da Dessa sich ihrer Position als Sklavin und damit nicht Gleichgestellte bewusst ist und ihre „Mistress“ nicht ein weiteres Mal offen beleidigen würde.

vergeblich, dem Alkoholkonsum ihrer „Mistress“ Einhalt zu gebieten. Ruth wird zunehmend betrunken und gesprächiger, weswegen Dessa sie nur mit einiger Mühe dazu bewegen kann, endlich zu Bett zu gehen („A Pleasure“). In ihrem Zimmer beginnen die beiden Frauen über korrektes Verhalten zu diskutieren; Dessa bringt ihren Ärger zum Ausdruck, dass Ruth beinahe ihr Geheimnis verraten hätte, während Ruth Dessas respektloses Benehmen tadelt. Als beide bereits zu Bett gegangen sind, betritt Mr. Oscar in der Absicht, Ruth zu verführen, leise das Zimmer. Diese wehrt sich und fordert Dessa auf, sie zu unterstützen, woraufhin beide Frauen mit ihren Kopfkissen auf ihn einschlagen und ihn treten, bis er kriechend den Raum verlässt. Trotz der unbestreitbaren Komik dieser Szene ist Ruth mitgenommen, und Old Dessa erinnert sich an die Einsicht, die sie aus dieser Episode gewonnen hatte: trotz der unterschiedlichen Hautfarbe ist auch Ruth als Frau jenen Übergriffen hilflos ausgeliefert. Erst dies lässt sie erkennen, dass trotz der gesellschaftlichen und sozialen Gegensätze dennoch verbindende Gemeinsamkeiten existieren. Old Ruth erinnert sich, damals an etwas gedacht zu haben, das ihre „Mammy“ zu sagen pflegte, und während Ruth Dessas und ihr eigenes Baby stillt, erscheint Dorcas in ihrer Erinnerung: *I could almost feel her there – all of us safe in a circle of women* (S. 73) („White Milk and Red Blood“).

Das Musical übersetzte diese Passage des Romans sehr akkurat, wobei die Adaption sie weiter ausführte und ihre Funktion als definierendes Moment zwischen Ruth und Dessa hervorhob. In der Vorlage ist Dessa bei dem Abendessen selbst nicht anwesend, weswegen es nicht beschrieben ist (der Abschnitt, der es enthält, gibt ihre Ich-Erzählung wieder), während die Vertonung es als weitere Möglichkeit für Komik nutzte. Musikalisch bildet der Song „A Pleasure“ als Duett mit Mr. Oscar die Verbindung zu Ruths verklärter Erinnerung an den „guten alten Süden“ aus dem ersten Akt: das letzte Aufleben einer Welt, von der Ruth nach diesem Erlebnis endgültig Abschied nehmen wird. Der Übergriff Mr. Oscars und dessen Abwehr, der in der Beschreibung des Romans wie auch in dessen szenischer Umsetzung auf der Bühne als komischer Moment ausgeführt ist (*This is a comic moment!* Nebentextliche Anweisung S. 72), weist in der Adaption den Weg zu einer Epiphanie für beide Frauenfiguren. Obwohl Dorcas bei Williams generell präsenter ist, stellt ihr „White Milk and Red Blood“, eine getragene Ballade, eine Hinzufügung durch Ahrens und Flaherty dar; sie manifestiert den Schnittpunkt der Figurenentwicklung der beiden Protagonistinnen und wird damit zur zentralen Aussage des musikalischen Werkes.

Old Dessa erklärt, wie sie nach einiger Zeit bereits fast 30.000 Dollar verdient hatten: Dessa versteckt sie teilweise um ihre Taille gebunden, teilweise in den Saum ihres Petticoats eingenäht. Ruth und sie selbst warten nun einige Tage in einem Hotel in Arcopolis auf die „verkauften Sklaven“. Sie präsentieren sich dort als Miss Carlisle und deren Dienerin Anna, wobei sie den Klischees in übertriebenem Maße gerecht zu werden versuchen.<sup>1650</sup> Als der Hotelangestellte das Zimmer wieder verlässt, nicken sich die beiden Frauen nach der „gelungenen“ Vorführung anerkennend zu. Ruth beginnt, über ihre Zukunft nachzudenken. Es ist ihr unmöglich, weiterhin im Umfeld der Sklaverei zu leben, weswegen sie Dessa vorschlägt, sie könne vielleicht mit ihnen in den Westen ziehen, doch diese zeigt nur eine entrüstete Reaktion. Obwohl sie beginnt, ihr Unverständnis deutlich zum Ausdruck zu bringen, beruft sie sich dann auf ihre gesellschaftlich zugewiesene Position und endet mit: *It ain't my place to speak* (S. 76).<sup>1651</sup> Unter dem Vorwand, Besorgungen erledigen zu müssen, verlässt Dessa rasch das Zimmer, während Ruth ihr nachruft und klarzumachen versucht, dass es ihr um Freundschaft ginge. Old Dessa erinnert sich an ihre damaligen Gefühle und ihr eigenes Unverständnis, muss jedoch zugeben, dass diese weiße Frau wie auch sie selbst sich im Laufe dieses Sommers verändert hatten, und sie deswegen auch hätte lernen müssen, offener zu sein. Als sie Nehemiahs Ruf hört – Old Dessa wandelt sich unmittelbar zu ihrem jüngeren Selbst –, versucht sie zu fliehen vor dem Mann, der sie nach langer Suche nun doch gefunden hatte. Er überwältigt sie, doch vor Sheriff Pine leugnet Dessa ihre eigentliche Identität und gibt an, Miz Carlisle zu gehören, woraufhin der Nehemiah gegenüber sehr skeptisch eingestellte Sheriff seine Sklavin Auntie Chole in das Hotel schickt, um dort die Besitzerin ausfindig zu machen. Die äußere Erscheinung des Autors lässt seine an einen Wahn grenzende Obsession offensichtlich werden, und der Sheriff ist nicht bereit ihm Glauben zu schenken, als Ruth mit Auntie Chole das Gefängnis erreicht und umgehend „ihre Anna“ zurückverlangt. Ruth versucht, den Sheriff davon zu überzeugen, dass es sich hierbei nicht um eine berüchtigte Kriminelle handelt. Als der Autor nun darauf besteht, den Unterleib Dessas auf Narben zu untersuchen, nimmt Ruth den Sheriff beiseite und versucht dies unter einem Vorwand zu verhindern: Sie erklärt ihm, sie würde dies nicht zulassen, da ihre Sklavin eine Summe Geld für den Ankauf einiger Feldarbeiter bei sich trüge. Der Gesetzesvertreter bietet nun an, Auntie

---

<sup>1650</sup> Ruth spricht mit hochgestochenem Südstaatenakzent, während eine Darstellungsanweisung bei Dessa angibt: *Very Butterfly McQueen* (S. 75).

<sup>1651</sup> (*It ain't my place* ist eine in *Dessa Rose* häufig gebrauchte Redewendung, die zwar die untergeordnete Stellung bezeichnet, gleichzeitig aber auch die in sich geschlossene Gesellschaft der Sklaven verdeutlicht.

Chole – der er blind vertraut – solle anstatt des undurchsichtigen Nehemiahs Dessa begutachten. Dessa wird von Chole aufgesucht, die aus Wahrheitsliebe sogar das Geld ausschlägt, das sie für eine Lüge anbietet, doch als sie ihr Kind erwähnt, bedeutet die ältere Frau, sie solle ihr Kleid nicht weiter heben. Als Chole die Zelle wieder verlässt, bezeugt sie aufrichtig, sie hätte keine Narben auf Dessas Körper sehen können. Während Nehemiah fast wahnsinnig zusammenbricht können Ruth und Dessa Rose das Gebäude frei verlassen, und nun letztendlich sind sie imstande, eine auch auf den richtigen Vornamen basierende Beziehung zu akzeptieren. Sie durften allerdings ihre Freundschaft anderweitig in der Öffentlichkeit nicht zeigen, wie Old Dessa und Old Ruth rekapitulieren.

Die beiden erinnern sich: Ruth begleitete sie dann bis nach Council Bluffs, wo sie Papiere unterzeichnete, die die ehemaligen Sklaven als freie Menschen deklarierten. Sie zogen weiter in den Westen, während Ruth in eine Großstadt im Norden ging, wo die Sklaverei bereits verboten war. Dessa und Harker wurden ein Paar, während Ruth und Nathan sich aufgrund der gesellschaftlichen Lage trennen mussten; als Geschenk gab er ihr eine geschnitzte Forelle, die sie bis heute besitzt. Nehemiah hat sein Buch natürlich nie geschrieben, doch er hätte es auch nicht gekonnt, denn wie Old Ruth anmerkt: [...] *he didn't know half of it* (S. 84). Dessa konnte ihre Tochter in Freiheit aufziehen, und als sie ihr endlich einen Namen gab, nannte sie sie Ruth („Epilogue: We Are Descended“).

Jene hier beschriebene Passage, das Denouement, wurde von Ahrens sehr genau aus der Vorlage (S. 217-33) übernommen, wobei der Dialog teilweise der im Roman wiedergegebenen direkten Rede der Figuren entspricht. Diese essentielle Szene – bis vor Beginn des Epilogs – besteht zwar durchgehend aus gesprochenem Dialog, bezieht jedoch seine Spannung und Emotionalität auch aus dem Wechsel zwischen Underscoring und Stille. Hierbei stellen die verwendeten instrumentalen Songfragmente eine inhaltliche Verbindung zu den korrespondierenden Songs des Musicals her und etablieren gleichzeitig eine grundlegende Stimmung. Wie bereits in manchen Szenen zuvor setzt der Epilog gleichermaßen Underscoring und Summen der Figuren zu dramaturgischen Zwecken ein, wobei vor allem Letzteres einerseits fast als Manifestation der Erinnerung erscheint – Nathan summt kurz, als Old Ruth von ihm erzählt – und andererseits als Versinnbildlichung der gemeinschaftlichen afroamerikanischen Historie. Der Epilog des Musicals – anders als jener des Romans – schlägt mit einer Reprise von „We Are Descended“ die Brücke zum Opening und bringt damit die Erzählung der beiden Frauen zu einem Abschluss.

Trotz der hier beschriebenen Abweichungen ist *Dessa Rose* die im Vergleich zum Original akkurateste Umlegung der analysierten Prosavertonungen. Anders als in *Big River* sind die inhaltlichen Kürzungen in diesem Fall unwesentlich, obwohl dies zweifelsohne auch auf den im Umfang kürzeren Ausgangstext zurückzuführen ist. Dennoch versuchte Lynn Ahrens offensichtlich, die essentielle Thematik und Story auch auf das Musical zu übertragen ohne hierbei zu große inhaltliche Eingriffe vorzunehmen. Die tatsächlichen transformatorischen Aspekte werden hier vor allem in der dramaturgischen Struktur ersichtlich, die einerseits die im Roman wiedergegebenen Perspektiven veränderte und andererseits die in der Story beschriebenen Ereignisse im Plot neu anordnete. Die Fokussierung auf Dessa Rose, Ruth, Nathan und Adam Nehemiah ermöglichte eine Komprimierung der übrigen beibehaltenen dramatis personae, indem sie anstatt einer grundlegenden Charakterisierung hauptsächlich über ihre Beziehungen zu den Hauptfiguren definiert sind. Die damit einhergehende Reduktion des Ausgangstextes in der Adaption bezog sich somit vorwiegend auf weniger relevante Passagen in der Gesamtheit der Story.

Trotz gewisser Veränderungen behielt Lynn Ahrens die meisten charakteristischen Spezifika der Vorlage bei und rückte sie in den Fokus. Die für die Neo-Slave Narrative kennzeichnende Relevanz der oralen Tradierung von Historie und Erbe prägt das gesamte Musical und dessen dramaturgische Struktur. Die Signifikanz von Dessas wachsender Beziehung zu Ruth wird bereits zu Beginn der Adaption etabliert, indem der Plot gleichzeitig auch als Ruths Geschichte definiert ist. Der im Roman hervorgehobenen identitätsbildenden Bedeutung von Namen wird in der Vertonung mit Dessas Tochter eine weitere Dimension hinzugefügt, die dramaturgisch die Position von Ruth als zweite weibliche Hauptfigur stärkt und inhaltlich ihren Einfluss auf Dessa versinnbildlicht. Die Konventionen des Genres nutzend, fügten Flaherty und Ahrens „White Milk and Red Blood“ ein, um damit Dorcas und die in ihrer Figur personifizierte Neudefinition der stereotypen „Mammy“ zu unterstreichen. Komprimiert auf einen Song – dessen Lyrics kein Äquivalent in der Vorlage haben – verbalisiert sie hier den Glauben an die Menschlichkeit jenseits oberflächlicher gesellschaftlicher Paradigmen; er fungiert im inneren Kommunikationssystem als Epiphanie und kann im äußeren als „Grundaussage“ des Werkes verstanden werden.

Ebenso signifikant in dieser Adaption ist die Musikalisation selbst, die eine Abfolge aus gesungenen Lyrics und größtenteils von Underscoring begleiteten gesprochenen Worten ist.



Hierbei wird ein musikalisches Gewebe geschaffen, das vorwiegend auf emotionaler Ebene das gesamte Werk nahtlos umspannt, da eine tatsächliche Unterscheidung von vertonten und nicht vertonten Passagen kaum auszumachen ist. Die Musik dient hier der Pointierung der Wortbedeutung, Vermittlung der emotionalen Beschaffenheit der Figuren, in manchen Fällen der historischen und kulturellen Illustration, wie auch der akustischen Schaffung einer Atmosphäre, die in Romanen vorwiegend durch ausführlichere Beschreibungen der Verhältnisse und des Umfelds kreiert wird. Die für eine Dramatisierung unausweichliche Reduktion, wird in vielen Fällen mithilfe der szenischen Präsentation kompensiert. Die verschiedenen, aufgrund der Dramaturgie auch teilweise parallel angeordneten Schauplätze der Story erschweren hier diese Form der Umsetzung jedoch. Im Gegensatz zu den übrigen hier analysierten Musicals fehlen bei *Dessa Rose* nebensächliche Inszenierungsanweisungen bezüglich Szenerie und Bühnenbau fast gänzlich. Eine mögliche Problematik in Bezug auf die technische Umsetzbarkeit in kleineren Bühnenräumen vermeidend, fokussierte die Adaption auf die Figuren und deren Reminiszenzen, womit eine intime Atmosphäre zwischen Darsteller und Publikum geschaffen und gleichzeitig die Grundprämisse des Originalwerks beibehalten wurde. Dem Prinzip der Erinnerung folgt ebenso die Struktur des Plots mit seiner assoziativen Reihung der dargelegten Ereignisse wie auch die szenische Umsetzung. Die orale Tradierung und Weitergabe der Historie, die zentral für *Dessa Rose* wie auch für die Neo-Slave Narrative generell ist, eröffnete zahlreiche Möglichkeiten für eine effektive Dramatisierung, während die emotional geprägte persönliche Perspektive der Figuren ihre Umsetzung in der konnotativen Bedeutung der Musik fand.

## 5. Where Music Can Speak with Greater Effect

Die vorangegangenen Kapitel dienten dazu, die Werke vorzustellen und ihre charakteristische Struktur wie auch ihren spezifischen Inhalt und dessen Transformation genau zu beleuchten, um an ihnen einerseits die Vielseitigkeit des Genres an sich zu exemplifizieren und andererseits Mechanismen und Techniken aufzuzeigen, die für musikalische Transformationen herangezogen werden. Um dies zu erreichen, mussten die Musicals erst detailliert beschrieben und gegenübergestellt werden, da aufgrund des unterschiedlichen Kulturlbegriffes in Europa deren Kenntnis nicht vorausgesetzt werden kann. Die besprochenen Shows dienen als repräsentative Vertreter verschiedener Ausformungen des Genres, verdeutlichen jedoch auch gleichzeitig die fast unmöglich vorzunehmende Kategorisierung. Obwohl das Musical nicht ausschließlich auf die Adaption bereits existenter Vorlagen zurückgreift, lässt sich dennoch anhand der gewählten Inhalte und deren Transformation die historische Entwicklung dieser Kunstform nachzeichnen. Wie das folgende Kapitel jedoch zeigen wird, sind abgesehen von jenen oberflächlichen Zusammenhängen formbildende dramaturgische Schemata nur begrenzt auszumachen.

In der Differenzierung der verschiedenen Unterarten des Genres Musical bezog sich diese Arbeit vorwiegend auf Richard Kislans primäre Definitionen von Musical Comedy und Musical Play, nahm jedoch eine weitere Unterscheidung im Feld der Musical Comedy, basierend auf ihrer divergenten Ausprägung in den verschiedenen Jahrzehnten, vor. Aufgrund der Vielseitigkeit sind abseits jener grundlegenden umfassenden Distinktion bezeichnende Charakteristika, die eine genauere Kategorisierung erlaubten, nur schwer festzulegen und würden des Weiteren diese musikdramatische Gattung in ihren diversen Formen verallgemeinern. Die von Kislans geprägte Bezeichnung der Modern Operetta, die in ihrem Verständnis teilweise kongruent mit Richard Traubners Aufzählung der als Operetten zu bezeichnenden Shows ist, wurde hier aufgrund einer unterschiedlichen textlichen und musikalischen Schwerpunktsetzung im Musical nicht übernommen.<sup>1652</sup> Sie wurden hier stattdessen, wie im Großteil der diesbezüglichen Literatur, ebenso den Musical Plays zugerechnet, z.B. *Carousel*. Kislans Klassifizierung opernhafter Strukturen innerhalb dieses Genres widerspricht ebenfalls der hier zugrundeliegenden Prämisse, da sie nur ungenau umrissen und in vielen Fällen – besonders

---

<sup>1652</sup> Der Einfluss der Operette auf die Entwicklung des Musicals soll hierdurch jedoch keinesfalls geleugnet werden.

angesichts der Entwicklung der letzten Jahrzehnte, die generell Werke mit höherem Musikanteil hervorbrachte – nicht anzuwenden ist.<sup>1653</sup>

Die grundlegende Unterteilung in Musical Play und Musical Comedy wurde hauptsächlich deswegen beibehalten, um die Unterschiede in den verarbeiteten Inhalten zu signalisieren und die Entwicklung des Genres zu verdeutlichen. Jene Termini und die damit verbundenen dramaturgischen Konventionen verloren jedoch besonders bei Werken ab Mitte der 60er Jahre zunehmend an Bedeutung, wodurch eine eindeutige Klassifizierung erschwert wird. Die in diesem Jahrzehnt erkennbare Wandlung ist natürlich als fließend und nicht radikal zu verstehen, dennoch werden in den meisten literarischen Abhandlungen *Cabaret* und *Hair* als definierende Epitome und markanteste Beispiele dieser Entwicklung genannt. Der Plot von *Cabaret* thematisiert den Aufstieg der nationalsozialistischen Partei in Deutschland und bewerkstelligt dies mithilfe der Kontrastierung zweier Ebenen (gesellschaftlich-politische „Realität“ und dekadenter Nachtclub) und unter dem Einsatz bewusst verfremdender Stilmittel, womit es besonders dramaturgisch aber auch in der vermittelten Atmosphäre signifikant ist. *Hair* andererseits ist mit seiner Abbildung der Hippie-Bewegung und Bezugnahme zum Vietnamkrieg der gesellschaftlichen Situation seiner unmittelbaren Entstehungszeit verpflichtet und setzte zu dessen akkurater Darstellung zeitgenössische Pop- und Rockmusik ein. Die Thematisierung einer gegenwärtigen Problematik, wie auch die Verwendung dem Inhalt entsprechender idiomatisch adäquater Musik waren für die Gattung in dieser Epoche bahnbrechend.<sup>1654</sup> Die Umschwünge im Genre, die sich in diesem Jahrzehnt manifestierten, eröffneten inhaltlich wie auch strukturell neue Pfade und sprengten die Grenzen der einschlägigen Konventionen, die lange Zeit den Aufbau eines Musicals bestimmt hatten. Wie auch die Analysen gezeigt haben, ist dies ein weiterer Beleg dafür, dass sich diese musikdramatische Kunstform entwickelt und textlich, musikalisch, dramaturgisch und inszenatorisch vor allem

---

<sup>1653</sup> Werke, deren Autoren diese Bezeichnung selbst, manchmal auch als Untertitel, wählten, sind hiervon ausgenommen. Die bereits zitierte Diskussion um die Zugehörigkeit von *Marie Christine* ist ein Beispiel für die Problematik der Anwendbarkeit des Begriffes in diesem Zusammenhang, auch wenn LaChiusa in seinem Artikel die Termini vorwiegend über deren Herkunft und kulturelles Erbe definiert und weniger über die dramaturgische Struktur.

<sup>1654</sup> Besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren Theatermusik und sogenannte Populärmusik stilistisch kongruent, weswegen Musicalsongs auch häufig in den Pop-Charts zu finden waren. Unter dem Einfluss des damals rein afroamerikanischen R'n'Bs entwickelten sich jedoch auch im „weißen“ Musikbereich neue Musikgattungen, z.B. Rock 'n' Roll, die die Hitlisten zu dominieren begannen und das Musical vermehrt in eine Nischenposition drängten. Erst *Hair* versuchte durch seinen Einsatz zeitgenössischer Pop- und Rock-Idiome diese Kluft zu überbrücken. Auch wenn der Status des Musicals – in den vergangenen Jahrzehnten gab es mit wenigen Ausnahmen (z.B. „No Matter What“ aus Webbers *Whistle Down the Wind*) keine nennenswerten „Hitsongs“ aus diesem Bereich – unverändert blieb, erweiterte dieser Schritt jedoch die Definitionen des Genres, das sich damit verschiedenen Musikrichtungen öffnete.

der effektiven, empathisch und auch geistig ansprechenden Vermittlung seiner Inhalte verpflichtet ist.

Trotz der Einbeziehung mancher britischer Musicals wie auch einiger für das kleine Theater des Lincoln Centers verfasster Werke bezog sich diese Arbeit vorwiegend auf das Broadway Musical, dennoch ist festzuhalten, dass nicht alle hier analysierten Werke auch tatsächlich ursprünglich für ein großes Broadway-Haus intendiert waren. *Dessa Rose* ist zwar die einzige der sechs evaluierten Shows, die ausschließlich in einem Off-Broadway Theater lief, doch wurden *The Gospel at Colonus* wie auch *Simply Heavenly* nur an den Broadway transferiert, sind also in ihrer ursprünglichen Konzeption ebenfalls für kleinere Häuser ausgelegt. Dies wird auch in der Adaption selbst deutlich, deren dramaturgische und/oder szenische Umsetzung den Umständen angepasst ist und sich damit von einem Großteil bereits zu Beginn für den Broadway intendierter Musicals unterscheidet. Bei *Simply Heavenly* ist es die im Theatertext festgehaltene Aufteilung der Bühne, die drei Räume und die Lennox Avenue gleichzeitig darstellt, um damit mögliche Umbauten zu vermeiden.<sup>1655</sup> *The Gospel at Colonus* hebt sich mit der neuen Kontextualisierung von den meisten Broadwayvertonungen ab, wobei es mit seinem kirchlichen Rahmen – der ebenfalls keine aufwendige Bühnentechnik erfordert – dem „klassischen“ Theater nur wenig entspricht. *Dessa Rose* kompensierte die Vorgaben eines kleineren Hauses mithilfe der Etablierung des Erinnerungsrahmens bereits zu Beginn, der einerseits assoziative Sprünge im Plot ermöglichte und andererseits eine distanzierende Ebene schuf, die sich in der Darstellungsform mit nur wenigen vielseitig verwendbaren Versatzstücken fortsetzte.<sup>1656</sup> Generell ist festzustellen, dass Musicals, die im Hinblick auf ein großes Broadway Theater verfasst werden, häufig auch dessen räumliche und technische Möglichkeiten mit einbeziehen und ihre Stories zumeist in linearer und einheitlicher Form präsentieren, Aspekte, denen beispielsweise bei Off-Broadway Musicals nur wenig Bedeutung zufällt. Trotzdem ist festzuhalten, dass derartige „kleinere“ Produktionen heute vermehrt an den Broadway transferiert werden, wodurch auch das Broadway Musical an Vielseitigkeit gewinnt.<sup>1657</sup> Obwohl die beispielbare Lokalität keinen direkten Einfluss auf die inhaltlichen und künstlerischen Intentionen der literarischen Adaption hat, so ist sie doch

---

<sup>1655</sup> Dies war damals nicht die gängige Praxis am Broadway; Kislan hob auch den Begriff Throwaway Song hervor, der einen an der Rampe gesungenen Song bezeichnet, der funktional hauptsächlich der Kaschierung der Bühnenumbauten diene.

<sup>1656</sup> Bei einer Betrachtung der Theatertexte ist auffallend, dass *The Gospel at Colonus*, *Raisin*, *Purlie*, *Simply Heavenly* und *Big River Sets* und Requisiten sehr genau beschreiben, während derartige Nebentext in *Dessa Rose* mit wenigen Ausnahmen nicht vorhanden ist.

<sup>1657</sup> Sehr erfolgreiche Transfers der letzten Jahre sind beispielsweise *In the Heights* oder *Next to Normal*.

zweifelsohne ein Faktor, der beim Verständnis der Transformation mitgedacht werden sollte, weswegen jene Tatsache hier erwähnt wurde.

## 5.1. Die analysierten Werke in ihrem historischen Kontext

Wie bereits elaboriert ausgeführt lässt sich die Geschichte des Genres anhand seiner Dramaturgie, den Inhalten, aber auch an dessen Umgang mit den vertonten Quellen nachzeichnen.

Dies ist an der Wahl des Sujets und an der Transformation selbst zu erkennen.

*Simply Heavenly* fügt sich hierbei in die „klassische“ Musical Comedy der 50er Jahre ein, die zwar einem bestimmten dramaturgischen Aufbau folgt, der fast in jedem Fall in einem Happy End kulminiert, dennoch jedoch in seiner Verbindung von gesprochenem Dialog und Gesang eine unterschiedliche Struktur aufweist zu Jazz Age Musical Comedy oder der Ausformung dieses Subgenres in den 30er Jahren. Obwohl die Anzahl der Songs der verschiedenen Versionen in diesem speziellen Fall variieren, sind sie dennoch essentiell für die inhaltliche Vermittlung und dienen nicht ausschließlich als musikalische Unterbrechung des Plots. Obwohl manche diegetischer Natur sind (z.B. „Broken Strings Blues“), ist die Majorität strukturell eine nahtlose Fortsetzung des Dialogs in gesungener Form (besonders offensichtlich bei „When I’m in a Quiet Mood“). Das bedeutet, dass die charakteristische dramatische Ausprägung des Genres – die Vermittlung einer Story gleichermaßen durch Musik und Text – hier deutlich zu erkennen ist. Dennoch ist der Inhalt, wie meistens in dieser Periode, hauptsächlich dem oberflächlich komischen und unterhaltenden Effekt verpflichtet, wodurch vor allem die Wahl des Ausgangsmaterials und die Art der Adaption beeinflusst wurde. In der Präsenz und Relevanz der Komik liegt auch die offenkundige Differenzierung zwischen Musical Comedy und Musical Play. Während Ersteres den Fokus auf die belustigende Wirkung legt und den Plot und dessen Umsetzung daraufhin ausrichtet, zeichnet sich das Musical Play durch eine gewisse Balance aus, die ebenso verstärkt ernsthaftere Elemente inkludiert.<sup>1658</sup> Betrachtet man nun Langston Hughes’ Simple-Stories, so wären sie aufgrund ihres charakteristischen tragikomischen Aufbaus – *laughing to keep from crying* – besonders für die Transformation in ein Musical Play geeignet gewesen. Hughes entschied sich jedoch mit wenigen Ausnahmen die zeitkritische ernsthafte Komponente zu eliminieren und der reinen Comedy damit den Vorzug zu geben.

---

<sup>1658</sup> Die meisten Werke von Rodgers und Hammerstein fallen in den Bereich des Musical Plays, während *Damn Yankees* und *The Pajama Game* als Vertreter der „klassischen“ Musical Comedy dieser Zeit zu betrachten sind.

Dem gegenüber ist *Purlie* als akkuratere Übersetzung der Vorlage in ein anderes Medium zu betrachten. Im historischen Zusammenhang ist die Vertonung von *Purlie Victorious* als später Vertreter der von einer Theaterkomödie adaptierten Musical Comedy zu betrachten. Hier ist bereits das Ausgangswerk vorwiegend als Komödie konzipiert und transportiert die kritische Thematisierung der afroamerikanischen Lebenssituation primär in satirischer Form. Diese Komponente behielt die Adaption, wenn auch teilweise reduziert, ebenfalls bei. Anders als *Simply Heavenly*, das, um den Musical Konventionen zu entsprechen, einen nicht in der Vorlage enthaltenen Subplot hinzufügte, wurde *Purlie Victorious* fast unverändert zu *Purlie* transformiert, wenn auch der musikalischen Umsetzung selbst in diesem Fall weniger Bedeutung in der Vermittlung zukam. Dennoch zeigt sich die spätere Entstehungszeit hier sehr deutlich: anstatt einer vorwiegend an den Konventionen des Zielmediums orientierten Transformation ist bereits das Bestreben, eine Symbiose aus Ausgangs- und Zielmedium zu schaffen, die beidem gleichermaßen gerecht zu werden versucht, offensichtlich.

*Big River* als Vertonung eines Literaturklassikers entschied sich vorwiegend auf die komischen Elemente der Vorlage zu fokussieren, behielt aber dennoch zu einem gewissen Ausmaß die ernsthaftere Ebene ebenfalls bei. Aufgrund des Umfangs des Originalwerks ist eine Konzentration auf vorwiegend eine Komponente unumgänglich, obwohl damit naturgemäß die Charakteristika des Romans nicht vollständig in das neue Medium übertragen werden können. Dies ist jedoch auf die Problematik der Dramatisierung generell und nicht speziell auf die Vertonung zurückzuführen. Das daraus entstandene Musical enthält somit zwar dramaturgische Spezifika der Musical Comedy, ist jedoch nicht darauf zu beschränken, da zwar manche Songs dem komischen Effekt dienen, andere jedoch charakterisierend, Emotionalität vermittelnd oder handlungsfördernd eingesetzt sind. Dies zeigt, dass die Differenzierung der einzelnen Subgenres, die in den früheren Jahrzehnten in den meisten Fällen eindeutig vorzunehmen war,<sup>1659</sup> im Laufe der Entwicklung des Musicals kontinuierlich schwieriger auszumachen ist. Ein Medium, dessen dramaturgische, inhaltliche und musikalische Konventionen klar umrissen waren, zeigt sich hier als musikdramatische Gattung, deren Hauptziel die effektive Vermittlung unterschiedlichster Stories ist. Im Vergleich zu Werken früherer Jahrzehnte fällt bei *Big River* besonders das Fehlen einer Liebesgeschichte auf, die teilweise nicht lineare – i.e. nicht „klassische“ – Erzählstruktur, die bewusst einen zeigenden Gestus ein-

---

<sup>1659</sup> Wie bereits im Überblicksteil dargelegt, sind auch hier einige Ausnahmen zu benennen – z.B. *The Most Happy Fella* –, doch war die Majorität der Werke den gängigen Konventionen verpflichtet und somit relativ eindeutig klassifizierbar.

setzt, und die Verwendung von Country Music als dem Sujet angemessenes musikalisches Idiom.

Im Vergleich jener drei komödiantischen Musicals zeigt sich *Simply Heavenly* als Adaption, die dem Zielmedium den größten Einfluss in der Transformation einräumte, indem es die Vorlage insofern veränderte, dass sie einer konventionellen Musical Comedy ihrer Zeit entsprach. Dies bedeutete vor allem eine auf zwei Paare – Romantic und Comic – fokussierte Handlung wie auch einen vorwiegend auf den komischen Effekt ausgerichteten Text, dem in diesem Fall die charakteristische Zeitkritik und damit speziell die thematisierten *race issues* des Originals größtenteils zum Opfer fielen. Die Adaption von *Purlie* war aufgrund des Ausgangsmaterials einfacher zu bewerkstelligen, dennoch ist auffallend, dass trotz einiger Abmilderungen der satirische und damit differenzierte Grundton erhalten blieb, wodurch das Musical als akkurate Übersetzung des Sprechstücks angesehen werden kann. Obwohl die Adaption von *Huckleberry Finn* vor allem ernsthaftere Elemente der Handlung eliminierte und damit die komischen Aspekte hervorhob, bewahrte *Big River* mit der im Verhältnis erweiterten Rolle von Jim die kritische Aussage der Vorlage und passte sie zugleich einer neuen Zeit an. Mithilfe der Verbindung zur Sklavenzeit spiegelte Twain in seinem Roman das zu verurteilende Verhalten der weißen amerikanischen Bevölkerung ihren afroamerikanischen Mitbürgern gegenüber in einer Zeit, da die Leibeigenschaft bereits der Vergangenheit angehörte. Mit der Veränderung in der Charakterisierung von Jim, die einerseits mögliche rassistische Komponenten reduzierte, wurde gleichzeitig eine modernere Figur erschaffen, deren Abbildung und Freundschaft zu Huck die Verbindung zur heutigen Gesellschaft und deren eigenen Vorurteilen herstellte. Darin zeigt sich, dass trotz mancher Musical Comedy Elemente hier vor allem die akkurate Umlegung der Vorlage in ein anderes Medium, aber auch in andere Zeit im Vordergrund stand: eine Symbiose von Ausgangs- und Zielmedium, die bei dem gleichermaßen gerecht zu werden versucht.

*Raisin* ist als Vertonung eines modernen amerikanischen Dramas nur schwierig in einen musicalhistorischen Kontext einzuordnen, da hierfür kaum Beispiele im Bereich des Broadway Musicals zu finden sind.<sup>1660</sup> Adaptierte Sprechtheaterwerke stammten größtenteils aus dem Genre der Komödie, wobei ernsthafte Sujets zumeist in opernhafter Form umgesetzt wur-

---

<sup>1660</sup> Trotz der ernsthaften Handlung ist *Cabaret* hier nicht völlig einzurechnen, da es von John van Drutens Theaterstück und dessen Prosavorlage adaptiert wurde. *I am Camera* fällt nicht in den Kanon des „klassischen“ amerikanischen Dramas des 20. Jahrhunderts.

den, z.B. *Porgy and Bess*, *Street Scene* oder *Regina*. Konzipiert als Musical Play, das zwar das Originaldrama selbst, vor allem jedoch die Vision der Autorin Lorraine Hansberry zu vermitteln suchte, setzt es die Musik kommunikativ auf verschiedenen Ebenen ein, und ist elaborierter ausgeführt als viele frühere Beispiele dieses Subgenres. Dies zeigt sich offensichtlich in der musikalischen Umsetzung, die wie eine natürliche Erweiterung des gesprochenen Dialogs erscheint und vor allem die Emotionalität der Figuren plastisch illustriert und damit eine weitere charakterisierende Schicht hinzufügt. Korrespondierend mit der Vorlage hat *Raisin* einen im Vergleich umfangreichen Text – auch wenn er für die Adaption naturgemäß gekürzt werden musste –, unterlegt diesen jedoch zeitweise mit Underscoring, wodurch auch abseits der Songs und Musical Scenes der Musik eine vermittelnde Position zukommt. Die Form der Adaption, die die Vorlage zwar veränderte, gleichzeitig aber Spezifika und „Vision“ der Autorin beibehielt – sie möglicherweise sogar elaborierter ausführte –, wie auch die Art der Vertonung, die afroamerikanische Musikelemente inkorporierte, um damit eine authentische Atmosphäre zu generieren, machen *Raisin* zum bezeichnenden Beispiel einer effektiven und innovativen Umsetzung. Obwohl die Schwierigkeiten einer auf dieser Art Theatertext basierenden Transformation offensichtlich sind – wie auch in einem späteren Unterkapitel weiter ausgeführt – zeigt *Raisin* dennoch das immanente Potential, das das amerikanische Drama des 20. Jahrhunderts böte. Inhaltlich und strukturell geht jedoch besonders deutlich hervor, dass eine derartige Story erst ab dem Ende der 60er Jahre Eingang in das Genre Musical finden konnte.

*Gospel at Colonus* wie auch *Marie Christine*<sup>1661</sup> folgen in ihrer Umsetzung einer Tendenz, die zeitweise die Musicaladaptionen älterer Dramen, vor allem jener der Antike und Shakespeares, prägte: die Herstellung einer Verbindung zur modernen Zeit, wodurch die Universalität der zugrundeliegenden Handlungen betont wurde. Hierbei sind jedoch Abstufungen zu bemerken, von der Veränderung des Textes und der Einfügung zeitbezogener Passagen (z.B. *The Frogs* oder *The Boys from Syracuse*) bis zu einer völlig neuen Kontextualisierung und Interpretation wie z.B. bei *West Side Story* oder *Oh Brother!*.<sup>1662</sup> *Marie Christine* ist in seinem Umgang mit der Vorlage prinzipiell mit *West Side Story* zu vergleichen, da – ohne den Originaltext zu übernehmen – die Grundhandlung in eine neue Zeit und einen modernen Zusam-

---

<sup>1661</sup> *Marie Christine* wurde nur als Vergleichswerk zu *Gospel at Colonus* erwähnt, nicht aber umfassend analysiert, weswegen es hier nur in Einzelfällen in die Besprechung mit einbezogen werden wird.

<sup>1662</sup> *Kiss Me, Kate* nimmt hier eine Sonderstellung ein, da es Teile von *Taming of the Shrew* originalgetreu übernahm und diese in Verbindung zur modernen Rahmenhandlung setzte.



menhang transferiert wurde, wobei gleichzeitig vom Rassismus geprägte gesellschaftliche Probleme thematisiert werden. Dennoch aber blieben bei beiden Shows die charakteristischen Elemente des Plots erhalten, wodurch die Verbindung zum Ausgangswerk klar hervortritt, während die Adaptionen gleichzeitig als sehr effektive Übertragungen der Originalgeschichte in ein neues Umfeld erscheinen.<sup>1663</sup> Obwohl die dramaturgische Grundprämisse – die größtenteils wörtliche Übertragung von Teilen der Vorlage in einen neuen Rahmen – bei *Kiss Me, Kate* und *Gospel at Colonus* identisch ist, sind beide dennoch nicht tatsächlich vergleichbar. Während Cole Porters Musical eine mit dem Original korrespondierende metatheatrale Ebene hinzufügte, versuchte *Gospel* vor allem eine ideologische Neudeutung, die mit der griechischen Tragödie – wie ausführlich diskutiert wurde – nur bedingt kompatibel ist. Dennoch ist bei *Gospel at Colonus* und *Marie Christine* die Abkehr von den früheren Konventionen des Genres deutlich, die in beiden vergleichbaren früheren Werken noch auszumachen waren. Beide Tragödienadaptionen exemplifizieren somit trotz prinzipiell vergleichbarer Grundprämissen, dass sich der Umgang mit der literarischen Vorlage im Laufe der Jahrzehnte gewandelt hat und wie diese musikdramatische Gattung selbst ambivalenter wurde.

Adaptionen von sehr aktuellen Romanen wie *Dessa Rose* sind generell selten, dennoch steht es mit seinem dramaturgischen Aufbau und dem verstärkten Einsatz von Musik stellvertretend für die moderne Entwicklung des Musicals. Wie bereits beschrieben, reduzierte sich die Zahl literarischer Adaptionen im Verhältnis zu Filmvertonungen und Musicals ohne direkter Vorlage in den vergangenen Jahrzehnten, doch ist auch hier vor allem bei der Verarbeitung ernsthafterer Stories der im Vergleich oftmals umfangreichere Score auffallend.<sup>1664</sup> Auch dies ist in der Lockerung jener Konventionen begründet, die das Genre vor allem bis in die frühen 60er Jahre beherrschten, zu denen auch die eindeutige Abgrenzung zwischen gesprochenem Text und Song zählte. Trotz der Inkorporation von Dialogen in Musical Scenes (wie beispielsweise „If I Loved You“ aus *Carousel*) war dennoch der Song selbst mit einem eindeutigen Beginn und Schluss gekennzeichnet, wie es bei *Dessa Rose* jedoch nicht immer der Fall

---

<sup>1663</sup> Besonders hierdurch wird die Universalität der zugrundeliegenden Geschichten deutlich, da sie ebenso in einer anderen Zeit anwendbar sind und trotz textlicher Veränderungen ihre Prägnanz nicht verlieren.

<sup>1664</sup> Dies ist natürlich nur als Tendenz zu betrachten und soll keinesfalls verallgemeinernd verstanden werden, doch ist die größere Anzahl von Musicals mit einem sehr extensiven Einsatz von Musik zur Vermittlung der Story seit den 70er Jahren hervorstechend.

ist.<sup>1665</sup> Die gleichwertige Bedeutung von Wort und Musik sowie der Wechsel zwischen gesungenem und gesprochenem Text blieben zwar weiterhin charakteristisch für die Form der Vermittlung im Genre, doch Einsatz und Frequenz der verschiedenen Kommunikationsebenen variierten zunehmend.

Wie bereits die Beispiele in Kapitel 4.1. belegen, war die Darstellung der gesellschaftlichen Situation der African Americans kein sehr häufiges Thema in der Musicalgeschichte, obwohl vor allem der im Vergleich differenziertere Umgang mit der Materie in *Show Boat* oftmals eng mit der Definition des Musicals verknüpft ist. Wie auch die vorangegangenen Analysen zeigen, ist ein Grund hierfür in der Tatsache zu suchen, dass das Genre nicht als unmittelbar politischen Inhalten verpflichtete Theaterform zu verstehen ist, wobei dies jedoch für die Abbildung der diskriminierten, rassistisch geprägten gesellschaftlichen Situation der schwarzen Bevölkerung in den USA bis zu einem gewissen Grad erforderlich wäre. Dies soll jedoch nicht implizieren, dass jene Sachlage von Musicalautoren gänzlich ignoriert wurde, doch ist auch hier eine mit der Entwicklung der Gattung korrespondierende Änderung zu erkennen. Besonders in Libretti und Lyrics von Oscar Hammerstein II, der generell als einer der maßgebendsten Künstler dieser Theaterform zu betrachten ist, wird die Thematisierung und Offenlegung rassistischer Problematiken deutlich. Doch – und dies ist in diesem Zusammenhang als häufiges Charakteristikum bis in die heutige Zeit zu erkennen – bettete Hammerstein seine Aussage in den kleineren Rahmen der zwischenmenschlichen Beziehungen und Wahrnehmungen der einzelnen dramatis personae ein. Hammersteins Epitome ist hier „You Got to Be Carefully Taught“ aus *South Pacific*, das in den Lyrics selbst jene Konzentration des großen politischen und gesellschaftlichen Problems auf die kleinere Einheit des direkten menschlichen Umfelds verbalisiert: *You got to be taught/ Before it's too late/ Before you are 6 or 7 or 8/ To hate all the people/ Your relatives hate*. Wie auch dramaturgisch ist die Arbeit dieses Lyricists ebenfalls im inhaltlichen Umgang mit dieser ernststen Materie innerhalb dieses Genres wegweisend. Wenn auch Werke wie *Show Boat*, *Carmen Jones*, *South Pacific*, *The King and I* oder *Flower Drum Song* nicht als politisch aufrührendes oder aufdeckendes Theater betrachtet werden können, heben sie sich dennoch aufgrund der Thematisierung selbst von vielen anderen Musicals ihrer Zeit ab. Erst als das Genre ab Mitte der 60er Jahre eine

---

<sup>1665</sup> Auch die Songs in *The Most Happy Fella*, einem der wenigen sehr umfangreichen Scores der 50er Jahre, sind eindeutig abgegrenzt.

grundlegende Veränderung durchmachte, wandelten sich auch die dargestellten Inhalte und deren Präsentation, wodurch auch der Kritik und Hinterfragung gesellschaftlicher Belange vermehrt ein Forum geboten wurde.<sup>1666</sup> Dennoch blieb das Musical in seiner Aufarbeitung durchwegs auf die Abbildung der Menschlichkeit fokussiert, i.e. die Motivationen der einzelnen Figuren in Interaktion bilden das Zentrum der Handlung, über das die Problematik transportiert wird, wodurch nicht Politik oder Gesellschaftskritik vermittelt, sondern vielmehr ein individuelles Verständnis stimuliert werden soll. Das heißt, dass Aussagen und Botschaften primär auf emotional-empathischer Ebene angeregt und die Möglichkeiten der Musik und ihrer konnotativen Bedeutung in Kombination mit den Lyrics genutzt werden. Dies zeigt, dass das Musical vorwiegend aristotelischen Prinzipien folgt, womit auch hier McMil-lins Vergleich mit der Brechtschen Dramaturgie in diesem Zusammenhang fraglich erscheint. Die durch die Musik verstärkte emotionale Einfühlung wirkt jedoch gleichzeitig gedankenin-dizierend und versucht somit, auch jenseits der unterhaltenden Ebene, eine nachhaltige geistige Wirkung zu evozieren. Der primäre empathische Effekt und die Nutzung des affektiven Potentials stehen hierbei, wie auch die Sujets belegen, in den meisten Fällen im Vorder-ground, hauptsächlich aber, um mittels der Einfühlung neue Perspektiven und Sichtweisen zu eröffnen. Entsprechend der Tradition der Entstehungszeit eliminierte *Simply Heavenly* die politische Ebene der Vorlage – mit Ausnahme einiger Erwähnungen – fast völlig, wollte je-doch genuinen Einblick in die afroamerikanische Mentalität auf komödiantischer Basis ge-währen. *Purlie* adaptierte eine Komödie, deren Zeitkritik über satirische Handlungselemente transportiert wird, auf deren komödiantischen Effekt auch die Adaption fokussierte, wenn auch besonders die spezifischen politischen Verweise den wenigen Kürzungen zum Opfer fielen. *A Raisin in the Sun* ist in erster Linie die Geschichte einer Familie und der menschl-ichen Entwicklung der einzelnen Figuren und nimmt nur begrenzt Bezug auf politische Ver-hältnisse. Jene Passagen, wie beispielsweise Asagais Ausführungen zur Situation in Afrika, wurden in der Adaption, deren Zentrum vor allem Walter und seine Familie ist, eliminiert. *Purlie* wie auch *Raisin* behielten die Charakteristika ihrer jeweiligen Vorlagen bei und statu-ierten damit gleichzeitig eine Aussage. In *Purlie* deckt die Kontrastierung der überzeichneten und klischeehaften Figuren, besonders in Bezug zu Ol' Cap'n, die ungerechten Verhältnisse in den Südstaaten auf, und *Raisin* zeigt durch die Bemühungen und Kämpfe der Youngers, die

---

<sup>1666</sup> Es ist prägnant, dass mit *Cabaret* und *Hair* zwei Werke, die auch politische Themen zum Inhalt haben meis-tens als signifikante Beispiele dieser Entwicklung bezeichnet werden, wenn auch aus anderen Gründen.

auch die Familienstatik beeinflussen, die schwierige Situation, des afroamerikanischen Lebens in einer Großstadt. Die Musik verstärkt hier jene angestrebten Affekte, indem sie einmal vor allem den komischen Effekt unterstützt und bei zweiter Adaption die Emotionalität der Figuren illustriert. Mit der Intensivierung der Einfühlung wird auch das Verständnis für die eigentliche kritische Aussage der Werke verstärkt.

*Gospel at Colonus* wählte als Ausgangswerk eine griechische Tragödie, die vor allem aufgrund der gemeinsamen kathartischen Wirkung in das Umfeld eines Gospel-Gottesdienstes transferiert wurde. Hiermit versucht es zwar keine offensichtliche gesellschaftskritische Botschaft zu vermitteln (obwohl natürlich großes Potential auf interpretativer Ebene besteht), bietet jedoch mit seiner authentischen Abbildung der afroamerikanischen Kirchentraditionen dem Publikum verschiedener ethnischer Zugehörigkeiten Einfühlungsmöglichkeit.

Prinzipiell funktioniert das Musical auf Basis der Universalität menschlicher Affekte und manifestiert damit im Zusammenhang mit afroamerikanischen Themen gleichzeitig eine anti-rassistische Aussage, indem die emotionale Verbindung und Identifikation motiviert wird.<sup>1667</sup>

In der adaptorischen Fokussierung von *Big River* und *Dessa Rose* wird jenes Bestreben selbst thematisiert, da in beiden Fällen das Erkennen der Absurdität von Vorurteilen im Zentrum der charakterlichen Entwicklung der Hauptfiguren steht. Obwohl beide Ausgangswerke bestrebt waren, Misstände ihrer Zeit im größeren historischen oder politischen Rahmen aufzuzeigen, konzentrierten sich die Vertonungen vorwiegend auf die Beziehungen der Charaktere. Twain wählte die Sklavenzeit als adäquates Spiegelbild der diskriminierten gesellschaftlichen Stellung der African Americans in der Epoche nach dem Civil War, und Williams verwies mit ihrer Neo-Slave Narrative auf die von der „weißen“ Perspektive geprägte inakkurate Darstellung afroamerikanischer Historie. Jene für die Ausgangswerke stilbildende und essentielle Dimension ging in den jeweiligen Adaptionen aufgrund der Dramatisierung und szenischen Präsentation, die anstatt des größeren Zusammenhangs auf die Figuren selbst fokussiert, verloren.

Während die besprochenen Dramenadaptionen auch die im historischen Kontext der Ausgangswerke verankerte Intention – kathartischer Effekt, Abbildung einer afroamerikanischen Familie in der Großstadt, satirische Betrachtung der gesellschaftlichen Situation – beibehalten konnten, fiel sie in den Prosavertonungen der Transformation zum Opfer. Bei *Simply*

---

<sup>1667</sup> Dies bezieht sich jedoch fast ausschließlich auf Musicals ab den 60er Jahren und kann keinesfalls auf die großteils negativ konnotierten stereotypen Darstellungen schwarzer Figuren in den Shows bis zu den 50er Jahren umgelegt werden.

*Heavenly* ist dies größtenteils auf die Genrekonventionen der Entstehungszeit zurückzuführen, während *Big River* und *Dessa Rose* mithilfe der Fokussierung auf die Beziehungen zwischen den beiden Hauptfiguren versuchten ein emotionales Äquivalent zur politisch-gesellschaftskritischen Intention der Vorlage zu postulieren.

Trotz des Einsatzes dramaturgisch verfremdender Mittel vor allem in den Musicals der vergangenen 40 Jahre ist die amerikanische Ausformung des Genres in seiner Wirkung die reine Umsetzung aristotelischer Prinzipien, was sich auch in der Inkongruenz mit der beispielsweise von Bertolt Brecht und Kurt Weill vertretenen Musiktheaterform manifestiert.<sup>1668</sup> Obwohl auch das Broadway Musical mit *Pins and Needles* (Musik und Lyrics: Harold Rome, Libretto: Marc Blitzstein, John Latouche [u.a.]; 1937) oder *The Cradle Will Rock* (Musik, Lyrics und Libretto: Marc Blitzstein; Off-Broadway 1937, Broadway 1938) politisches Musiktheater im Sinne von Brecht hervorbrachte, waren diese Bemühungen auf die 1930er Jahre beschränkt, eine Zeit in der sich die Gattung selbst in einer Übergangsphase befand.<sup>1669</sup> Obwohl der Beginn der Musicalgeschichte zumeist mit *Show Boat* angegeben wird, definierte sich das Musical im engeren Sinn erst ab *Pal Joey* (1940), wobei nach diesem Zeitpunkt auch die Beschäftigung mit Politik in der Form in diesem Genre nicht mehr vertreten war. Die grundsätzliche Art der Vermittlung, die ab diesem Punkt als größtenteils charakteristisches Merkmal deutlich wird, entfernt sich vom offensichtlich politischen, gesellschaftskritischen Theater und bedient sich stattdessen einer subtileren emotional-empathisch, gedanken-indizierenden Kommunikationsebene, die häufig eine soziale Botschaft beinhaltet. Dies wird ebenso in den Inhalten und deren Adaption deutlich.

## 5.2. Die Adaption der Handlung

Bevor im folgenden Unterkapitel genauer auf die textlichen und technischen Eigenheiten der jeweiligen Adaptionen eingegangen wird, soll eine grobe Zusammenfassung der inhaltlichen Charakteristiken und Veränderungen eine mögliche Symptomatik in der Wahl und Bearbeitung der Vorlagen aufzeigen.

---

<sup>1668</sup> Dieser Unterschied wird vor allem in Kurt Weills Schaffen sehr deutlich, das auch in der wissenschaftlichen Literatur aufgrund der künstlerischen Wandlung in eine europäische und amerikanische Periode unterteilt wird.

<sup>1669</sup> Mit wenigen Ausnahmen, deren Libretti in Revivals größere Revisionen erfuhren, sind Musicals aus diesem Jahrzehnt kaum in das heutige Repertoire eingegangen.

Wie bereits in den Überblickskapiteln deutlich, wurden bei der Vertonung dramatischer Texte häufiger Werke mit Fokus auf dem komischen Effekt als Vorlagen herangezogen, wobei vor allem in den letzten Jahren mit wenigen Ausnahmen Theaterstücke kaum noch adaptiert wurden. Bei den hier genauer evaluierten Musicals handelt es sich dennoch nur um eine Komödie, aber zwei ernsthafte Dramen, in deren Wahl und inhaltlicher Transformation die Abweichung und Modifikation der Konventionen des Genres deutlich wird. Aufgrund der bereits bestehenden Dramatisierung, i.e. einer den Grenzen und Möglichkeiten der dramatischen Präsentation angepassten Vorlage, ist eine inhaltliche Adaption in diesen Fällen leichter zu vollziehen, da der Ausgangstext nur einigen Kürzungen unterworfen werden muss, um Raum für die Musikalisierung zu schaffen. Die Gemeinsamkeiten früherer Dramentransformationen lagen bei der Musical Comedy auf einer Liebesgeschichte eingebettet in ein Skript, dessen Bestreben primär der komische Effekt ist, bei Musical Plays bei der Verbindung einer Liebesgeschichte mit einem universelleren, ernsthafteren Plot. Diese Fixpunkte der Handlung sind bei den hier genauer besprochenen Werken jedoch nicht mehr auszumachen. Obwohl *Purlie* eine sich anbahnende romantische Beziehung zwischen dem Protagonisten und Lutiebelle ebenso abbildet, ist diese jedoch keineswegs der Mittelpunkt der Handlung, was auch durch das Fehlen eines klassischen Liebesduetts impliziert wird. Inhaltlich gab es mit Ausnahme einiger vernachlässigbarer Kürzungen, wie beispielsweise der Streichung zweier Figuren und damit einhergehende Komprimierung einer Szene, kaum Veränderungen.

Von den drei genauer besprochenen Dramenadaptionen basiert *Raisin* auf dem umfangreichsten Originaltext, weswegen es hier auch zu größeren Eingriffen kam, vor allem, da der Musicalplot auch einige Szenen, die nicht in Hansberrys Stück enthalten waren, hinzufügte. Diese gingen teilweise – mit Ausnahme des Gottesdienstes zu Beginn des zweiten Aktes und Travis' Soliloquy „Sidewalk Tree“ – mit dem Bestreben der zum Zeitpunkt der Verfassung des Librettos bereits verstorbenen Autorin, das sie in einer letztendlich nicht benutzten Drehbuchfassung für eine angestrebte Hollywoodverfilmung darlegte, konform. Trotz eines veränderten Fokus, textlicher Striche und der Eliminierung der Figur des George Murchison blieb der Plot inhaltlich grundsätzlich seinem Ausgangswerk treu.

Aufgrund der neuen Kontextualisierung von *Oedipus at Colonus* für *The Gospel at Colonus* ergaben sich hier naturgemäß mehrere inhaltliche Veränderungen, da der Plot dem neuen christlichen Rahmen der Pentecostal Church angepasst werden musste. Wie die Überblickskapitel zeigen, ist eine derartige Form der Transformation jedoch verhältnismäßig selten

angewandt worden. Die offensichtlichsten Eingriffe sind einerseits die Hinzufügung des Gottesdienstes als Rahmenhandlung und die damit verbundene christliche Neudeutung des Inhaltes, die Oedipus beispielsweise christliche Erlösung und Aufstieg in den Himmel erfahren lässt. Immer im Hinblick auf diese beiden essentiellen Komponenten des Musicals wurde auch der übrige Inhalt verändert, indem Breuer die meisten Verweise auf die griechische Mythologie eliminierte und auch die Zurückweisung und Ablehnung, die Ödipus in Sophokles' Tragödie erfährt, minimierte, um damit den friedlichen und einem „Sünder“ milde gestimmten christlichen Duktus zu betonen.

Eine allen drei Dramenadaptionen gemeinsame Veränderung ist die von den Ausgangstexten abweichende Akteinteilung. *Oedipus at Colonus* besitzt keine, weswegen das Musical eine Unterteilung in Part I und II einfügte. Sie ist mit ihrer Positionierung nach dem Song „Numberless Are the World's Wonders“ und ihrem Verweis auf die Notwendigkeit der Hoffnung auf die Auferstehung, dem kirchlichen Rahmen verbunden und bildet innerhalb des Plots eine treffende Zäsur auf Oedipus' Weg zur Erlösung. Auch bei *Raisin*, das die dreiaktige Struktur der Vorlage auf die klassische zweiaktige eines Musicals umlegte, ist die neue Einteilung Manifestation der inhaltlichen Umarbeitung, da sie den Fokus von den beiden Hauptfiguren des Schauspiels – Walter und Lena – zum hervorstechenden Protagonisten des Musicals, Walter, transferiert. Auch in diesem Zusammenhang wird deutlich, dass *Purlie* in seiner Adaption der Komödie die wenigsten Veränderungen vornahm: obwohl drei Akte strukturell auf zwei reduziert wurden, ist jedoch kein tatsächlicher Einschnitt festzustellen, da erster und zweiter Akt des Stückes gemeinsam den ersten des Musicals bilden und der dritte Akt der Vorlage der zweite der Vertonung ist.

Die tatsächliche inhaltliche Transformation folgt, wie die analysierten Beispiele darlegen, verschiedenen Prinzipien. Die neue Kontextualisierung von *Gospel at Colonus*, das dem künstlerischen Bestreben der Originalautorin verpflichtete *Raisin* und die „einfache“ Adaption von *Purlie* zeigen, dass abhängig von Vorlage und inhärenten Möglichkeiten in der Vertonung grundsätzlich sehr individuell vorgegangen wird. Gleichzeitig wird deutlich, dass besonders Komödien verhältnismäßig unproblematisch in die musikalische Form zu übertragen sind, woraus jedoch resultiert, dass der musikalischen Kommunikationsebene weniger Relevanz in der Vermittlung des Plots zukommt.

Während die hier besprochenen Dramenvertonungen keine grundsätzlichen inhaltlichen Ähnlichkeiten aufweisen, lässt sich bei Prosaadaptionen eine Tendenz feststellen, die die

Wahl der Ausgangswerke zu beeinflussen scheint. Dies ist jedoch nicht unmittelbar auf die spezifische Übertragung in ein Musical zurückzuführen, sondern generell auf die Umarbeitung in ein für die dramatische Präsentation intendiertes Werk. Die drei analysierten Shows basieren, wie auch viele der in den Überblickskapiteln besprochenen Musicals, auf Ausgangstexten, die auf eine oder zwei übermäßig präzise Protagonistenfiguren fokussiert sind, i.e. bereits eine offensichtliche Hauptfigur beinhalten: Simple in *Simply Heavenly*, Huck und Jim in *Big River*, Dessa Rose und Ruth in *Dessa Rose*.<sup>1670</sup> Gleichzeitig werden durch häufig verwendete direkte Rede oder Erzählung im Original Perspektiven impliziert, die die textliche Umlegung erleichtern und eine eindeutige Figurencharakterisierung vorgeben. Die Simple-Stories bestehen größtenteils aus in kürzere Dialoge eingebetteten Monologen. Simple, *Huckleberry Finn* ist der aus Hucks point of view geschilderte Bericht der Ereignisse, der häufig auch die direkte Rede inkorporiert, während *Dessa Rose* verschiedene Perspektiven – mit Dessas Sicht als Dominante – vereint, und ebenso die direkte Rede vermehrt als Stilmittel einsetzt.

Jesse B. Semples Sichtweise, die das Zentrum der Simple-Stories bildet, ist trotz der hinzugefügten Nebenhandlung auch der prägende Blickwinkel von *Simply Heavenly*, obwohl nur wenige Monologe beinhaltet sind, die auf die ursprüngliche Form der literarischen Vorlage verweisen.<sup>1671</sup> Um den damaligen Konventionen einer Dramatisierung generell und eines Musicals im speziellen zu entsprechen, arbeitete Langston Hughes Teile seiner eigenen Geschichten zu einem entsprechenden Plot um. Er fokussierte auf eine Haupthandlung – Simple Beziehung mit Joyce und die angestrebte Heirat –, fügte einen großen Subplot hinzu – vor allem gekennzeichnet durch Mamie –, und erweiterte das Personal um einige Figuren, die zwar stilistisch mit der Vorlage konform gingen, ihr jedoch nicht direkt entstammten. Dies macht *Simply Heavenly* inhaltlich nicht unmittelbar zu einer Adaption, sondern vielmehr zu einer oftmals eigenständigen Ausformung einer literarischen Idee in einem anderen Medi-

---

<sup>1670</sup> Dies ist besonders bei Romanvertonungen zu beobachten – ist jedoch auch in Comica daptationen offensichtlich –, da es die Reduktion des Ausgangsmaterials erleichtert, ohne die Charakteristika des Originals opfern zu müssen. Weitere Beispiele hierfür wären: *Man of La Mancha*, *Oliver!*, *Copperfield*, *The Adventures of Tom Sawyer*, *A Connecticut Yankee*, *Jekyll and Hyde*, *Little Women*, *Jane Eyre*, *Tess D'Urbervilles*, *Anna Karenina*, *The Phantom of the Opera*, *Wicked* u.v.a. Werke wie *The Human Comedy*, die zwar eine Hauptfigur definieren, dennoch jedoch vorwiegend als Ensemblemusicals zu betrachten sind, sind im Vergleich dazu sehr selten. Romane von großem Umfang und/oder zahlreichen in der inhaltlichen Bedeutung gleichberechtigtem Personal werden meist mit einem Fokus auf ein oder wenige Figuren der Vorlage vertont: z.B. Jean Valjean und Inspektor Javert als Protagonist und Antagonist in *Les Misérables* oder die hervorgehobene Bedeutung von Coalhouse Walker jr. in *Ragtime*.

<sup>1671</sup> Dennoch erinnert der häufig in sich geschlossene Charakter der Szenen und deren Abfolge strukturell an die einzelnen Kurzgeschichten und Vignetten in den beiden Bänden, die die Vorlage bildeten.



um. Das „Universum“ und die Figur des Jesse B. Semples der Short Stories ist hierbei nicht kongruent mit dessen Musical Comedy Pendant, da dieses sich vorwiegend an den Konventionen des Zielmediums orientiert. Statt also eine bestehende Vorlage gattungstransformatorisch zu verändern, liegt bei diesem Werk offensichtlich die Frage zugrunde, wie sich der Protagonist und seine Welt im Bereich der Musical Comedy darstellen würden. Die Adaption orientierte sich an dieser Prämisse, wodurch zahlreiche inhaltliche Charakteristika des Originals verloren gingen. Die mit dem damaligen Aufbau einer Musical Comedy konform gehenden Elemente, wie die Liebesgeschichte als durchgehende Haupt-handlung, auch wenn sie in den Stories verhältnismäßig weniger präsent ist, Zarita als „zweite“ Frau, das komische Potential der Landlady und zahlreiche Textfragmente wurden von Hughes übernommen. Das politische und gesellschaftliche Kommentar, das Wahrheit mithilfe von Komik aufdeckt und die damit verbundene tatsächliche Intention, die ein stilbildendes Charakteristikum der Stories ist, fehlt in der Musical Comedy-Ausformung jedoch fast völlig. Obwohl es einige Eigenschaften der Musical Comedy aufweist, ging *Big River* in der Adaption von *Huckleberry Finn* dennoch nach anderen Prinzipien vor und ist auch inhaltlich als akkuratere Umlegung der Vorlage zu betrachten. Die Struktur des Romans erleichterte hier die Kürzung, da der Aufbau teilweise episodisch ist, i.e. ohne die Kohärenz der Story zu gefährden, konnten mehrere umfangreiche Elemente entfernt werden. Anders als *Simply Heavenly*, fügte *Big River* keinen an etwaigen Konventionen orientierten Subplot hinzu, sondern verarbeitete trotz Kürzungen, kleineren dramaturgisch notwendigen Veränderungen und neuer Fokussierung primär bereits im Original vorhandene Handlungselemente. Die vorgenommenen inhaltlichen Anpassungen bezogen sich in diesem Fall, trotz Beibehaltung der historischen Epoche der Handlung, auch auf die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse im späten 20. Jahrhundert. Dies ist besonders in der Charakterisierung von Jim ersichtlich, aber auch in seiner im Vergleich hervorgehobenen Position innerhalb des Plots. Wo Mark Twain die Negativstereotypen seiner Zeit anwandte, um aus einer satirischen Position das verwerfliche Verhalten der weißen amerikanischen Bevölkerung zu reflektieren, verzichtete William Hauptman größtenteils auf jene extremen Abbildungen und postulierte eine geradlinige Botschaft der Zusammengehörigkeit und gegenseitigen Akzeptanz. Während Twains Beschreibungen zwar aufgrund der Dialekte und realistischen Wiedergabe der „unteren“ Gesellschaftsschichten Ende des 19. Jahrhunderts Kontroversen hervorriefen, bildete sich erst Mitte des 20. Jahrhunderts Widerstand gegen dessen als potentiell rassistisch zu deutende Figu-

ren. Jene debattierten Positionen umgehend, verzichtete der Librettist auf zu drastische Darstellungen, eliminierte damit auch größtenteils die Dialekte, die das Ausgangswerk auszeichnen<sup>1672</sup> und erschuf daraus eine Adaption, die ihre Botschaft vorwiegend auf emotionaler und weniger auf intellektueller Ebene vermittelt. Die realistischen Beschreibungen, die die Zeit der Handlung bei Mark Twain charakteristisch abzubilden suchen, wurden hier geopfert, um vor allem den Hauptfiguren und deren Motivationen, Gedanken und Emotionen ein Podium zu bieten. Sehr deutlich wird dies beispielsweise in den Songs „Worlds Apart“ und „Free at Last“, die die thematisierte Problematik in einer Art reflektieren, die dem Roman fremd ist. Obwohl Diskussionen um die eigentlichen Intentionen Mark Twains bestehen – tatsächlich rassistische Darstellung oder bewusst satirische Reflexion – erinnert *Big River* mit seinem Versuch, das Ansinnen des Originalautors deutlich hervorzuheben, an *Raisin*. Hier kommt jedoch eine zusätzliche Anpassung an die modernere Zeit hinzu. Auch wenn *Big River* also als elaborierte Musical Comedy konzipiert ist, hatte dennoch die Beibehaltung und Vermittlung des Gehalts der Vorlage Priorität in der Transformation, wie auch die Hinzufügung einer gemeinschaftlichen Sklavenperspektive im Chorus von „Free at Last“, dem Song „The Crossing“ oder der Reprise von „Waitin’ For the Light to Shine“ deutlich macht. Generell wird in mehreren Passagen der Adaption die Verbindung zwischen Huck und der Situation der Sklaven vor allem mit Bezug auf seine charakterliche Entwicklung und Reifung hervorgehoben, obwohl der Roman jene Assoziation in dieser Form nicht unmittelbar herstellt. Wenngleich die Story des Musicals die Freundschaft zwischen Huck und Jim in den Mittelpunkt stellte, behielt es aber dennoch – dem Originaltitel entsprechend – Huckleberry Finn als einzigen Protagonisten bei. Damit folgte es der Auslegung des Ausgangswerkes und betonte lediglich dessen Fokussierung, indem andere Elemente reduziert oder eliminiert wurden. Die Vertonung von *Dessa Rose* allerdings etablierte mit Ruth eine zweite Protagonistin, wodurch sie mit der ursprünglichen Intention der Vorlage kollidiert und der historischen Relevanz der Neo-Slave Narrative widerspricht. Jene Umformung ist jedoch vertretbar, da sie einen charakteristischen Aspekt des Romans, die reziproke Bedeutung der Frauen auf die Entwicklung der jeweils anderen, auch auf die Form der dramatischen Darlegung projiziert. Die Majorität der inhaltlichen Veränderungen hier steht also in Beziehung oder wurde beeinflusst durch eine Verschiebung in der Bedeutsamkeit der Figuren innerhalb des Plots, da es

---

<sup>1672</sup> Hierbei ist jedoch auch zu hinterfragen, ob die Beibehaltung der sehr ausgeprägten Dialekte nicht möglicherweise Verständnisschwierigkeiten bei einem heutigen Publikum ausgelöst hätte.

aufgrund des kürzeren Ausgangstextes nicht zu umfangreichen Reduktionen wie beispielsweise im Fall von *Big River* kam.

Beide Musicals sind begrenzt vergleichbar, da sie die Sklavenzeit in den USA abbilden und über eine Beziehung zwischen einem/r Weißen und einem/r Schwarzen thematisieren, dennoch jedoch große Unterschiede in der Adaption aufweisen. *Big River* beispielsweise eliminierte in der Reduktion der Vorlage besonders gewalttätige und brutale Schilderungen, sofern sie nicht für die Kohärenz und Logik der Grundhandlung unumgänglich waren. So entfernte Hauptman die Grangerford/Sheperdson-Episode, die mit einem blutigen Schussgefecht endet, musste jedoch die Schlachtung des Schweins beibehalten, da sie für die Erklärung von Hucks Flucht unverzichtbar war. Im Plot allerdings wird die Tat mit einem Vaudeville-Song kommentiert, dessen komischer Effekt die Brutalität wirksam überdeckt. Dies zeigt, dass *Big River*, trotz der Vermittlung der ursprünglichen Intention des Ausgangswerkes, hier dennoch auch dem Musical Comedy-Ton verpflichtet war. *Dessa Rose* allerdings scheute gewalttätige Darstellungen nicht, auch wenn sie nicht explizit ausgeführt werden. Ahrens versuchte die realistische Wirkung und den damit einhergehenden emotionalen Effekt zu konservieren, weswegen jene Abbildungen vorwiegend stilisiert auf der Bühne präsentiert werden. Dies ist unter anderem in der Umsetzung von Dessas „Bestrafung“ deutlich. Sie ist im Roman eine Erzählung Nathans, der versucht, Rufel Einblick in Dessas Leben zu gewähren, und wäre formal ebenso in die Dramatisierung zu übertragen gewesen. Lynn Ahrens jedoch entschied sich, sie szenisch zu präsentieren. Wenn sie auch nicht tatsächlich sichtbar ist, so werden die Vorgänge dennoch anhand von Geräuschen und der Reaktionen der Umstehenden deutlich, womit ein kraftvoller und einprägsamer emotionaler Effekt erzielt wird. Dies exemplifiziert Lynn Ahrens' Versuch, trotz der Umarbeitung und Kürzung hauptsächlich die inhaltliche Essenz der Vorlage möglichst umfassend in die neue Form zu übertragen.

Dennoch zeigen *Big River* und *Dessa Rose* in Bezug zur inhaltlichen Komponente der Adaption ein spezifisches Vorgehen: Die Beschäftigung mit der Sklaverei wird in beiden Fällen von einer historischen Auseinandersetzung in eine vorwiegend soziale Botschaft umgewandelt. Die Ausgangswerke sind zynischer beziehungsweise realistischer Kommentar zu einer geschichtlichen Situation, in der eine Bevölkerungsgruppe durch eine andere ausgebeutet und gnadenlos unterdrückt wurde. Jene Dimension reduzierten die Adaptionen mit ihrer Fokussierung auf zwei Hauptfiguren. Durch die für die Dramatisierung notwendige Kürzung der Beschreibungen ist diese Form der Transformation jedoch eine Möglichkeit, die grundlegen-

de Essenz der Ausgangswerke beizubehalten und gleichzeitig den Vorgaben der Bühne und einer szenischen Präsentation anzupassen.

Die Simple-Stories eignen sich grundsätzlich sehr für eine Umsetzung auf der Bühne, da sie nur wenige Schauplätze beinhalten. Aufgrund der Tatsache, dass die Stories primär aus Gesprächen oder Monologen Simples bestehen, sind umfangreiche szenische Darstellungen der in den Dialogen beinhalteten Beschreibungen nicht erforderlich, um dem Stil des Originals gerecht zu werden. Dies ermöglicht eine Umarbeitung, die ohne Beschneidungen in der Darstellung der Lokalitäten auf eine Bühne transferiert werden kann.

*Huckleberry Finn* andererseits ist mit seinen Beschreibungen des Umfelds und der Bedeutung des Mississippi River auch besonders auf Örtlichkeiten bezogen, die jedoch unmöglich auf einer Bühne abzubilden sind. Trotz inhaltlicher Umarbeitungen, wie beispielsweise die Auffindung des Leichnams von Hucks Vater, musste *Big River* dennoch einzelne ungewöhnliche Schauplätze, wie die Floßfahrt auf dem Fluss, die Zentrum der Handlung ist, realisieren. Die bühnentechnischen Möglichkeiten in Betracht ziehend, ist *Huckleberry Finn* also als ungeeignete Vorlage für eine Transformation zu betrachten, obwohl sie bereits mehrmals dramatisiert wurde. Die große Broadway-Bühne nutzend, beschreibt der Theater text von *Big River* jedoch einfallsreiche Sets und Techniken, um unter anderem mithilfe der optischen Perspektive den gewünschten Eindruck eines fließenden Flusses und der Atmosphäre der Natur zu erzielen. Aus den umfangreichen nebentextlichen Beschreibungen, die jedoch für Kleintheater- und Amateurproduktionen nicht verpflichtend sind, geht hervor, dass trotz gewisser inhärenter Schwierigkeiten der Versuch unternommen wurde, die Produktion effektiv und realistisch zu gestalten.

*Dessa Rose* schildert ebenso mehrere verschiedene Schauplätze, die die Adaption sogar erweiterten. Episoden, die im Roman narrativ beschrieben werden, da sie sich vor dem Einsetzen der Handlung ereigneten, werden im Musical in den Plot mit einbezogen und szenisch präsentiert, e.g. Kaines Tod auf Master Steeles Farm. Anders als *Big River* jedoch, machte *Dessa Rose* keinen Versuch, die verschiedenen Orte der Handlung mit theatralen Mitteln wiederzugeben, und verzichtete aufgrund dessen, mit Ausnahme einiger Versatzstücke und Requisiten, fast vollständig auf die Verwendung von Sets. Die Vermittlung des Umfelds und der Atmosphäre wird hier völlig auf den Inhalt und die Darstellung der Schauspieler übertragen.

Hieraus lässt sich erkennen, dass die beschriebenen Orte einer Prosavorlage und die damit verbundenen potentiellen Schwierigkeiten in der bühnentechnischen Umsetzung keinen Einfluss auf ihre Eignung als Grundlage für ein Musical haben. Obwohl vor allem *Big River* aufgrund dessen einige Veränderungen und Striche vornehmen musste, ist dennoch eine ausschließlich darauf ausgerichtete Adaption nicht zu erkennen. Andererseits wird auch der unterschiedliche Umgang mit dieser Problematik bei einem Vergleich von *Big River* und *Desa Rose* deutlich. Der Inhalt ist also bei einem Großteil der adaptierten Musicals nicht unmittelbar mit den Möglichkeiten der physischen Darstellung verknüpft, was diese musikdramatische Gattung ein weiteres Mal vor allem als Genre manifestiert, dessen Zentrum die gezeigten Figuren und deren Gefühlslage ist, selbst wenn diese Fokussierung mitunter von den Originalen abweicht.

Dies zeigt, dass das Musical häufig auf die Darstellung zweier Komponenten fokussiert, die in unterschiedlicher Ausprägung das Werk dominieren: Komik und der in den Figuren manifeste Charakter bzw. damit verbundene Figurenkonstellationen. Die Vermittlung des historischen oder politischen Umfelds der beschriebenen Zeit oder Lokalität ist häufig sekundär und wird vielmehr indirekt durch die dramatis personae und deren Charakterisierung evident. Die Ursache hierfür ist auch in den Möglichkeiten der Musik zu suchen, die in ihrer konnotativen Bedeutung Emotionen verstärken und effektiver transportieren, Zeit und Ort jedoch nur implizieren, nicht jedoch komplex nachzeichnen oder reflektieren kann. Besonders auf der Figurenebene generiert die Musik somit eine neue Form der Kommunikation, die den jeweiligen Ausgangswerken fremd ist.

### **5.3. Dramaturgische Charakteristika der Adaptionen**

Die drei analysierten Dramenvertonungen stellen nicht nur drei unterschiedliche Dramengattungen, sondern auch Adaptionsformen dar, die textlich und musikalisch manifest werden, wobei *Purlie* als Komödientransformation technisch repräsentativ für die Majorität der Werke in dieser Kategorie steht.

*The Gospel at Colonus* adaptierte mit Robert Fitzgeralds Übersetzung *Oedipus at Colonus* Sophokles' Tragödie über die letzten Tage im Leben des Ödipus, deren ursprüngliche Form bereits eine musikalische Kommunikationsebene beinhaltete, womit bereits Indikatoren für eine Übersetzung in eine modernere musikdramatische Gattung gegeben wären. Ungewöhn-

lich an dieser Vertonung ist jedoch der alles bestimmende Handlungsrahmen, der die Transformation primär prägte. Obwohl die Formulierungen der Vorlage in vielen Fällen beibehalten wurden, kann dennoch nicht von einer tatsächlich dem Original gemäßen Musikalisierung gesprochen werden, wenn auch der intendierte Effekt kongruent ist. Die Verschmelzung mit der Rahmenhandlung – einem Gottesdienst der Pentecostal Church – führte zu einer Aufspaltung mancher Rollen entsprechend den unterschiedlichen Handlungsebenen, die trotz der Fusion gleichzeitig eine Trennung der Komponenten signalisiert. Wie keines der analysierten Musicals – wobei dieser Begriff nur in Ermangelung eines treffenderen benutzt wird, da Musical nicht vollständig anwendbar erscheint – verteilte Hauptman manche Figuren auf zwei oder mehrere Darsteller (Oedipus, Polyneices, Ismene), die funktional und kontextuell unterschieden werden. Die Abgrenzung orientiert sich hierbei vorwiegend an der inhaltlichen Ebene: Gottesdienst/griechische Tragödie, gesprochener/gesungener Text. Bei der Vertonung „ernsthafter“ Stoffe werden die Songs generell häufig zur Ausformulierung der Emotionalität oder Charakterisierung der Figur eingesetzt. Dies trifft jedoch bei *Gospel at Colonus* nicht zu, da die musikalische Kommunikationsebene nicht den dramatis personae der adaptierten Tragödie verpflichtet ist, sondern vielmehr zur Vermittlung der Rahmenhandlung eingesetzt wird. Die Figuren, die bereits im Original nur in geringerem Ausmaß charakterisiert sind, werden in der Vertonung zu symbolischen Vertretern einer Idee – z.B. Sünde, Leid, Aufopferung, Erlösung – reduziert und dienen hiermit der im dargestellten Gottesdienst intendierten christlichen Botschaft. Auch die beschriebene szenische Umsetzung – der Chor auf der Bühne, Plattformen, rituelle Bewegungen – ist an den Traditionen des Pentecostal Church Services orientiert und nur indirekt an den Vorgaben des Originalstückes. Auch der verstärkte Einsatz des Chores – nur „Fair Colonus“ ist als reiner Solosong konzipiert – steht im Zeichen der Gospeldarbietung und widerspricht damit den im Musical meist eingesetzten dramaturgischen Formen. Der Text wurde trotz Kürzungen häufig wörtlich übernommen, obwohl ein Fokus ersichtlich ist: die Grundaussage, dass trotz menschlicher Fehlerbarkeit und Sünde Erlösung, hier im Sinne ihrer christlichen Interpretation, möglich ist. Die Reduktion orientierte sich an jener Prämisse, wodurch mehrere Bezüge zu Mythologie und geographischer Situation des antiken Griechenlands den Strichen zum Opfer fielen. Gleichzeitig zeigt sich, dass aufgrund des Parabelcharakters der teilweise auch narrativ präsentierten Story vieles vereinfacht wurde und eine konkrete Manifestation (beispielsweise von Polyneices' berechnenden Absichten) an Stelle einer graduellen Entwicklung tritt. Damit ver-

liert die adaptierte Tragödie an Ambivalenz, die jedoch aufgrund ihrer symbolhaften Funktion innerhalb des Gottesdienstes auch nicht vonnöten erscheint. Gleichzeitig wird hiermit die Universalität des Ausgangstextes betont, der mithilfe einiger christlich konnotierter Worte und Kontexte auch in diesem Zusammenhang anwendbar ist. Trotzdem wird ebenso die mangelnde Kompatibilität an mehreren Stellen deutlich.

Obwohl Lee Breuer vieles aus der Vorlage beibehielt, übernahm er dennoch die musikalische Aufteilung der Tragödie nicht vollständig. Einige der Chorphassagen wurden zwar vertont, doch war die Erhaltung der ursprünglichen Struktur offensichtlich nicht das ausschlaggebende Kriterium.<sup>1673</sup> *Gospel at Colonus* besitzt einen relativ hohen Anteil gesungener Passagen, die jedoch in ihrer Aussage und Funktion primär dem Gospel Gottesdienst dienen. „Live Where You Can“, der Eröffnungssong, ist – obwohl er textlich auf *Oedipus Rex* Bezug nimmt – vorwiegend als von der Pentecostal Church beeinflusster, eindeutig christlich konnotierter Song zu betrachten. „Fair Colonus“ illustriert den Ort, dient somit als Wortkulisse in einer aufgrund der Rahmenhandlung nur wenig ausgeführten physischen Umsetzung, und vermittelt dessen Atmosphäre, gibt jedoch nicht die Gefühle des Protagonisten wider, wie es im originalen Choral Poem der Fall ist. „Stop Do Not Go On“ entnahm die Lyrics einem Dialog des Ausgangswerkes, wobei der sanfte Gospelsound den Implikationen des Textes regelrecht widerspricht, indem er die Feindseligkeit abmildert. Die Lyrics von „A Voice Foretold“ andererseits stammen nicht aus der *Oedipus at Colonus* und sind besonders durch den christlichen Auferstehungsgedanken gefärbt. „How Can I see You Through My Tears“ und „No Never“ geben zwar inhaltlich die emotionale Disposition der Figuren wieder, widersprechen jedoch musikalisch ebenfalls den Implikationen. Ersteres repräsentiert Ismene, die Lyrics verweisen auf einen längeren Dialog des Originals, und zweites die Reaktion des Protagonisten, als er in die Deme eingelassen wird, obwohl Rhythmus und musikalische Stimmung nicht den Frieden und die Ruhe vermitteln, die er dort findet, sondern die für einen Gospelgottesdienst typische anspornende Freude. „Numberless Are the World’s Wonders“ (eigentlich aus *Antigone*) fokussierte mit der Reduktion des Textes auf den kirchlichen Rahmen und vor allem den Auferstehungsgedanken, während „Lift Me Up (Like a Dove)“ den aus der Vorlage entnommenen Text um eindeutig christliche Konnotationen erweiterte; wieder beinhaltet die Musik nicht die immanente figurale Emotion – Verzweiflung und Sorge –, die hier kontext-

---

<sup>1673</sup> Es ist offensichtlich, dass zwar in manchen Fällen auch in der Vorlage gesungene Textpassagen als Grundlage für Lyrics herangezogen wurden (z.B. „Fair Colonus“ oder „Eternal Sleep“), andere, wie beispielsweise ein längeres Choral Poem, umgewandelt in eine Soliloquy des Preacher Oedipus, jedoch gesprochen werden.

tuell vorgeschrieben ist. „Oh Sunlight“ spiegelt zwar Oedipus' Disposition in diesem Moment auch musikalisch, wird jedoch durch den Balladeer und das Choragos Quintet intermittierend mit Pastor Theseus und Oedipus' gesprochenen Worten gesungen, wodurch allerdings auch der Eindruck der Inkonsequenz in der Repräsentation entsteht.<sup>1674</sup> „Eternal Sleep“ wurde zwar von einem Choral Poem auf einen Chorsong umgelegt, doch beschwört auch hier die beschwingte, anspornende Gospelstimmung nicht die friedlich-besonnene Atmosphäre des Originals. Vielmehr vermittelt es Jubel über den Tod in Erwartung der Auferstehung, der in den hämmernden Rhythmen von „Lift Him Up“ seine Vollendung findet, womit das Musical nach Oedipus' größtenteils der griechischen Mythologie verschriebenem Tod fast gänzlich in den christlichen Pentecostal Rahmen übergeht.

Aufgrund der Dialog/Gesang-Struktur von *The Gospel at Colonus* sind Songs oftmals nur schwierig klar zu umreißen, weswegen die hier genannten nur als Beispiele für die der Dramaturgie zugrundeliegende Prämisse zu betrachten sind. Musik und Gesangsstil, die textliche Umarbeitung jedoch nur bedingt, orientieren sich ausschließlich am christlichen Gospel der Pentecostal Church, wodurch sie nur in sehr geringem Maße der Vermittlung der adaptierten Tragödie und ihrer Figuren dienen. Zwar sollen die Songs Emotion und Einfühlung induzieren, weniger jedoch durch die mögliche Identifikation mit den Charakteren, als vielmehr durch die mit den Gospels verbundene erhebende Stimmung. Die Intention der Musikalisierung ist nicht vorwiegend die effektivere Präsentation der Inhalte des Originals, sondern deren Manifestation und kontextuelle Positionierung in der Rahmenhandlung. Viele Textstriche und die Wahl der zu vertonenden Passagen basieren auf der potentiellen, wenn auch nicht immer konsequenten Kompatibilität der antiken Tragödie mit dem gewählten modernen Kontext. Damit ist diese Adaption zwar problematisch, aber auch dramaturgisch einzigartig.

Im Gegensatz hierzu stand bei *Raisin* die Komprimierung und Verstärkung des affektiven Potentials der Vorlage im Vordergrund. Dennoch ist auch diese Adaption als einzigartig in ihrer Umsetzung, wie auch in der Wahl des Ausgangswerkes zu betrachten.

Anders als den anderen analysierten Dramenvertonungen erweiterte *Raisin* die Schauplätze des Plots im Vergleich zu *A Raisin in the Sun* signifikant, wobei diese jedoch in einem Einheitsbühnenbild, das vordergründig die Wohnung der Youngers abbildet, primär stilisiert

---

<sup>1674</sup> Der Text ist Oedipus' Worten entnommen, doch wurde seine Figur bis zu diesem Zeitpunkt im Musical nicht durch den Balladeer und das Choragos Quintet repräsentiert.



oder durch Veränderung der Positionen von Versatzstücken dargestellt werden. Da im Theaterstück die Einheit des Raumes vorherrscht, stellt dies eine markante Abweichung dar und resultierte unter anderem in filmisch anmutenden Szenenübergängen, signalisiert durch einen Wechsel in der Beleuchtung. Gleichzeitig orientierte sich das Musical offensichtlich auch an Lorraine Hansberrys *Unfilmed Original Screenplay*, wodurch diese Vertonung nicht nur die sehr effektive Adaption eines Dramas darstellt, sondern auch die „Vision“ der Autorin, inklusive einiger ihrer „Verbesserungen“, in das Libretto übernahm. Viele der hinzugefügten Schauplätze von *Raisin* fanden ihre Inspiration in jenem *Unfilmed Original Screenplay*: z.B. die Etablierung der Nachbarschaft der Chicagoer Southside im Prolog, Walters Weg zur Arbeit und sein Arbeitsplatz, oder die Bar „The Green Hat“. Gleichzeitig entfernten Nemiroff und Zaltzberg einige ernstere Elemente – wie z.B. Ruths Schwangerschaft und intendierte Abtreibung –, wodurch die komische Komponente dennoch nicht unmittelbar in den Vordergrund gerückt und die von Hansberry angestrebte Dualität von Komik und Tragik beibehalten wurde. Während Lee Breuer zwar viele Textpassagen seines Librettos zu *The Gospel at Colonus* wörtlich aus *Oedipus at Colonus* extrahierte, kürzte und paraphrasierte er die Formulierungen des Ausgangswerkes, um sie damit ihrer Funktion als Parabel innerhalb eines Gottesdienstes anzupassen, wodurch er ebenfalls ursprünglichen Kontext, Bedeutung und Signifikanz veränderte. *Raisin* allerdings, das im Umgang mit dem Text technisch ähnlich vorging, war im Gegensatz jedoch besonders darauf bedacht die Essenz des Werkes trotz der Umformulierungen so originalgetreu wie möglich in das neue Medium zu übertragen. Gleichzeitig nutzten die Autoren die musikalische Kommunikationsebene, um diese auszubauen und emotional zu elaborieren. Die Songs erfüllen hierbei verschiedene Funktionen, sind manchmal der figuralen Gefühlswelt und dem persönlichen Empfinden verpflichtet, mitunter charakterisierend oder auch diegetisch. Anders als in *Gospel at Colonus* illustrieren bzw. vermitteln die einzelnen Songs also die Story selbst und dienen direkt ihrer Konkretisierung, bereits bestehende Aspekte werden verstärkt, doch ebenso neue Perspektiven aufgezeigt. „Man Say“, Lyrics sind Paraphrasierung und Variation eines Zitats des Originaltextes, unterstreicht mit seinem manchmal treibenden Rhythmus die innere Unruhe Walter Lees, dessen charakterliche Disposition dadurch manifest wird. Gleichzeitig etabliert es als erster tatsächlicher Song des Scores (der Prologue ist rein instrumental) Walters Perspektive als bestimmend für den Plot. „Whose Little Angry Man“ ist primär musikalischer Ausdruck von Mutterliebe und manchmal etwas brüsker, doch immer herzlicher Fürsorge die Ruth ihrem Sohn entgegen-

bringt, wodurch einerseits ihr Charakter als auch die Beziehung zu Travis definiert wird. Obwohl auch hier teilweise vom Originaltext übernommen, ist jene Ebene in der Vorlage weniger elaboriert ausgeführt, da hier im Vergleich auch Travis weniger Raum einnimmt. „Whole Lotta Sunlight“ hebt durch die Vertonung die symbolische Bedeutung der Topfpflanze hervor und etabliert Lena charakterlich als Figur. „Alaiyo“, ein Duett zwischen Asagai und Beneatha, verdeutlicht die aufkeimende Beziehung und definiert die beiden Figuren vor allem über jene Konstellation, thematisiert aber gleichzeitig die Gemeinsamkeit und das zentrale Interesse an der afrikanischen Herkunft und dem damit verbundenen kulturellen Erbe. Jene vier Songs, die ungefähr das erste Drittel des Musicals markieren, etablieren die elementaren Handlungsschwerpunkte – Walter Lees fast getriebenes Bedürfnis im Leben mehr zu erreichen, die Eltern/Kind-Verbindung, die Relevanz der Topfpflanze als Synonym für ein besseres Leben und die Wiederentdeckung der afrikanischen Vergangenheit –, während sie die Figuren ebenso auf charakterlicher und emotionaler Ebene elaborieren. Der instrumentale „Prologue“, „Runnin’ to Meet the Man“ und „Booze“, die ebenfalls in diesem ersten Drittel platziert sind, illustrieren vorwiegend die Lebensverhältnisse der Youngers: Stadtviertel und direkte Umgebung des Hauses im choreographierten „Prologue“, der Weg zur Arbeit, wie auch die Arbeitsbedingungen dieser afroamerikanischen Bevölkerungsschicht in „Runnin’ to Meet the Man“ und die oftmals einzige Zuflucht im Alkohol in „Booze“. Hier wird deutlich, wie das Musical wichtige Elemente des Plots und der Figurencharakterisierung auch über die musikalische Ebene kommuniziert, durch die musikalischen Implikationen greifbarer werden lässt und damit neue Blickwinkel eröffnet.

Besonders „Sweet Time“ hat eine sehr ausgeprägte emotionale Ebene, die die jahrelang etablierte Beziehung von Walter Lee und Ruth in einer Form ausführt, die ausschließlich durch das gesprochene Wort nur impliziert werden kann. Erst durch die Musik als Träger können diese Figuren ihre tatsächlichen Gefühle füreinander transportieren, was auch darin deutlich wird, dass jene Komponente der Verbindung im Theaterstück nur wenig elaboriert ist. Auch hier zeigt sich, dass vor allem diese Vertonung bemüht ist, bestimmte Implikationen der Vorlage mithilfe der hinzugefügten Kommunikationsebene festzuschreiben.

Mit „You Done Right“ und dessen Positionierung am Ende des ersten Aktes wird dramaturgisch Walter Lees Stellung als Protagonist manifestiert, da es ebenso seine Perspektive in der Handlung als maßgeblich kennzeichnet. Inhaltlich ist der Song Variation und musikalische Ausarbeitung des Vorlagentextes und somit nicht ausschließlich als musikalische Erweiterung

(wie „Sweet Time“), sondern vielmehr als direkte Umlegung einer Passage des Theaterstücks zu betrachten. Die Opening Number des zweiten Aktes, „He Come Down This Morning“, ist ähnlich wie „Booze“ und „Running to Meet the Man“ eine Einfügung, die vor allem das Umfeld der Youngers illustrieren soll, während sie gleichzeitig auch Auskunft über die Charaktere des Stückes gibt. In diesem Fall ist es mit Kirche und Gottglauben Lenas Zuflucht vor der Realität. „It’s a Deal“ beruft sich textlich nicht auf das Original und vermittelt mit Walters Emotionswelt, vor allem seinem nun unbändigen Tatendrang nach Erhalt des Geldes, ein weiteres Mal eine Ebene, die in Hansberrys Stück nur weniger elaboriert ausgeführt ist. Das Coda des Songs projiziert jenen Tatendrang auf die potentiellen zukünftigen Möglichkeiten für seinen Sohn, wodurch inhaltlich die Bedeutung der Kinder signifikant hervorgehoben wird,<sup>1675</sup> während gleichzeitig die Vater/Sohn-Beziehung, charakterisierend für beide Figuren porträtiert wird. Mit der Hinzufügung von Travis’ Soliloquy „Sidewalk Tree“, der kein Äquivalent in der Vorlage hat, wird mithilfe eines Songs eine neue Perspektive geschaffen, die die Intention des Originals unterstreicht und ihm gleichzeitig an dieser Stelle mehr Tiefe verleiht. Aufgrund jener Inklusion erfüllt das folgende „Not Anymore“ dramaturgisch mehrere Funktionen, i.e. die musikalische Kommunikationsebene wird direkt als Substitut für den gesprochenen Dialog eingesetzt. Es dient als Ersatz und narrative Rekapitulation einer langen Dialogpassage des Originals, die aufgrund der Fokussierung auf Travis’ „Sidewalk Tree“ zur verdeckten Handlung wurde. Dies eröffnete die Möglichkeit einer effektiven textlichen Kürzung und ebenso die Positionierung eines humoristischen Songs, einem affektiven Aspekt, der in diesem Score grundsätzlich nur wenig vertreten ist. Musikalisch und textlich illustriert er die Meinungen der singenden Figuren, funktioniert effektiv als Comic-Song und ist essentiell in der Vermittlung der Handlung. Lenas „Measure the Valleys“ formte seine Lyrics aus Variationen und poetischen Paraphrasierungen einer Passage des Originals, wobei auch hier die Musik vor allem das affektive Potential dieser im Plot wesentlichen Stelle herausarbeitet.

Die für das Denouement essentielle Passage, die Walters charakterliche Wandlung und Reifung kennzeichnet, wurde jedoch nicht vertont, da hier bereits der gesprochene Monolog in der Prägnanz und konnotativen Bedeutung der Worte Gefühl und emotionale Disposition völlig ausschöpft.

---

<sup>1675</sup> Eine zentrale Aussage des Theaterstücks wird hiermit auch musikalisch verstärkt ausgeführt: „*Seem like God didn’t see fit to give the black man nothing but dreams—but he did give us children to make them dreams seem worth while!*“ (Stück, S. 45/6; Libretto, S. 32).

Als Vertonung eines renommierten amerikanischen Dramas des 20. Jahrhunderts ist *Raisin* als einzigartig zu betrachten, obwohl es gleichzeitig die Möglichkeiten, die diese Form der Dramatik böte, aufzeigt. Die Problematik ist hier vor allem, dass der Theatertext selbst, wie auch im Falle von *A Raisin in the Sun*, sehr umfangreich ist, nur wenig tatsächliche Aktion beinhaltet und die Entwicklung der Figuren anhand sehr komplexer Dialoge ausführt. Dies erschwert die für eine musikalische Adaption nötige Kürzung, da die thematisierte charakterliche Entfaltung der dramatis personae kontinuierlich, jedoch sehr langsam im Text und den daraus folgenden Implikationen offenbart wird. Damit kommt die Reduktion gleichzeitig einer Zerstörung der inhaltlichen Kohärenz gleich. Bei *Raisin* wird jedoch deutlich, dass trotz Kürzung des Dialogs mithilfe der Musikalisierung eine zusätzliche konnotativ emotionale Ebene als Substitution geschaffen werden kann, die den Verlust ausgleicht. Anstatt die Inhalte vorwiegend über die Implikationen der Worte zu transportieren, appelliert die Musik direkt an das emotionale Verständnis und manifestiert damit Aspekte, die in der ursprünglichen Version vor allem im Subtext enthalten waren. Dass das amerikanische Drama des 20. Jahrhunderts teilweise großes Potential für einen derartigen Einsatz der Musik bietet, wird beispielsweise in Tennessee Williams' *The Glass Menagerie* deutlich, in der Tom Wingfield in seinem Eröffnungsmonolog sagt: *In memory everything seems to happen to music.*<sup>1676</sup> Im Stück bezeichnet dies vor allem die durch die Musik verkörperte Emotion, die in Erinnerungen an das Vergangene mitschwingt und deren Rekapitulation prägt. Dementsprechend setzte Williams in seinem sehr umfangreichen Nebentext die Musik funktional als weitere Kommunikationsebene fest und nutzte sie in Kombination mit dem gesprochenen Text als Ausdrucksmittel für Emotion und Atmosphäre. Ähnlich verfuhr *Raisin* in der Adaption von *A Raisin in the Sun* und verwendete Musik und Song häufig zur Umsetzung der inhärenten Emotionalität, wodurch eine neue und manchmal eindringlichere Ebene geschaffen wurde. Anordnung, Positionierung und Thematik der Songs lässt sie sich nahtlos in den gesprochenen Text einfügen, wodurch sie als natürliche Fortsetzung in gesungener Form erscheinen. Damit zeigt sich, dass Nemiroff und Zaltzberg inhaltlich darauf bedacht waren, essentielle Elemente des Plots der Vorlage zu übernehmen und eindeutig darzulegen, während die musikalische Umsetzung häufig das subtextliche Gehalt des Originals elaborierte. Auf diese Weise wurde ein Konglomerat geschaffen, das zwar das Original akkurat adaptierte, ihm aber gleichzeitig eine musicalspezifische Perspektive verlieh.

---

<sup>1676</sup> Tennessee Williams: *The Glass Menagerie*. Stuttgart: Reclam, 1984. S. 18.

Wie auch die beiden anderen besprochenen Dramenadaptionen übernahm *Purlie* ebenfalls den Großteil seines Textes wörtlich aus dessen Vorlage *Purlie Victorious*, setzte die Songs allerdings im Vergleich dramaturgisch anders ein, da die Umformung einer Komödie in eine Musical Comedy anderen Parametern folgt. Die musikalische Kommunikationsebene wird in diesem Fall unterschiedlich eingesetzt und lässt sich teilweise auch auf McMillins Ausführungen in *The Musical as Drama* umlegen, wobei auch die konventionellen Bezeichnungen wie „I am“- und „I want“-Song hier anwendbar sind.<sup>1677</sup> Eine der Hauptkomponenten des Theaterstücks ist der humoristische Text und der daraus entstehende komische Effekt, für dessen akkurate Präsentation die Darbringung der Pointen, das Comic Timing und der Tonfall entscheidend sind. Jene Charakteristika der Komikvermittlung sind jedoch nur schwierig in die Musik zu übersetzen, da sie meist nur in gesprochener Form ihre Wirkung voll entfalten können. Daraus ergibt sich, dass der musikalischen Kommunikationsebene eine andere Rolle und Bedeutung in der Gesamtheit des Plots zufällt.

*The Gospel at Colonus* verzichtete größtenteils auf den charakterisierenden Effekt der Songs, auch auf die Verstärkung und elaborierte Ausführung der Emotionalität der Figuren und nutzte den musikalischen Anteil stattdessen primär zur Verankerung der Story in der Rahmenhandlung. *Raisin* hingegen ließ die Musik häufig die Figuren ausleuchten und bot somit direkten Zugang zu deren Motivationen. Doch bereits beim Ausgangswerk *Purlie Victorious* lag hier eine andere Prämisse vor: die Figuren sind, da sie satirische Verkehrung von Südstaatenstereotypen personifizieren, nur wenig ambivalent charakterisiert, ihre Emotionalität ist aufgrund des intendierten Effekts der Komik nur von untergeordneter Bedeutung. Dementsprechend muss die Musik hier eine andere Stellung einnehmen, um den Vorgaben des Ausgangswerkes nicht zuwiderzulaufen. Anders als bei den beiden anderen Dramenadaptionen entstammen die Lyrics von *Purlie* nicht der Vorlage und haben mit einer Ausnahme – „Great White Father of the Year“ – auch keine direkte Verbindung zum Originaltext. Dies zeigt, dass die Songs in diesem Fall rein als Hinzufügung zu betrachten sind, während die Story weiterhin ausschließlich über den gesprochenen Text transportiert wird.

„Walk Him Up the Stairs“ stellt hier die klassische Ensembleeröffnungsnummer dar, die in einem für das Musical hinzugefügten Prolog positioniert ist, der mit dem Epilog des Stücks konform geht, den Großteil des Plots damit jedoch als Rückblick klassifiziert. Die Beifügung

---

<sup>1677</sup> Es ist jedoch festzuhalten, dass dies auf modernere Musical Comedies, beispielsweise jene von Filmen adaptierten (wie *Hairspray* oder *Spamalot*) nicht mehr zutrifft. Bereits *Purlie* ist ein sehr später Vertreter des Subgenres in dieser Ausprägung.

dieser Szene schuf gleichzeitig Raum für einen Gospel, einer Musikrichtung, die traditionell mit der afroamerikanischen Kultur gleichgesetzt wird. Wie *The Gospel at Colonus* und „He Come Down This Morning“ im zweiten Akt von *Raisin* zeigen, wird diese Konnotation in Vertonungen mit afroamerikanischen Themen gerne genutzt. Der Song ist diegetisch, wirkt illustrierend und gibt funktional den „Ton“ des Musicals an. „New Fangled Preacher Man“ ist textlich als Kombination eines „I am“- und „I want“-Songs zu bezeichnen, da er einerseits Purlie als Prediger definiert, gleichzeitig aber auch seine Ambitionen postuliert. Wie die meisten anderen Songs des Scores ist er eine Einfügung, die mit relativ fließendem Übergang inmitten eines Dialogs positioniert ist, dennoch aber mit dem strukturellen Aufbau der Lyrics (repetitive time) eine Unterbrechung desselben darstellt. In den Strophen ist es die wiederholte Manifestation derselben Aussage mit leichten Variationen im Wechsel mit einem siebenzeiligen Refrain. Grundsätzlich trägt er jedoch nicht tatsächlich zur Handlung bei, da die thematisierten Belange auch im gesprochenen Dialog offenbar werden. Gitlows „Skinnin’ a Cat“ wirkt zwar charakterisierend, da es die Denkschemata der singenden Figur darlegt – ein weiteres Mal mit Variationen derselben Aussage –, ist jedoch nicht unmittelbar essentiell für das Verständnis der Handlung oder Figur, da die Information selbst auch anderweitig gegeben wird. In der Strophe/Refrain-Struktur ähnlich wie „New Fangled Preacher Man“ ist „Big Fish, Little Fish“, das ebenso wie die beiden eben genannten Songs eine Unterbrechung der Handlung darstellt, indem das bereits im gesprochenen Text vermittelte in variiert wiederholender Form musikalisch manifestiert wird. Der Titelsong „Purlie“ wie auch „I Got Love“ sind Solosongs von Lutiebelle und sind primär Ausdruck der sich anbahnenden Beziehung zwischen ihr und Purlie, dennoch beinhaltet dieser Score kein „klassisches“ Liebesduett. Lutiebelle als Figur ist musikalisch nur über ihre Beziehung zu Purlie definiert, vermittelt ihren Charakter also nur auf gesprochener Ebene. „The Harder They Fall“ und „He Can Do It“ einmal von Purlie, einmal von Missy gesungen, sind kontextuell ähnlich gelagert, da sie beide versuchen, Lutiebelle zu beruhigen bzw. Mut zuzusprechen. Erster wiederholt Variationen derselben Aussage, die bereits der Titel des Songs verrät, und fügt sich inhaltlich in den umgebenden Dialog ein, während „He Can Do It“ weniger Relevanz besitzt und erscheint als wäre er hauptsächlich eingesetzt worden, um auch Missy einen Solosong (mit Ausnahme weniger von Lutiebelle gesungener Zeilen) zu ermöglichen.

„First Thing Monday Morning“ und „Down Home“ sind die einzigen Songs, die tatsächlich eine neue, der Vorlage fremde Perspektive hinzufügen: „First Thing Monday Morning“ als

Song, der repräsentativ für die Lebenssituation der afroamerikanischen Bevölkerung steht und mit seiner Darbringungsweise – gesungen durch das Männerensemble – eine in diesem Zusammenhang sehr effektive Ausdrucksform einsetzt, die vorwiegend dem musikalischen Theater vorbehalten ist. „Down Home“, Duett zwischen Purlie und Missy, thematisiert ebenfalls die Problematik des Daseins der African Americans in den USA, wobei es in seiner kritischen Gegenüberstellung auch die negativen Zustände des Nordens aufzeigt. Inhaltlich sind beide Songs Hinzufügungen des Musicals und nutzen musikalisch das Blues-Idiom zur akkuraten und eindringlichen Umsetzung der Lyrics, womit sie eine musicalspezifische Perspektive kreieren. Eine ebenso genuine Umformung – die Möglichkeiten des Mediums nutzend – sind die Fragmente „The Barrels of War“, „The Unborn Love“ und „God’s Alive“, wie auch der Song „The World is Coming to a Start“. Wo Charlie im Theaterstück versucht, Reden zu halten, um gegen den Rassismus zu protestieren, wird er im Musical zum – wenn auch ungeschickten – Sänger, der seine Ansicht auf musikalische Weise kundzutun versucht.

„Great White Father of the Year“ ist der einzige Song, dessen Lyrics sich auf die Vorlage beziehen und der als Surrogat für eine Passage des Originals genutzt wird. Anstatt Purlie eine verhöhrende Spotturkunde verlesen zu lassen, wandelte das Musical – auch kontextuell passend – jene Situation in einen Song für einen Männerchor um, auch wenn der Text selbst verändert wurde.

Dennoch ist offensichtlich, dass die musikalische Kommunikationsebene bei *Purlie* eine nur untergeordnete Rolle in der Vermittlung des Plots spielt, da in den meisten Fällen die relevante Informationsvergabe über gesprochene Kanäle läuft. Der dramaturgische Stil der Transformation wirkt hier fast generisch.

Betrachtet man jene drei Dramenadaptionen, sind verschiedene Vorgehensweisen zu beobachten. In Bezug auf Reduktion und Komprimierung zeigt sich, dass *The Gospel at Colonus* vor allem im Hinblick auf den hinzugefügten Gottesdienstrahmen kürzte und damit die Vorlage auf eine Parabel reduzierte. Deutlich ist dies beispielsweise in der weiteren Beschneidung der bereits im Original nicht sehr komplexen Charakterisierung der Figuren, der Vereinfachung der Story selbst und der nun sehr klar und geradlinig präsentierten Handlung. Obwohl die Lyrics vorwiegend aus der Vorlage entstammen, oder zumindest darauf Bezug nehmen, wurden sie offensichtlich primär aufgrund des inhärenten Gospelpotentials ausgewählt und dementsprechend umgeformt. Es ist somit nicht unmittelbar eine Musicaladapti-

on von *Oedipus at Colonus*, sondern vielmehr die Darstellung eines Gospel-Gottesdienstes, der die Parabel des Ödipus in seine Performance inkorporiert.

*Raisin* andererseits komprimierte die Story, indem es einerseits manche Elemente und weniger Relevantes (wie beispielsweise George Murchison) eliminierte, den Spannungsbogen mit der Fokussierung auf Walter Lee neu definierte und andererseits neue Komponenten hinzufügte, die Welt und Umfeld der Youngers komplexer und elaborierter darstellen. Offensichtlich ist jedoch, dass die Konformität mit der Intention und Vision der Originalautorin in der Transformation immer Vorrang hatte. Bei neu hinzugefügten Situationen, wie z.B. Walters Weg zur Arbeit, dem Kirchenbesuch oder Travis' Soliloquy, vermitteln die Songs eine neue Perspektive, während sie ansonsten meistens die Figuren ausformulieren, indem sie Emotionalität und Charakterisierung verstärken. Das heißt, der musikalischen Kommunikationsebene wird hier sehr hoher Stellenwert in der Informationsvergabe beigemessen. Der Plot des Dramas wurde effektiv transformiert und *A Raisin in the Sun* in die spezifische Sprache des neuen Mediums übersetzt, wobei die vorgenommenen inhaltlichen Veränderungen teilweise auch im Sinne der Originalautorin waren.<sup>1678</sup> Anders als *Gospel at Colonus* und *Raisin* stellen die Lyrics von *Purlie* mit einer Ausnahme keinen direkten Bezug zur dramatischen Vorlage her, woraus deutlich wird, dass der musikalische Kommunikationsebene hier nur weniger Bedeutung beigemessen wird. In der Vermittlung des Plots nimmt sie keine zentrale Position ein und ist somit nicht unentbehrlich. Aufgrund der Vorlage kam es in dieser Adaption zu den wenigsten textlichen und inhaltlichen Kürzungen, wobei die Songs vor allem als Extensionen gesetzt sind, die jedoch nicht essentiell für das Verständnis des Plots sind. Wie die meisten Musical Comedies ist *Purlie* strukturell eine Sprechtheaterkomödie, die eine adäquate Musikalisierung hinzufügte, sie aber dennoch nicht vollständig „verinnerlichte“, auch wenn die Übergänge zwischen gesprochenem und gesungenen Text auch in diesem Subgenre zunehmend fließender wurden. Generell ist diese Ausprägung konventioneller und leichter einzuordnen, da sie mehr oder weniger traditionellen Mustern folgt. Die Transformation ist somit problemloser zu bewerkstelligen, worin auch die Begründung zu finden ist, warum primär Komödien als dramatische Vorlagen bei Musicaladaptionen herangezogen wurden.

Die dramaturgischen Unterschiede jener drei Werke sind sehr deutlich auszumachen: *Gospel at Colonus* adaptierte mit Fokus auf die hinzugefügte Rahmenhandlung, während sich *Raisin*

---

<sup>1678</sup> Modifikationen wie die Reduktion der politischen Ebene oder die Beschneidung der Charakterisierungen von Beneatha und Asagai – sie haben in der Vertonung an Ambivalenz eingebüßt, da sie häufig über ihre Beziehung zueinander definiert sind – entsprechen dem naturgemäß jedoch nicht.



durch eine Verschmelzung der musikalischen und textlichen Kommunikationsebenen auszeichnet und damit dem Ausgangswerk wie auch dem Zielmedium gleichermaßen verpflichtet ist, dem hingegen *Purlie* der bestehenden Komödie eine musikalische Ebene hinzufügte, der jedoch im Gesamtkonzept nur eine geringere Bedeutung zukommt. Dies zeigt, dass – obwohl alle drei Dramenvertonungen den Text der Vorlage oftmals wörtlich übernahmen – die dramaturgische Übersetzung und Anwendung der Charakteristika des Zielmediums in allen drei Fällen unterschiedlich ist.

Wie bereits erwähnt, basieren jene drei analysierten – wie auch eine Vielzahl der im ersten Teil erwähnten – Prosavertonungen auf Ausgangstexten, die häufig die direkte Rede inkorporieren, wodurch die Dramatisierung erleichtert wird. Indikatoren für die Schaffung dramatischer Figuren und ihrer sprachlichen Charakterisierung sind also bereits gegeben. Auktoriale Beschreibungen in dritter Person sind hingegen nur schwierig umzulegen, da eine nicht an eine handelnde Figur gebundene allwissende Perspektive im Drama nur bedingt zu realisieren ist: Schilderungen der örtlichen Verhältnisse können durch visuelle Umsetzung, Kommentare zu Charakteren und Handlung mitunter durch einen zusätzlichen spielexternen Narrator ausgeglichen werden.<sup>1679</sup> Die räumliche bzw. beobachtende Komponente wurde im Falle von *Big River* oder, in begrenzterem Ausmaß bei, *Simply Heavenly* durch optische Repräsentation ersetzt, während *Dessa Rose* sie fast völlig eliminierte. Im Roman *Dessa Rose* sind die ersten beiden Abschnitte von Beschreibungen in dritter Person geprägt, wobei die sich hieraus ergebende Problematik effektiv durch Neuordnung des Plots – i.e. die bereits von Beginn an als Rückblick gekennzeichnete Haupthandlung – und Neupositionierung der Figurenperspektiven – i.e. Dessa Rose, Ruth und Adam Nehemiah vermitteln die Sichtweisen auf verschiedenen Ebenen – umgehen ließ.

In jenem durch die Blickwinkel der Charaktere gekennzeichneten Stil der Vorlage lässt sich also bereits eine grundsätzliche Eignung der gewählten Prosatexte zur Dramatisierung erkennen, auch wenn die Texte der Bühnenversion selbst häufig nicht wörtlich aus dem Original extrahiert wurden. *Simply Heavenly* übernahm nur wenige tatsächliche Monologe, inkorporierte jedoch mehrere kürzere Einzelpassagen in die Dialoge, wobei Langston Hughes die neuen Figuren und den Subplot eigens formulierte. William Hauptman hingegen transferier-

---

<sup>1679</sup> Bühnentechnisch lässt sich jedoch sehr häufig nicht derselbe Effekt generieren, den die Beschreibungen des Autors hervorrufen, und ein spielexterner Narrator stellt in den meisten Fällen einen einschneidenden strukturellen, die Vorlage zu sehr verfälschenden Eingriff dar.

te Mark Twains Wortlaut häufiger in das Libretto und paraphrasierte ihn nur in geringerem Ausmaß. Die Umformulierungen trafen hier hauptsächlich Jims Repliken – das Resultat der veränderten Charakterisierung – und die generelle Reduktion der für das Original spezifischen Dialekte in den Dialogen. Der Roman *Dessa Rose* allerdings floss nur selten wörtlich in das Musicallybretto ein, obwohl strukturell die gleichen Voraussetzungen gegeben gewesen wären. Trotz der größtenteils Neuformulierungen gelang es Lynn Ahrens dennoch, die Essenz der Vorlage stilistisch und inhaltlich beizubehalten. Hieraus wird deutlich, dass trotz ähnlicher Grundvoraussetzungen in der Adaption individuell verfahren wurde.

Es zeigt sich, dass vor allem in der Übersetzung von Prosavorlagen in eine musikdramatische Form nicht der Text als charakteristisches Element des Ausgangswerks gesehen werden darf, sondern zuvorderst die Story selbst. Sie ist es, die primär in das neue Medium adaptiert wird, wobei es für die Effektivität des Resultats nahezu irrelevant ist, ob es sich um den Originalwortlaut, Paraphrasierungen oder eigens verfasste neue Dialoge handelt. Die Struktur der Vorlage – häufige direkte Rede oder Schilderungen in Ich-Form – dient also vorwiegend als Indikator für die Dramatisierung, da sich die Figuren bereits in theatertextlicher Weise mitteilen, nicht jedoch als zwingende Vorgabe. Hierin zeigt sich ein essentieller Unterschied in der Transformation von Dramen und Prosawerken: Während bei ersterer vorwiegend eine Reduktion vorgenommen wird, um für die Hinzufügung einer musikalischen Ebene Raum zu schaffen, ist es bei zweiter vor allem die akkurate Komprimierung der Story, die das Zentrum des Adaptionprozesses bildet.

Die Charakterisierungen der Figuren, sofern sie der Vorlage entstammen, wurden von *Simply Heavenly* zum großen Teil unverändert übernommen, wobei jedoch Beschneidungen der politischen Mitteilbarkeit des Protagonisten, wie auch Anpassungen an bestimmte, vor allem durch Weiße geprägte Moralvorstellungen erkennbar sind. Die im Theatertext enthaltenen Anweisungen für die visuelle Präsentation der Lokalitäten fügte Hughes hauptsächlich für die Dramatisierung ein, da die Simple-Stories selbst nur wenige derartige Beschreibungen enthalten.<sup>1680</sup> In seiner Aneinanderreihung der Szenen, wobei jede fast in sich geschlossen erscheint, imitiert das Musical strukturell den Aufbau der Vorlage. Auch wenn die Majorität der Stories nicht in die Vertonung einfluss, bildeten sie jedoch ebenso die Quelle für die Cha-

---

<sup>1680</sup> Generell ist zu sagen, dass Hughes' Vorlage auch fast ohne Formulierungen in dritter Person auskommt und größtenteils aus Gesprächen besteht.

rakterisierungen und fungierten als Inspiration zur Schaffung von Jesse B. Semples „Welt“. Da es sich hier um eine Adaption durch den Originalautor handelt, gehen ebenfalls die hinzugefügten Figuren und Subplots stilistisch und inhaltlich mit dem Ausgangswerk konform und erscheinen deswegen wie eine natürliche Addition zu den bereits bestehenden Stories. Wie auch bei *Purlie* – und oftmals charakteristisch für eine Musical Comedy – sind die Songs hier primär illustrativ und tragen nicht unmittelbar zum Verständnis der Handlung bei. Durch die Nähe des Autors zur afroamerikanischen Musik, die er auch häufig in verschiedenen Formen in seine Werke inkorporierte, besitzen Hughes' Stories grundsätzlich jedoch größeres Potential zur Vertonung als Davis' Komödie. Wie auch die unterschiedlichen Fassungen von *Simply Heavenly* belegen, kommt den Songs jedoch nur verhältnismäßig geringe Relevanz zu, da sie austauschbar oder sogar leicht entfernbar sind, woraus deutlich wird, dass der Plot fast ausschließlich durch das gesprochene Wort vermittelt wird. Die Betrachtung der Songs der verschriftlichten Off-Broadway-Fassung, die als tatsächlich essentiell bezeichnet werden können, zeigt, dass Langston Hughes primär zwei Aspekte auch musikalisch manifestierte: die Beziehung zwischen Simple und Joyce, und die Figur der Mamie. Der erste Song des Scores ist gleichzeitig der Titelsong „Simply Heavenly“, der – ungewöhnlich in dieser Zeit – als Love Song gleich zu Beginn die zentrale Liebesbeziehung etabliert. Die Emotionalität von Joyce und Simple wird hierdurch verstärkt, wobei jedoch inhaltlich nur bereits im gesprochenen Text Etabliertes weiter ausgeführt wird. Schon hier wird deutlich, dass die musikalische Kommunikationsebene zwar hinzugefügt wurde, selbst jedoch nur wenig genuines Gehalt besitzt.<sup>1681</sup> „Deep in Love With You“ führt jene emotionale Ebene zwischen den Figuren fort, bis sie zu Beginn des zweiten Aktes ein weiteres Mal mit „I Want Somebody to Come Home To“ – in späteren Fassungen häufig ersetzt durch „Gatekeeper of My Castle“ – musikalisch umgesetzt wird. Semples „I'm Gonna Be John Henry“ ist inhaltlich ein diegetischer Song, da sich der Protagonist einer Folkballade seines Onkels erinnert. Auch dieser bezieht sich im weiteren Sinn auf die angestrebte Heirat mit Joyce, wird aus dem gesprochenen Text abgeleitet, fügt ihm jedoch nicht unmittelbar eine neue Ebene hinzu, manifestiert lediglich das bereits Gesagte. Ebenso diegetisch ist „Look For the Morning Star“, vorwiegend gesungen durch Zarita. Er bringt gleichzeitig eine Emotion der Singenden zum Ausdruck, die auch unmittelbar zuvor im Text etabliert wurde. „Let's Ball Awhile“ andererseits ist ein in-

---

<sup>1681</sup> Im Vergleich: *Raisin* setzte vorwiegend die im Subtext enthaltene emotionale Ebene um, die durch die Musikalisierung eine affektive Manifestation erfuhr.

haltlich und textlich irrelevanter Song, der einzig als Untermalung einer Party dient, wodurch die auf der Bühne präsentierten Handlungen illustriert werden. Neben den „klassischen“ Love Songs sind es jedoch vor allem Mamies Songs, die tatsächlich auf einer für die damalige Musical Comedy charakteristischen Ebene wirken. Das diegetische „Did You Ever Hear The Blues“ wird, durch Mamie und Melon gesungen, zum musikalischen Ausdruck der Harlemer Bevölkerung, während „When I’m in a Quiet Mood“ als sehr effektives und charakteristisches Comic Duet des sekundären Paares betrachtet werden kann. „Good Old Girl“ hingegen ist als „I am“-Song Manifestation von Mamie und vermittelt deren figurale Disposition.

Weitere musikalische Ausformungen der späteren Fassungen wie „Let Me Take You For a Ride“, das inhaltlich nur wenig relevant ist, da es sich primär um eine Aufforderung handelt, einen Ausflug zu unternehmen; „Broken Strings Blues“ als Variation auf eine gerissene Gitarrensaite gesungen durch eine Nebenfigur; und „Beat It Out, Mon“, der einzig zur Aufheiterung des Protagonisten dient, fügen sich zwar in das Libretto ein, werden jedoch nicht unmittelbar begünstigt. Bezeichnend wirkt hier Zaritas „The Men in My Life“, das als Einschub jedoch der im Plot generierten Figurencharakterisierung fast widerspricht.

Die Songs emanieren zwar direkt aus den Figuren, sind jedoch für das Verständnis der Handlung selbst nicht von Bedeutung, da sie auch nur wenig über die Singenden selbst preisgeben. In Bezug auf den Plot sind sie mehr illustrierend als konstituierend und funktional damit ähnlich eingesetzt wie in *Purlie*. Sie verschmelzen strukturell zwar mit dem Dialog, wiederholen größtenteils aber lediglich das bereits Gesagte (McMillins *repetitive time*). Dennoch sind in Hughes’ literarischem Schaffen, vor allem in seiner Poesie und der Abbildung des Harlemer Lebens in Prosa und dramatischen Texten, vermehrt Verweise auf eine musikalische Ebene zu erkennen, da er sie als essentiellen Faktor der afroamerikanischen Kultur verstand. Dass jedoch die Charakteristika der Vorlage in diesem Fall häufig inkompatibel mit den damaligen Vorgaben des Zielmediums waren, zeigt sich in dessen Adaption. Jesse B. Semple selbst ist zwar als Figur definiert und ausführlich formuliert, wird jedoch häufig in Bezug zu Joyce oder, in einzelnen Fällen, zu Zarita gesetzt. Seine Liebesbeziehung rückte in den Fokus der Vertonung. Der Großteil des Scores der Broadway-Fassung ist allerdings in den von Hughes zusätzlich hinzugefügten Subplots zu finden;<sup>1682</sup> er richtete jene neuen Inhalte bereits bewusst auf die musikalische Kommunikationsebene aus, während er von der tatsächlichen

---

<sup>1682</sup> Da Zaritas Charakterisierung für das Musical moralischer gezeichnet wurde und damit von der Vorlage deutlich abweicht, fiel ihr „Look For the Morning Star“ ebenfalls in diese Kategorie.

Vorlage primär in der Simple/Joyce-Beziehung, die jedoch verhältnismäßig nur einen geringen Teil ausmacht, das Potential zur Vertonung sah. Die beiden Hauptfiguren sind musikalisch ausschließlich über ihre Liebe zueinander definiert,<sup>1683</sup> während einzig Mamie mit „Did You Ever Hear the Blues“, „When I’m in a Quiet Mood“ und „Good Old Girl“ als Figur auf der gesprochenen und gesungenen Ebene gleichermaßen umrissen ist. In der Adaption der Simple-Stories lässt sich erkennen, dass Hughes einem Muster folgte, das auch in Anbetracht der verschiedenen Fassungen evident wird. Die Off-Broadway Version (sie wurde verschriftlicht), ist jene mit den im Vergleich wenigsten Songs, dennoch beinhaltete sie bereits die drei von Mamie gesungenen Titel, die einzigen des Scores, die auch inhaltlich verhältnismäßig essentiell sind. Dies zeigt, dass Langston Hughes seinen Simple nur bedingt seinen inhärenten Möglichkeiten entsprechend der Vertonung anpasste, da er dessen Charakter und humoristische Seite nicht von David Martin auf die musikalische Ebene transponieren ließ. stattdessen wandte er die Genrespezifika hauptsächlich auf die hinzugefügten Figuren und Subplots an.

Wie bereits ausgeführt, verfasste Mark Twain seinen *Huckleberry Finn* ausschließlich aus der Perspektive des Protagonisten und nutzte häufig die direkte Rede in seinen Schilderungen. Dies bot für William Hauptman einen effektiven Ansatz für seine Adaption, indem er Huck, der seine Erlebnisse für eine Leserschaft niederschrieb, für die Dramatisierung stattdessen in das Umfeld einer szenischen Präsentation vor Publikum transferierte und seinen Blickwinkel als Erzähler damit beibehielt. Dramaturgisch setzte Hauptman jenen point of view durch die Hinzufügung einer Rahmenhandlung um, in der Huck seine Erlebnisse darlegt. Dies ermöglichte gleichzeitig die Reduktion der Story, da für das Verständnis essentielle Elemente auch narrativ durch die Hauptfigur vermittelt werden konnten. Jene einseitige Perspektive verursachte jedoch im Libretto auch manche logische Inkohärenzen, z.B. bei Dialogen, die der Protagonist nicht gehört haben konnte, die allerdings aufgrund der notwendigen Informationsvergabe unumgänglich waren.<sup>1684</sup> Obwohl die Musik hier eine essentielle Rolle in der Vermittlung einnimmt, stellenweise auch durch Underscoring geprägt, ist der Anteil an gespro-

---

<sup>1683</sup> Mit „I’m Gonna Be John Henry“ zeigt Simple zwar seine Determination seine Lage zu verändern, transportiert damit jedoch nur eine bereits zuvor im Text getroffene Aussage und wird dadurch nicht charakterisiert.

<sup>1684</sup> Mit der Umstrukturierung der Erzählerperspektiven kommt es auch in *Dessa Rose* manchmal zu geringfügigen Unklarheiten in der Handlungslogik – z.B. die von Ahrens hinzugefügten Auftritte Nehemiahs im zweiten Akt –, doch ist hier auch die Vorlage mit ihrer sehr komplexen Struktur weniger eindeutig definiert als *Huckleberry Finn*.

chenen Dialogen, wie häufig in auf Komik ausgerichteten Musicals, sehr hoch. Aufgrund des durch Huck verkörperten erzählenden Gestus', der ihn spielintern und –extern definiert, und der das gesamte Werk umspannt, sind die Songs in manchen Fällen ebenfalls als bewusste Nutzung der musikalischen Ebene definiert. Dies zeigt sich beispielsweise in „Do Ya Wanna Go to Heaven?“, das die verschiedenen Einflüsse und Zwänge, die auf Huck einwirken, auch durch kontrapunktisch angeordnete Stimmen verdeutlicht, deren Effekt auf ihn gleichzeitig auch choreographisch ausgedrückt wird. Die musikalische Ebene ist hier also nicht ausschließlich als genuine Ausdrucksform Ersatz für den Dialog oder natürliche Erweiterung dessen konzipiert, sondern manifestiert zeitweise auch außerhalb des inneren Kommunikationssystems eine symbolische Aussage. In diesem Fall wird die beengte Situation des Protagonisten in Struktur, Aufbau und Präsentation des Songs ebenfalls deutlich.<sup>1685</sup> Tom Sawyers „Hand For The Hog“ andererseits ist ausschließlich im performativ erzählenden Rahmen verortet, da es innerhalb des Plots keine logische Begründung hat und mit seinem Vaudevillestil auch bewusst als eingeschobene Nummer präsentiert wird. Sie dient funktional primär der komödienhaften Überdeckung einer inhaltlich an sich grausamen Szene. „I, Huckleberry Me“ ist als traditioneller „I am“-Song konzipiert, der jedoch vom Protagonisten kontextuell ebenfalls ausdrücklich als musikalische Manifestation seiner momentanen Disposition präsentiert wird. Auch „Waitin' For the Light to Shine“ transportiert Aussage und Implikation auf mehreren Ebenen: inhaltlich ist es Ausdruck von Hucks Sehnsucht, seine Bestimmung und sich selbst zu finden, dramaturgisch ist es die bewusste Postulierung der genuin musiktheatralen Kommunikationsmittel – Huck singt es direkt an das Publikum gerichtet an der Rampe stehend –, während es musikalisch bereits auf das für den Charakter des Protagonisten konstituierende Moment verweist. Mit diesem an ein Spiritual erinnernden Song wird dessen Verbindung zur afroamerikanischen Kultur musikalisch hergestellt, womit inhaltlich die Entwicklung der Figur bereits angedeutet, bevor sie in der Reprise vollendet wird. „Leavin's Not the Only Way to Go“, ein weiterer Song, der die charakterliche Entfaltung des Protagonisten thematisiert, ist ebenfalls spielextern und repräsentiert die musikalische Kommunikationsebene des Werkes bewusst. „The Crossing“, „How Blest We Are“ und „The Royal Nonesuch“ sind dem entgegengesetzt in der Handlung begründet und diegetische, während die übrigen Songs der „klassischen“ Verwendung der musikalischen Kommunikationsebene im Musical-

---

<sup>1685</sup> Obwohl *Dessa Rose* das Publikum im Auditorium nicht durchwegs direkt adressiert wie *Big River*, i.e. der offensichtlich erzählende Gestus nicht in derselben Form vertreten ist, nutzen auch hier manche Songs jene zusätzliche symbolische Funktion, z.B. „Better If I Died“.

theater folgen. Sie sind größtenteils als Extension des Dialogs zu betrachten. „The Boys“ nutzt – indem es teilweise als Chornummer konzipiert ist – die dem Musiktheater eigene Form des gemeinschaftlichen Ausdrucks, die in diesem Fall vor allem den Bund der Jungen auch auf dieser Ebene manifestiert. Der intendierte Effekt der Zusammengehörigkeit wird verstärkt, während die konnotativen Implikationen der Musik vor allem das spielerische Ungestüm vermitteln. „Guv’ment“ ist als natürliche musikalische Fortsetzung einer Replik Pap Finns konstruiert und bezieht sich auf dessen oft als signifikant angesehene Tirade gegen die Regierung aus Twains Vorlage. Roger Miller übersetzte dies in einen ebenso charakterisierend wirkenden Song, der textlich und musikalisch die Disposition des Singenden veranschaulicht. Der in der Handlung essentielle Mississippi wird mit „Muddy Water“ und „River in the Rain“ besungen. Beide Songs sind Duette zwischen Huck und Jim, wodurch das Zentrum der Handlung, die beiden Figuren und der Fluss, auch auf musikalischer Ebene hervorgehoben und gleichzeitig für den jeweiligen Kontext relevante Emotionen (Aufbruchsstimmung, Hoffnung und Abenteuerlust bzw. Frieden und Geborgenheit) effektiv vermittelt werden. „When the Sun Goes Down in the South“ ist einerseits charakterisierend für Duke und King, andererseits konkretisiert es einen Teil der Handlung, der anderweitig nicht im gesprochenen Dialog dargelegt wird: Hucks naive Hinwendung zu den Praktiken der beiden Ganoven kontrastiert mit Jims realistischerem Misstrauen ihnen gegenüber. Neben der figurenkonstituierenden Funktion verkörpert der Song damit auch ein Aufeinandertreffen der verschiedenen ambivalenten Blickwinkel der partizipierenden dramatis personae. Mit „Worlds Apart“ wird eine Epiphanie für den Protagonisten musikalisch hervorgehoben, die ebenso eine intendierte Grundaussage des Werkes im äußeren Kommunikationssystem darstellt: die Absurdität jedweder Form von Rassismus. „Arkansas“ ist ein für die Haupthandlung nur wenig relevanter Song, der jedoch den Singenden als sehr simples Gemüt klassifiziert. Der Kontext ist für den Fortgang der Handlung essentiell, wenn auch die Figur selbst nur hier einen kurzen Auftritt hat. Dennoch bot „Arkansas“ die Möglichkeit, trotz Kürzung der Gesamtbeschreibung den Young Fool unmittelbar als solchen zu kennzeichnen und eine direkte Aussage, unterstützt von der konnotativen Bedeutung der Musik, zu treffen. „You Should Be Here With Me“ trägt weniger zur Handlung bei, ist jedoch eindringliche Umsetzung der Emotion und des seelischen Zustands der drei Singenden, der Töchter, die um ihren Vater trauern. Während Huck in diesem Abschnitt des Romans nur Mary Jane beobachtet, als sie bei ihres Vaters Sarg steht, sind es im Musical drei Töchter, womit Miller auch hier die genuinen Mög-

lichkeiten des Genres nutzte, um die Affekte aller drei Nachkommen gleichzeitig darzustellen. „Free at Last“ präsentiert emotional Jims neu gewonnenes Gefühl der Freiheit, während der Chor der Sklaven, der für den zweiten Teil hinzukommt, die Realität für die Mehrheit der African Americans dieser Zeit repräsentiert, wodurch der Song eine weitere Bedeutung erhält.

Dies zeigt, dass *Big River* – trotz seiner inhaltlichen Anlehnung an das Subgenre der Musical Comedy – in der Musikalisierung selbst weiter entwickelt und nicht mehr auf die Konventionen, die in *Simply Heavenly* und *Purlie* noch klar hervortreten, beschränkt ist. Hucks charakterliche Entwicklung, die auch ein Zentrum des Romans bildet, wird in drei Songs, die außerhalb der Haupthandlung positioniert sind, thematisiert, während innerhalb des Plots verschiedene Elemente durch ihre musikalische Umsetzung hervorgehoben werden. Emotionalität, Figurencharakterisierung wie auch die Story selbst werden komplementär auf gesprochener und gesungener Kommunikationsebene vermittelt, wodurch hier keine Unterbrechung des Verlaufs hervorgerufen wird, sondern die Musik als natürliche Erweiterung des Dialogs erscheint.<sup>1686</sup> Dennoch wird deutlich, dass auch dramaturgisch dezidiert verfremdende Stilmittel dennoch zur Ermöglichung der Einfühlung genutzt werden. Obwohl die Vorlage hier inhaltlich keine unmittelbaren Vertonungsmöglichkeiten bot, übersetzte Roger Miller vor allem an Figuren gebundene Informationen, Charakterisierung und Emotionalität, in die Musiksprache, die in ihrem genuinen Ausdruck tieferes Verständnis auf dieser Ebene generierte. Dies legte er ebenso auf die inhaltliche Hervorhebung von Jim (und der generell engen Verbindung zum Schicksal der African Americans) um und gab jenem Element hiermit eine Stimme, die im Original nicht in dieser Deutlichkeit hervortritt. Obwohl die Bezeichnung Musical Comedy inhaltlich also durchaus zutreffend erscheint, zeigt sich, dass die musikalische Kommunikationsebene eine der gesprochenen ebenbürtige Position einnimmt, wodurch es sich von *Simply Heavenly* und *Purlie* unterscheidet. Gleichzeitig verdeutlicht es, dass Klassifizierung und klare Differenzierung innerhalb des Genres aufgrund der Dramaturgie in dieser Zeit bereits nicht mehr vorzunehmen sind. Bei beiden früheren Musical Comedies sind die Songs als Einschübe konzipiert, deren Lyrics größtenteils nicht aus den Vorlagen entnommen sind. Auch *Big River* fügte mit der Musikalisierung eine eigene Ebene ein, die dem Roman nicht direkt entstammt. In diesem Fall jedoch sind die Songs nicht einzig zur Vermitt-

---

<sup>1686</sup> Die Ausnahme bilden hier natürlich jene außerhalb der Haupthandlung positionierten Songs, die jedoch den Effekt der Disjunktion bewusst einsetzen.



lung des komödiantischen Effekts gesetzt, obwohl manche wie „Hand for the Hog“, „When the Sun Goes Down in the South“ oder „The Royal Nonesuch“ ihn durchaus verstärken, sondern primär auch zur weiteren Erschließung des emotionalen oder charakterisierenden Potentials. Die reine Form der Musical Comedy, die in *Simply Heavenly* sehr offensichtlich ist, in *Purlie* bereits weiter entwickelt war, hatte in *Big River* trotz grundsätzlicher Ähnlichkeiten bereits eine andere Ausprägung angenommen.

Mit der Etablierung der Erzählebene, verkörpert durch die gealterte Dessa Rose und Ruth, schuf die Vertonung von Sherley Anne Williams' Roman ebenso die dramaturgische Distanz, auch wenn die Erzählerinnen anders als in *Big River* das Theaterpublikum nur indirekt adressieren. Anders als in der vorher besprochenen Vertonung ist hier eine Distinktion zwischen den in gesprochenen und gesungenen Passagen vermittelten Inhalten nur schwer auszumachen, da fast das gesamte Musical durchwegs beide Kommunikationsmöglichkeiten simultan nutzt. Es gibt zwar einige nummernhafte Songs, doch bedienten sich Stephen Flaherty und Lynn Ahrens eines nahtlosen Überganges zwischen Song, rezitativähnlichem Gesang und von Underscoring begleitetem Sprechen.

Die inhaltliche Kürzung war aufgrund der Umstrukturierung hier nur minimal, da der erste Abschnitt und Teile des zweiten durch die Einführung von Ruth als zweiter Erzählerin parallel angeordnet werden konnten und der Roman selbst weniger umfangreich als beispielsweise *Huckleberry Finn* ist. Die Gemeinsamkeiten der Adaptionen zeigen sich sehr deutlich, da in beiden Fällen die Beziehung zwischen zwei Individuen unterschiedlicher Hautfarbe als Zentrum der transformierten Vorlage herausgegriffen und im Mittelpunkt des Plots positioniert wurde. Anders als Jim in *Big River* wird Ruth in *Dessa Rose* jedoch eine eigene Stimme gewährt und ihr Blickwinkel ist für den Plot ebenso prägend wie jener der Titelheldin. Da in einer dramatischen Präsentation für die stufenweise Ausführung komplexer Zusammenhänge im Sinne der Beschreibungen eines Romans nicht genügend Zeit gegeben ist, muss in Musicaladaptionen oft auf die dezidierte Statuierung mancher Tatsachen zurückgegriffen werden.<sup>1687</sup> Ein Beispiel hierfür ist die Manifestation der Grundaussage anhand von Dessas kleiner Tochter, die als Synonym für den Kampf um die Freiheit, aber auch die Beziehung der beiden Frauen steht. Hier werden mehrere Modifikationen deutlich, da die Namensgebung

---

<sup>1687</sup> Dies wird auch in manchen Dramenadaptionen deutlich, vor allem *The Gospel at Colonus* und *Raisin*. In *Big River* könnte man Hucks innere Zerrissenheit, die er im Song „Waitin' For the Light to Shine“ formuliert als Beispiel hierfür bezeichnen, da er sie im Roman nie in solch eindeutiger Form darlegt.

des Kindes im Roman nicht von derartiger Wichtigkeit ist, und Dessa einen Sohn und keine Tochter zur Welt bringt. Dennoch bewerkstelligte es Lynn Ahrens hiermit, die auch im Roman vermittelte Aussage in anderer Form prägnant festzuschreiben. Ebenso stellte die Librettistin deswegen oftmals einen Kausalitätszusammenhang her, der im ersten Abschnitt der Vorlage „The Darky“ nicht gegeben ist, da dieser eigentlich von der Perspektive Nehemiahs und dessen Unverständnis geprägt ist. Dies schlug sich unter anderem in der chronologischen Reihung der zweiten Flashbackebene, jener Ereignisse, die zu Dessas Festnahme führten, im ersten Akt nieder. Mit der Einführung Ruths als zweiter gleichbedeutender Protagonistin, die als weiße Frau ebenfalls die Historie der African Americans verkörpert, widerspricht die Librettistin der Intention der Vorlage völlig. Ebenso formte sie die komplexe Perspektivenstruktur des Romans für die dramatische Präsentation um. Obwohl Lynn Ahrens im Vergleich zu *Big River* mehr einschneidende strukturelle Änderungen vornahm und gleichzeitig, als einzige der hier besprochenen Analysen, den Originaltext kaum in ihre Adaption übernahm, ist *Dessa Rose* dennoch als sehr akkurate und effektive Umlegung seiner Vorlage zu betrachten. Aufgrund der Umstrukturierung und Komprimierung waren einige kleinere Modifikationen oder Hervorhebungen vonnöten, die jedoch nicht verfälschend erscheinen, sondern vielmehr als legitime Variante der Originalausprägung wirken. Wie bei *Big River* ermöglichten die verbindenden im Erzählrahmen verorteten narrativen Passagen Kürzungen, da Zusammenhänge auf diese Weise erklärt, doch nicht szenisch präsentiert werden müssen. Daraus ergibt sich auch die inhaltlich assoziative Anordnung der Szenen, womit sich die Adaption auf die Darstellung der wesentlichen Elemente beschränken kann.

Kern und Essenz der Story wurden auf die Bühne transponiert und den Gegebenheiten und Möglichkeiten angeglichen, wobei vor allem in diesem Fall der Musik eine sehr große Rolle in der Vermittlung des Plots zukommt. Obwohl fast der gesamte Text musikalisch präsentiert wird – gesungen oder mit Underscoring – sind dennoch einige Songs als solche hervorzuheben. „We Are Descended“, das den Beginn und Schluss des Werkes bildet, ist teilweise außerhalb des Plots positioniert und hebt die Bedeutung der oral tradierten Historie hervor, während er gleichzeitig den inhaltlichen Rahmen der Handlung – als Erzählung – festlegt. Ebenso nutzten Flaherty und Ahrens die genuinen Möglichkeiten des Musiktheaters indem die Stimmen kontrapunktisch angeordnet sind und somit auch symbolisch die verschiedenen folgenden Generationen darstellen.

Dem hohen musikalischen Anteil des Werkes entsprechend, erfüllen die Songs und Songfragmente des Plots unterschiedliche Funktionen: handlungsvermittelnd, charakterisierend, emotional elaborierend, in manchen Fällen diegetisch. „Ol’ Banjar“ beispielsweise ist einerseits Erklärung und Etablierung der essentiellen Bedeutung des Banjos für die singende Figur, andererseits kritischer Kommentar zu der Situation der Sklaven in den USA. Die Instrumentierung mit dem Banjo zeigt dabei die natürliche Verbindung von Musik und vermitteltem Inhalt, der besonders für dieses Musical kennzeichnend ist. „Something of My Own“ ist vorwiegend Ausdruck von Dessas Persönlichkeit, das aber ebenso die inhaltliche Verbindung zur Situation der Sklaven herstellt, während „Ink“ die Manifestation der von Weißen falsch geschriebenen afroamerikanischen Historie ist, und Nehemiah auch musikalisch als Antagonisten der Story etabliert. „Ladies“ bildet den Kontrast zur Welt der Protagonistin und verweist auf die Verhältnisse der besseren weißen Gesellschaft im „good old South“, die jedoch von Ruth als einengend und ablehnungswürdig betrachtet werden, wodurch der Song effektiv die Empfindungen der zweiten Hauptfigur transportiert. „Bertie’s Waltz“ ist neben der immanenten Emotionalität des Inhaltes vor allem als Komprimierung der Handlung gesetzt, da er in wenigen Minuten, assoziativ angeordnet, Ruths Liebesgeschichte, folgende Heirat und die erste Zeit in Sutton Glen inkorporiert. Das folgende „At the Glen“ beschreibt die herrschende Situation vor Ort und wird gleichzeitig Ausdruck von Ruths emotionaler und seelischer Disposition. Nehemiahs Obsession mit Dessa Rose kommt in „Capture the Girl“ zur Geltung, wobei jedoch vor allem die musikalische Ebene hier die damit einhergehende Bedrohung signalisiert. „Terrible“ ist strukturell und inhaltlich gesungener Ersatz eines eigentlich auch als Dialog möglichen Textes, wodurch deutlich wird, dass vor allem bei *Dessa Rose* der musikalischen Kommunikationsebene eine höhere Bedeutung zukommt als beispielsweise bei *Big River*, das die Majorität der Information über gesprochene Passagen transportiert. „Their Eyes Are Clear Blue Like Sky“ ist die Hervorhebung von Dessas Einstellung weißen Menschen gegenüber, geprägt durch ihre Mutter, die konstituierend für den Plot ist. Das inhaltliche Gegenstück ist „White Milk and Red Blood“ im zweiten Akt. „Twelve Children“ positioniert als letzter Song des ersten Aktes, schlägt den Bogen zu „We Are Descended“ – im Pro- und Epilog –, indem es aus Dessas Perspektive die Bedeutung der Weitergabe der persönlichen Geschichte emphasiert, wie auch die Namensgebung ihrer Tochter ein weiteres Mal thematisiert. Damit ist es die musikalische Umsetzung eines signifikanten Elementes der Story, das ein Zentrum des Romans und des Musicals bildet.

Auch „The Scheme“ vermittelt eine für das Verständnis des Plots essentielle Passage in gesungener Form. Anders als beispielsweise *Simply Heavenly* oder *Purlie* wird die musikalische Kommunikationsebene in *Dessa Rose* auch zur grundlegenden Informationsvergabe genutzt.<sup>1688</sup> „In the Bend of My Arm“ andererseits ist vorwiegend auf die Illustration von Emotionalität bezogen, indem es die drei für die Handlung relevanten Beziehungen gegenüberstellt: Dessa und Kaine im Traum, Ruth und Nathan in der „Realität“ und Nehemiahs gefährliche Obsession. „Better If I Died“ nutzt, ähnlich „We Are Descended“, neben Lyrics und Musik auch das Arrangement der Stimmen zur Verdeutlichung der Aussage, indem die kontrapunktisch angeordneten gesungenen Repliken gleichzeitig Gefühl und Wahrnehmung Ruths repräsentieren. „Ten Petticoats“ gibt wie „Ladies“ Auskunft über Ruths Prägung und Erziehung, beschreibt jedoch gleichzeitig auch die Vorgänge der Handlung, da es die Situation des Packens und folgenden Aufbruchs illustriert. „Just Over the Line“ ist wie auch „Bertie’s Waltz“ die inhaltliche Komprimierung einer an sich längeren Schilderung, das in wenigen Minuten narrativ Zeit und in diesem spezifischen Fall auch Handlungsorte rafft, während „A Pleasure“ funktional vor allem Umlegung eines gesprochenen Dialoges auf die musikalische Ebene ist.

„The Gold Band“ und „Fly Away“ überspannen als Songs mehrere Szenen und repräsentieren unterschiedliche Bedeutungen. „The Gold Band“ ist zu Beginn Illustration und affektive Verstärkung von Dessas grausamer Bestrafung und spannt einen Bogen der Gewalt bis hin zum Coffle-Aufstand bei dem Menschen verletzt und getötet werden. Dem gegenüber ist „Fly Away“ Ausdruck der Hoffnung der diversen Singenden, die oftmals den gleichen Text jedoch mit unterschiedlicher Motivation darbringen. Der Song ist diegetisch und steht synonym für jenen Affekt in allen daran Beteiligten, Adam Nehemiah und Suzannah, die Gläubigen, Dessa Rose, usw.

Dies zeigt, dass im Unterschied zu den weiteren analysierten Musicals *Dessa Rose* die musikalische Ebene in diversen Zusammenhängen einsetzt: zur Vermittlung der Handlung, Hervorhebung relevanter Plotelemente, Charakterisierung, Verdeutlichung der Emotion und des Umfeldes. Die in den Songs verwendeten Musikstile sind hier mitunter kontextuell gebunden (z.B. Spiritual), entsprechen aber größtenteils der spezifischen Musiksprache des Komponisten allerdings beeinflusst durch die afroamerikanische Thematik und den damit verbunde-

---

<sup>1688</sup> Bei *Gospel at Colonus* ist es vorwiegend das dem Rahmen entsprechende Gospelpotential, bei *Raisin* primär Emotion und Charakterisierung, die musikalisch elaboriert werden. *Big River* setzt zwar manche Songs auch zur inhaltlichen Informationsvergabe ein, tut dies jedoch nur in sehr begrenztem Maße.

nen kulturellen Implikationen. Das macht *Dessa Rose* zu einer sehr effektiven Übersetzung einer Ausgangsstory in ein musikdramatisches Medium.

Im Vergleich jener neueren Adaptionen zeigt sich, dass die Struktur der Songs oftmals von der inhaltlichen Ausprägung der jeweiligen Werke beeinflusst ist. Während Musicals mit einem verstärkten Fokus auf der Vermittlung von Komik häufig dem „klassischen“ Strophen/Refrain-Muster folgen (dies ist auch noch bei *Big River* zu bemerken), ist die Form der Songs bei ernsteren Stories meist komplexer und ambivalenter, primär auf deren Kernaussage hin ausgerichtet.<sup>1689</sup> Der dramaturgische Aufbau der Musicals zeigt, dass auch der Einsatz von an sich verfremdenden, distanzierenden Stilmitteln nicht diesen Effekt erzielt, da er von der Musik und ihrer emotionalen Wirkung aufgehoben wird. Damit ist offensichtlich, dass in der Transformation von literarischen Vorlagen zu einem Musical vor allem eine zusätzliche Ebene geschaffen werden soll, die Verstehen, Betrachtung und Reflexion weniger auf intellektueller, sondern vielmehr auf emotionaler Basis generiert. Dies wird teilweise durch die spezifischen Eigenschaften der dramatis personae eines Musicals erreicht, die aufgrund ihrer Musikalisierung elaborierter und fassbarer werden, da die Musik eine Bedeutungsschicht hinzufügt, die in der schriftlichen Darlegung nicht vermittelt werden kann: sie wird damit zum direkten Repräsentanten des affektiven Subtextes.<sup>1690</sup> Auch wenn die Anwendung der Musik innerhalb des Plots in allen analysierten Werken unterschiedlich ist, was ebenso Flexibilität und Wandelbarkeit des Genres unterstreicht, ist das Bestreben verschiedene Aspekte mithilfe der Gattungsspezifika genauer auszuformulieren, doch in jeder der Adaptionen zu beobachten. Hierbei ist es grundsätzlich auch irrelevant, ob die Story inhärente Vertonungsmöglichkeiten beinhaltet, da die Quelle für die genuine Kommunikationsebene vor allem in den Implikationen der Figuren liegt, die sich durch sie in tiefergehender Form mitteilen können: *where music can speak with greater effect*.

---

<sup>1689</sup> Dies lässt sich jedoch primär auf Vertonungen nach Ende der 60er Jahre anwenden, da die Songs der früheren Musical Plays ebenfalls meist die Strophe/Refrain Form anwandten.

<sup>1690</sup> Selbst Songs wie beispielsweise „The Scheme“, die vorwiegend zum Fortgang der Handlung beitragen, geben doch gleichzeitig auf musikalischer Ebene Auskunft über die Wahrnehmung des Vortragenden und charakterisieren ihn somit indirekt.

## 6. Verwendete Literatur

### Primärwerke

Ahrens, Lynn: „Once On This Island [Song Lyrics mit einigen nebensächlichen Bühnenanweisungen].“ In: Flaherty, Stephen, Lynn Ahrens: *Once On This Island*. Booklet. RCA Victor, 1990. S. 6-32.

Anderson, Maxwell: *Lost in the Stars*. New York: Sloane, 1950.

Beecher Stowe, Harriet: *Uncle Tom's Cabin; or, Life among the Lowly*.

<http://www.gutenberg.org/files/203/203-h/203-h.htm> Zugriff: 8. Mai 2010.

Benét, Stephen Vincent: „The Sobbin' Women.“ In: Ders.: *O'Halloran's Luck and Other Short Stories*.“ New York: Penguin Books, o.J. S. 37-56.

Bock, Jerry, Sheldon Harnick: *Fiddler on the Roof*. Booklet [mit Song Lyrics]. PS Classics, 2004.

Breuer, Lee, Bob Telson: *The Gospel at Colonus*. New York: Theatre Communications Group, 1989.

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quixote*. <http://www.gutenberg.org/etext/996> Zugriff: 20. Mai 2009.

Chaucer, Geoffrey: *Canterbury Tales*. <http://www.gutenberg.org/etext/2383> Zugriff: 3. Mai 2009.

Collins, Wilkie: *The Woman in White*. London [u.a.]: Penguin, 1994.

Davis, Ossie, Philip Rose, Peter Udell: *Purlie*. New York: Samuel French, o.J.

Davis, Ossie: „Purlie Victorious.“ In: Lindsay Patterson (Hrsg.): *Black Theatre: A 20<sup>th</sup> Century Collection of the Work of its Best Playwrights*. New York: Dodd, Mead & Company, 1971. S. 277-318.

Dickens, Charles: *A Christmas Carol in Prose, Being a Ghost Story*. <http://www.gutenberg.org/etext/46> Zugriff: 18. Juni 2009.

Dickens, Charles: *David Copperfield*. <http://www.gutenberg.org/etext/766> Zugriff: 19. Juni 2009.

Dickens, Charles: *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress*.

<http://www.gutenberg.org/etext/730> Zugriff: 18. Juni 2009.

Doctorow, E.L.: *Ragtime*. London: Penguin Books, 2006.

Elliot, T.S.: *Old Possum's Book of Practical Cats*. London: Faber and Faber, 1956.

Flaherty, Stephen, Lynn Ahrens: *Dessa Rose*. Booklet [mit inkludiertem Libretto]. Jay Records, 2005.

- Flaherty, Stephen, Lynn Ahrens: *Dessa Rose*. Libretto Vocal Book. Music Theatre International. [nicht veröffentlichte Fassung]
- Flaherty, Stephen, Lynn Ahrens: *The Glorious Ones*. Booklet [mit Lyrics]. Jay Records, 2008.
- Garnett, David: *Aspects of Love*. London: Chatto & Windus, 1955.
- Flaherty, Stephen, Lynn Ahrens: *Ragtime*. Booklet [mit Lyrics]. RCA Victor, 1998.
- Gerstäcker, Friedrich: *Germelshausen*. <http://www.lyrikwelt.de/gedichte/gerstaeckerg2.htm>  
Zugriff: 2. Juli 2009.
- Guettel, Adam: *The Light in the Piazza*. Booklet [mit Lyrics]. Nonesuch, 2005.
- Hammerstein II., Oscar: „The King and I.“ In: Rodgers, Richard, Oscar Hammerstein II.: *Six Plays by Rodgers and Hammerstein*. New York: Random House, o.J. S. 367-449.
- Hammerstein II., Oscar: „Oklahoma!“ In: Rodgers, Richard, Oscar Hammerstein II.: *Six Plays by Rodgers and Hammerstein*. New York: Random House, o.J. S. 7-84.
- Hansberry, Lorraine: *A Raisin in the Sun*. New York: Vintage Books, 1994.
- Hansberry, Lorraine: „A Raisin in the Sun.“ In: Patterson, Lindsay (Hrsg.): *Black Theatre: A 20<sup>th</sup> Century Collection of the Work of its Best Playwrights*. New York: Dodd, Mead & Company, 1971. S. 221-276.
- Hansberry, Lorraine: *A Raisin in the Sun: The Unfilmed Original Screenplay*. [Hrsg.: Robert Nemiroff]. New York: Signet, 1994.
- Howard, Sidney: „They Knew What They Wanted.“ In: Macgowan, Kenneth (Hrsg.): *Famous American Plays of the 1920s*. New York: Dell, 1970. S. 131-206.
- Hughes, Langston: „Name in Print.“ In: Sullivan Harper, Donna Akiba (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 8: The Later Simple-Stories*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 107-08.
- Hughes, Langston: „Simple Speaks His Mind.“ In: Sullivan Harper, Donna Akiba (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 7: The Early Simple-Stories*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 11-170.
- Hughes, Langston: „Simple Takes a Wife.“ In: Sullivan Harper, Donna Akiba (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 7: The Early Simple-Stories*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 171-379.
- Hughes, Langston: „Simply Heavenly.“ In: Sanders, Leslie Catherine (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 180-245.

Hugo, Victor: *Les Misérables*. Englische Übersetzung von Isabel F. Hapgood.  
<http://www.gutenberg.org/etext/135> Zugriff: 8. August 2009.

Hugo, Victor: *Der Glöckner von Notre-Dame*. Wiesbaden, Berlin: Vollmer Verlag, o.J.

Isherwood, Christopher: „Goodbye to Berlin.“ In: Ders. *The Berlin of Sally Bowles*. London: The Hogarth Press, 1978. S. 281-583.

Joyce, James: „The Dead“. In: Ders.: *Dubliners*. London: Cape, 1975. S. 199-256.

Kander, John, Fred Ebb: *Cabaret*. Booklet [mit Lyrics]. RCA Victor, 1998.

Kaufman, George S., Moss Hart: „The Man Who Came to Dinner.“ In: dies.: *Six Plays by Kaufman and Hart*. New York: Random House, 1942. S. 405-505.

LaChiusa, Michael John: *Marie Christine*. Booklet [mit Lyrics]. RCA Victor, 2000. S. 18.

Lerner, Alan Jay: *Camelot*. New York: Random House, 1961.

Lloyd Webber, Andrew, T.S. Eliot: *Cats*. Booklet [mit Lyrics]. Really Useful, 1998.

Lloyd Webber, Andrew [u.a.]: *Aspects of Love*. Booklet [mit Lyrics]. Really Useful, 1989.

Loesser, Frank: *The Most Happy Fella*. Booklet/Libretto. Jay Records, 2000.

Molnár, Franz: *Liliom*. Stuttgart: Reclam, 1979.

Musäus, Johann Karl August: *Volksmärchen der Deutschen*. Fünfte Legende.  
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/4374/14> Zugriff: 2. Juli 2009.

Miller, Roger, William Hauptman: *Big River: The Adventures of Huckleberry Finn*. Libretto/  
 Vocal Book. Rodgers and Hammerstein Theatre Library. [nicht veröffentlichte Fassung]

Rice, Elmer: „Street Scene.“ In: Macgowan, Kenneth (Hrsg.): *Famous American Plays of the 1920s*. New York: Dell, 1970. S. 309-415.

Rodgers, Richard, Oscar Hammerstein II., David Henry Hwang: *Flower Drum Song*. New York: Theatre Communications, 2003.

Ross, Leonard Q.: *The Education of H\*Y\*M\*A\*N\*K\*A\*P\*L\*A\*N\*: The Classic Triumph of Good Will Over Grammar*. Boston: Mariner Books, 2002.

Rostand, Edmond: *The Romancers*. Übs.: Barrett H. Clark.

<http://www.gutenberg.org/etext/17581> Zugriff: 10. Juni 2009.

Sophocles: *The Oedipus Cycle*. (Übersetzt von Dudley Fitts und Robert Fitzgerald). Orlando [u.a.]: Harvest Books, 2002.

Shakespeare, William: *The Complete Works of William Shakespeare*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999.



Stevenson, Robert Louis: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.  
<http://www.gutenberg.org/etext/43> Zugriff: 5. Juli 2009.

Twain, Mark: *The Adventures of Huckleberry Finn*. London [u.a.]: Penguin, 1994.

Williams, Sherley Anne: *Dessa Rose*. New York: Harper Collins, 1999.

Woldin, Judd, Richard Engquist, Dan Owens: *Langston Hughes's Little Ham*. Libretto. Samuel French, Inc. O.J.

Woldin, Judd, Robert Brittan, Robert Nemiroff, Charlotte Zaltzberg: *Raisin*. Libretto. New York [u.a.]: Samuel French, o.J.

Zangwill, Israel: *The King of Schnorrers*. London: Peter Halban, 1987.

### Audioquellen

*Aida*. Musik: Elton John. Lyrics: Tim Rice. Fassung: CD. OBC. Buena Vista, 2000.

*Amour*. Musik: Michel Legrand. Englische Adaption: Jeremy Sams. Fassung: CD. OBC. Sh-K-Boom, 2003.

*Aspects of Love*. Musik: Andrew Lloyd Webber. Lyrics: Don Black, Charles Hart. Fassung: 2 CD-Box. OLC. Polydor, 1989.

*Big River*. Musik, Lyrics: Roger Miller. Fassung: CD. OBC. MCA, 1988.

*Brigadoon*. Musik: Frederick Loewe. Lyrics: Alan Jay Lerner. Fassung: CD. Studio Recording. Angel, 1992.

*By Jeeves*. Musik: Andrew Lloyd Webber. Lyrics: Alan Ayckbourn. Fassung: CD. Original Cast Recording. Really Useful, 1996.

*Cabaret*. Musik: John Kander. Lyrics: Fred Ebb. Fassung: CD. 1986 London Cast. First Night, 1986.

*Cabaret*. Musik: John Kander. Lyrics: Fred Ebb. Fassung: CD. New Broadway Cast. RCA Victor, 1998.

*La Cage Aux Folles*. Musik, Lyrics: Jerry Herman. Fassung: CD. New Broadway Cast Recording. PS Classics, 2010.

*Camelot*. Musik: Frederick Loewe. Lyrics: Alan Jay Lerner. Fassung: CD. Original 1982 London Cast. Jay Records, 2006.

*Candide*. Musik: Leonard Bernstein. Lyrics: Lillian Hellman, Stephen Sondheim [u.a.]. Fassung: 2 CD-Box. Studio Recording. Deutsche Grammophon, 2003.

*Carousel*. Musik: Richard Rodgers, Lyrics: Oscar Hammerstein II. Fassung: CD. 1993 London Cast Recording. First Night, 1993.

*Cats*. Musik: Andrew Lloyd Webber. Lyrics: T.S. Eliot, Trevor Nunn. Fassung: 2 CD-Box. OLC. Really Useful, 1998.

*Chicago – The Musical*. Musik: John Kander. Lyrics: Fred Ebb. Fassung: CD. London Cast Recording. RCA Victor, 1998.

*The Color Purple*. Musik, Lyrics: Brenda Russell, Allee Willis, Stephen Bray. Fassung: CD. OBC. Angel Records, 2006.

*Dear World*. Musik, Lyrics: Jerry Herman. Fassung: CD. OBC. Sony, 1992.

*Dessa Rose*. Musik: Stephen Flaherty. Lyrics: Lynn Ahrens. Fassung: 2 CD-Box. Lincoln Center Cast. Jay Records, 2005.

*Do I Hear a Waltz?* Musik: Richard Rodgers. Lyrics: Stephen Sondheim. Fassung: CD. Pasadena Playhouse Cast. Fynsworth Alley, 2001.

*Fiddler on the Roof*. Musik: Jerry Bock. Lyrics: Sheldon Harnick. Fassung: CD. New Broadway Cast. PS Classics, 2004.

*The Glorious Ones*. Musik: Stephen Flaherty. Lyrics: Lynn Ahrens. Fassung: CD. Original Off-Broadway Cast [Mitzi E. Newhouse Theatre, Lincoln Center]. Jay Records, 2008.

*The Gospel at Colonus*. Musik: Bob Telson. Original Lyrics: Lee Breuer. Fassung: CD. Original Cast Recording. Elektra Nonesuch, 1988.

*Grand Hotel*. Musik, Lyrics: Robert Wright, George Forrest. Zusätzliche Songs: Maury Yeston. Fassung: CD. Original Cast Members. RCA Victor, 1992.

*Guys and Dolls*. Musik, Lyrics: Frank Loesser. Fassung: 2 CD-Box. London Studio Recording. Jay Records, 1996.

*Gypsy*. Musik: Jule Styne. Lyrics: Stephen Sondheim. Fassung: CD. OLC. RCA Victor, 1990.

*Hello, Dolly!*. Musik, Lyrics: Jerry Herman. Fassung: CD. OBC. RCA Victor, 1990.

*Hot Mikado*. Musik: Arthur Sullivan, Rob Bowman. Lyrics: W.S. Gilbert, David H. Bell. Fassung: CD. Original Cast Recording. First Night, 1995.

*How to Succeed in Business Without Really Trying*. Musik, Lyrics: Frank Loesser. Fassung: CD. Broadway Revival Cast 1995. RCA Victor, 1995.

*The Human Comedy*. Musik: Galt MacDermot, Libretto: William Dumasq. Fassung: 2 CD-Box. OBC. Kilmarnock, 1997.

*Into the Woods*. Musik, Lyrics: Stephen Sondheim. Fassung: CD. OBC. RCA Victor, 1988.

*Jekyll & Hyde – The Musical*. Musik: Frank Wildhorn. Lyrics: Leslie Bricusse. Fassung: CD. OBC. Atlantic, 1997.

*Jesus Christ Superstar*. Musik: Andrew Lloyd Webber. Lyrics: Tim Rice. Fassung: 2 CD-Box. Studio Cast. Polydor, 2000.

*Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*. Musik: Andrew Lloyd Webber. Lyrics: Tim Rice. Fassung: CD. London Cast. Polydor, 1991.

*The King and I*. Musik: Richard Rodgers. Lyrics: Oscar Hammerstein II. Fassung: CD. London Cast 2000. Warner, 2000.

*The King and I*. Musik: Richard Rodgers. Lyrics: Oscar Hammerstein II. Fassung: CD. Studio Recording. Sony Broadway, 1993.

*Kiss Me, Kate*. Musik, Lyrics: Cole Porter. Fassung: CD. Studio Recording with the Stars of the Original Broadway Production. Angel Records, 1993.

*Kiss of the Spider Woman*. Musik: John Kander. Lyrics: Fred Ebb. Fassung: CD. New Broadway Cast. Mercury, 1995.

*Kiss of the Spider Woman*. Musik: John Kander. Lyrics: Fred Ebb. Fassung: CD. OLC. First Night, 1992.

*The Light in the Piazza*. Musik, Lyrics: Adam Guettel. Fassung: CD. OBC. Nonesuch, 2005.

*Lost in the Stars*. Musik: Kurt Weill. Lyrics: Maxwell Anderson. Fassung: CD. Studio Cast. Wyastone, 2009.

*Loving Repeating*. Musik: Stephen Flaherty. Lyrics: Gertrude Stein (adapted by Frank Galati). Fassung: CD. Chicago Cast. Jay Records, 2007.

*Mame*. Musik, Lyrics: Jerry Herman. Fassung: CD. OBC. Sony, 1999.

*Man of La Mancha*. Musik: Mitch Leigh. Lyrics: Joe Darion. Fassung: CD. OBC. MCA Records, 1987.

*Marie Christine*. Musik, Lyrics: Michael John LaChiusa. Fassung: CD. OBC. RCA Victor, 2000.

*Merrily We Roll Along*. Musik, Lyrics: Stephen Sondheim. Fassung: CD. OBC. Masterworks Broadway, 2007.

*Les Misérables*. Musik: Claude-Michel Schönberg. Lyrics: Alain Boublil, Herbert Kretzmer, Jean-Marc Natel. Fassung: 2 CD-Box. OLC. First Night, 1998.

*Les Misérables*. Musik: Claude-Michel Schönberg. Lyrics: Alain Boublil, Jean-Marc Natel. Fassung: 2 CD-Box. French Concept Album. First Night, 1989.

*Miss Saigon*. Musik: Claude-Michel Schönberg. Lyrics: Alain Boublil, Richard Maltby jr. Fassung: 2 CD-Box. Complete Symphonic Recording. First Night, 1995.

*The Most Happy Fella*. Musik, Lyrics: Frank Loesser. Fassung: 3 CD-Box. Studio Recording. Jay Records, 2000.

*The Music Man*. Musik, Lyrics: Meredith Willson. Fassung: CD. OBC. Naxos, 2009.

*My Fair Lady*. Musik: Frederick Loewe. Lyrics: Alan Jay Lerner. Fassung: CD. OBC. Columbia, 1988.

*Once On This Island*. Musik: Stephen Flaherty, Lyrics: Lynn Ahrens. Fassung: CD. OBC. RCA Victor, 1990.

*110 in the Shade*. Musik: Harvey Schmidt. Lyrics: Tom Jones. Fassung: CD. 2007 Broadway Revival Cast. PS Classics, 2007.

*Passion*. Musik, Lyrics: Stephen Sondheim. Fassung: CD. OBC. Angel Records, 1994.

*Phantom*. Musik, Lyrics: Maury Yeston. Fassung: CD. Studio Cast. RCA Victor, 1993.

*The Phantom of the Opera*. Musik: Andrew Lloyd Webber. Lyrics: Charles Hart, Richard Stilgoe. Fassung: 2 CD-Box. OLC. Polydor, 1990.

*The Pirate Queen*. Musik: Claude-Michel Schönberg. Lyrics: Alain Boublil, Richard Maltby jr., John Dempsey. Fassung: CD. OBC. Sony, 2007.

*Purlie*. Musik: Garry Geld. Lyrics: Peter Udell. Fassung: CD. OBC. RCA Victor, 1990.

*Ragtime*. Musik: Stephen Flaherty. Lyrics: Lynn Ahrens. Fassung: 2-CD Box. OBC. RCA Victor, 1998.

*Raisin*. Musik: Judd Woldin. Lyrics: Robert Brittan. Fassung: CD. OBC. Sony, 1992.

*Rent*. Musik, Lyrics: Jonathan Larson. Fassung: 2 CD-Box. OBC. Dreamworks, 1996.

*Robert and Elizabeth*. Musik: Ron Grainer. Lyrics: Ronald Miller. Fassung: CD. Chichester Festival Cast, 2003.

*The Scottsboro Boys*. Musik: John Kander. Lyrics: Fred Ebb. Fassung: CD. Original Off-Broadway Cast. Jay Records, 2010.

*The Secret Garden*. Musik: Lucy Simon. Lyrics: Marsha Norman. Fassung: CD. OLC. First Night, 2001.

*She Loves Me*. Musik: Jerry Bock, Lyrics: Sheldon Harnick. Fassung: CD. 1994 London Cast Recording. First Night, 1994.

*Sherry!* Musik: Laurence Rosenthal. Lyrics: James Lipton. Fassung: 2-CD Box. Studio Recording. Angel, 2003.

*Show Boat*. Musik: Jerome Kern. Lyrics: Oscar Hammerstein II. Fassung: CD. Highlights 1946 Broadway Revival. Sony, 1993.

*Show Boat*. Musik: Jerome Kern. Lyrics: Oscar Hammerstein II. Fassung: 3 CD-Box. Studio Recording. EMI Classics, 2006.

*Simply Heavenly*. Musik: David Martin. Lyrics: Langston Hughes. Fassung: CD. OBC. Sepia Records, 2008.

*Simply Heavenly*. Musik: David Martin. Lyrics: Langston Hughes. Fassung: CD. Original London Cast 2005. First Night Records, 2005.

*Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street*. Musik, Lyrics: Stephen Sondheim. Fassung: 2 CD-Box. New York Concert Cast. New York Philharmonic, 2000.

*A Tree Grows in Brooklyn*. Musik: Arthur Schwartz. Lyrics: Dorothy Fields. Fassung: CD. OBC. Sony, 1991.

*West Side Story*. Musik: Leonard Bernstein. Lyrics: Stephen Sondheim. Fassung: CD. London Studio Cast. Warner Classics, 2003.

*Whistle Down the Wind*. Musik: Andrew Lloyd Webber. Lyrics: Jim Steinman. Fassung: 2 CD-Box. OLC. Really Useful, 1999.

*Wicked*. Musik, Lyrics: Stephen Schwartz. Fassung: CD. OBC. Decca, 2003.

*The Wild Party*. Musik, Lyrics: Andrew Lipa. Fassung: CD. Original Off-Broadway Cast. RCA Victor, 2000.

*The Witches of Eastwick*. Musik: Dana P. Rowe. Lyrics: John Dempsey. Fassung: CD. OLC. First Night, 2000.

*The Woman in White*. Musik: Andrew Lloyd Webber. Lyrics: David Zippel. Fassung: 2-CD Box. OLC. Really Useful, 2004.

*Wonderful Town*. Musik: Leonard Bernstein. Lyrics: Betty Comden, Adolph Green. Fassung: CD. New Broadway Cast Recording. DRG, 2004.

#### Filmisch dokumentierte Inszenierungen

*By Jeeves*. Regie: Alan Ayckbourn (Bühnenfassung), Nick Morris (Film). Drehbuch (Libretto): Alan Ayckbourn. Fassung: DVD. Really Useful, 2001. Dauer: 141'.

*Cats*. Regie: David Mallet (Originalinszenierung: Trevor Nunn). Drehbuch (Libretto): T.S. Elliot, Trevor Nunn. Fassung: 2 DVD-Box (Ultimate Edition). Universal, 2002. Dauer: 116'.

*Kiss Me Kate*. Regie: Michael Blakemore (Bühnenfassung und TV-Adaption). Drehbuch (Libretto): Sam & Bella Spewack. Gefilmt im Victoria Palace Theatre, London im August 2002. Fassung: DVD. TDK, 2003. Dauer: 146'.

*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street – In Concert*. Regie: Lonny Price. Drehbuch (Libretto): Stephen Sondheim, Hugh Wheeler. Fassung: DVD. Image Entertainment, 2006. Dauer: 132'.

## Sekundärwerke

### Selbständige Literatur

Altman, Rick: *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

Aptheker, Herbert: *American Negro Slave Revolts*. [50<sup>th</sup> Anniversary Edition]. New York: International Publishers, 1993.

Bauch, Marc: *The American Musical. A Literary Study within the Context of American Drama and American Theater with References to Selected American Musicals by Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II, Arthur Laurents, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, and James Lapine*. Marburg: Tectum Verlag, 2003.

Berger, Arthur Asa: *Li'l Abner: A Study in American Satire*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

Block, Geoffrey: *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2004.

Bloom, Ken, Frank Vlastnik: *Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of all Time*. New York: Black Dog and Leventhal, 2004.

Bordman, Gerald: *American Musical Theatre: A Chronicle*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992.

Bordman, Gerald: *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1869-1914*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1994.

Bordman, Gerald: *American Theatre. A Chronicle of Comedy and Drama, 1914-1930*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995.

Bordman, Gerald: *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930-1969*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

Bradbury, Malcolm: *The Modern American Novel*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992.

- Carghill, Oscar: *The Novels of Henry James*. New York: Macmillan, 1961.
- Cheney, Anne: *Lorraine Hansberry*. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- Clarke, John Henrik (Hrsg.): *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*. Boston, Beacon Press, 1968.
- Cox, J. Randolph: *The Dime Novel Companion: A Source Book*. Westport: Greenwood Press, 2000
- Davis, Arthur P.: *From the Dark Tower: Afro-American Writers 1900 to 1960*. Washington D.C.: Howard University Press, 1974.
- Dorantes Hatch, Shari, Michael R. Strickland (Hrsg.): *African-American Writers: A Dictionary*. Santa Barbara: ABC-Clio, 2000.
- Douglass, Frederick: *My Bondage and My Freedom*.  
<http://www.gutenberg.org/files/202/202-h/202-h.htm> Zugriff: 15. Februar 2011.
- Duffy, Susan (Hrsg.): *The Political Plays of Langston Hughes*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000.
- Engel, Lehman: *The American Musical Theatre: A Consideration*. New York: MacMillan, 1967.
- Engel, Lehman: *Words with Music. Creating the Broadway Musical Libretto*. Updated and Revised by Howard Kissel. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2006.
- Flaherty, Stephen, Lynn Ahrens: *A Man of No Importance*. Booklet [mit inkludierten Lyrics]. Jay Records, 2003.
- Gänzl, Kurt: *The British Musical Theatre. Volume II 1915-1984*. Basingstoke: Macmillan, 1987.
- Gänzl, Kurt: *The Encyclopedia of the Musical Theatre. 2<sup>nd</sup> Edition*. 3 Bände. New York [u.a.]: Schirmer Books, 2002.
- Gänzl, Kurt: *Musicals: The Complete Illustrated Story of the World's Most Popular Live Entertainment*. London: Carlton Books, 2001.
- Garson, Helen S.: *Truman Capote: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publ., 1992.
- Gatzke, Ursula: *Das amerikanische Musical: Vorgeschichte, Geschichte und Wesenszüge eines kulturellen Phänomens*. München: Univ., Phil.-Fak., Diss., 1968.
- Goff, Barbara E., Michael Simpson: *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2007.
- Grant, Mark N.: *The Rise and Fall of the Broadway Musical*. Boston: Northeastern University Press, 2004.

Gray, Thomas R.: *The Confessions of Nat Turner – The Leader of the Late Insurrection in Southampton, Va.* As fully and voluntarily made to Thomas R. Gray.

<http://www.gutenberg.org/files/15333/15333-h/15333-h.htm> Zugriff: 12. Jänner 2011.

Hammond, John R.: *An H.G. Wells Companion: A Guide to the Novels, Romances and Short Stories.* London: Macmillan, 1979.

Hansberry, Lorraine: *To Be Young, Gifted and Black: Lorraine Hansberry in Her Own Words.* (adapted by Robert Nemiroff). Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970.

Hill, Errol G., James V. Hatch: *A History of African American Theatre.* Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2005.

Hollenweger, Walter J.: *Charismatisch-pfingstliches Christentum: Herkunft, Situation, ökumenische Chancen.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997.

Hollenweger, Walter J.: *Enthusiastisches Christentum: Die Pfingstbewegung in Geschichte und Gegenwart.* Wuppertal [u.a.]: Brockhaus, 1969.

Howatson, M.C. (Hrsg.): *The Oxford Companion to Classical Literature.* Oxford, New York: Oxford University Press, 1997.

Hughes, Langston: *I Wonder as I Wander.* Joseph McLaren (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 14.* Columbia: University of Missouri Press, 2003.

Jacobson, Douglas: *Thinking in the Spirit: Theologies of the Early Pentecostal Movement.* Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

Kingsbury, Paul [u.a.] (Hrsg.): *The Encyclopedia of Country Music: The Ultimate Guide to the Music.* New York [u.a.]: Oxford University Press, 1998.

Kislan, Richard: *The Musical: A Look at the American Musical Theater.* New York [u.a.]: Applause Books, 1995.

Knapp, Raymond: *The American Musical and the Formation of National Identity.* Princeton [u.a.]: Princeton University Press, 2006.

Kövary, Georg: *Der Dramatiker Franz Molnár.* Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1987.

Laufe, Abe: *Broadway's Greatest Musicals.* London: David & Charles, 1978.

Lucas, John: *Arnold Bennett: A Study of His Fiction.* London: Methuen, 1974.

Mandelbaum, Ken: *Not Since Carrie: Forty Years of Broadway Musical Flops.* New York: St. Martin's Press, 1991.

Mander, Gertrud: *Jean Giraudoux.* Hannover: Friedrich, 1969.

MacDermot, Galt, Bill Dumaesq: *The Human Comedy.* Booklet. Kilmarnock, 1997.



- McMillin, Scott: *The Musical as Drama*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.
- Mittelman, Hanni: *Sammy Gronemann (1875-1952): Zionist, Schriftsteller und Satiriker in Deutschland und Palästina*. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2004.
- Mordden, Ethan: *Beautiful Mornin': The Broadway Musical in the 1940s*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 1999.
- Mordden, Ethan: *Open a New Window: The Broadway Musical in the 1960s*. New York: Palgrave MacMillan, 2002
- Mordden, Ethan: *Rodgers & Hammerstein*. New York: Harry N. Abrams, 1992.
- Norton, Richard C.: *A Chronology of American Musical Theatre*. 3 Bände. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002.
- Ostrom, Hans: *Langston Hughes: A Study of the Short Fiction*. New York [u.a.]: Twayne Publishers, 1993.
- Rampersad, Arnold, David Roessel (Hrsg.): *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York: Knopf, 1998.
- Rampersad, Arnold: *The Life of Langston Hughes: Volume II 1941-1967: I Dream a World*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Rincón, Carlos: *Das Theater García Lorcas*. Berlin: Rütten & Loening, 1975.
- Ruland, Richard, Malcolm Bradbury: *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. London, New York: Routledge, 1991.
- Rushdy, Ashraf A. H.: *Neo-slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Schmidt-Joos, Siegfried: *Das Musical*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1965.
- Sievers, Stefanie: *Liberating Narratives: The Authorization of Black Female Voices in African American Women Writers' Novels of Slavery*. Hamburg: Lit Verlag, 1999.
- Simon, Lucy, Marsha Norman: *The Secret Garden*. Booklet. First Night, 2001.
- Smither, Howard E.: *The History of the Oratorio*. Vol. 4. *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Chapel Hill [u.a.]: University of North Carolina Press, 2000.
- Sondheim, Stephen, James Lapine: *Into the Woods*. Booklet. RCA Victor, 1987.
- Southern, Eileen: *The Music of Black Americans: A History*. New York: Norton, 1997.
- Stewart, John: *Broadway Musicals: 1943-2004*. Jefferson [u.a.]: McFarland & Co, 2006.

- Stuckey, W. J.: *The Pulitzer Prize Novels: A Critical Backward Look*. Norman: University of Oklahoma Press, 1966.
- Swain, Joseph P.: *The Broadway Musical. A Critical and Musical Survey*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 1990.
- Tanitch, Robert: *London Stage in the 20<sup>th</sup> Century*. London: Haus, 2007.
- Toohey, John L.: *A History of the Pulitzer Prize Plays*. New York, Toronto: Citadel Press, 1967.
- Traubner, Richard: *Operetta: A Theatrical History – Revised Edition*. New York, London: Routledge, 2003.
- Trussler, Simon: *Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2000.
- Twain, Mark: *The Adventures of Tom Sawyer*. London: CRW, 2004.
- Vlock, Deborah: *Dickens, Novel Reading, and the Victorian Popular Theatre*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1998.
- Wagner, Renate: *Arthur Schnitzler: Eine Biographie*. Wien [u.a.]: Molden, 1981.
- Walsh, Michael: *Andrew Lloyd Webber: Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit*. München: Piper, 1992.
- Watson, Charles S.: *The History of Southern Drama*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997.
- Weitzner, Jacob: *Sholem Aleichem in the Theatre*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1994.
- Wheeler, Michael: *English Fiction of the Victorian Period 1830-1890*. Harlow: Longman, 1994.
- White, Eric Walter: *Stravinsky: The Composer and His Works*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1985.
- Williams, Tennessee: *The Glass Menagerie*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Wilmeth, Don B., Christopher Bigsby (Hrsg.): *The Cambridge History of American Theatre*. 3 Bände. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2006.
- Woll, Allen: *Black Musical Theatre: From "Coontown" to "Dreamgirls"*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989. (Reprint: Da Capo Paperback).

Unselbständige Literatur

Ahrends, Günter: „Zum Gattungsprofil des amerikanischen Musicals.“ In: Borgmeier, Raimund (Hrsg.): *Gattungsprobleme in der anglo-amerikanischen Literatur: Beiträge für Ulrich Suerbaum zu seinem 60. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer, 1986. S. 195-216.

Anderson, Michael J.: „Myth.“ In: Gregory, Justina (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 121-135.

Baetzhold, Howard G.: „A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court.“ In: LeMaster, J.R., James D. Wilson (Hrsg.): *The Mark Twain Encyclopedia*. New York, London: Garland, 1993. S. 174-179.

Ballesteros Gonzáles, Antonio: „Doppelgänger.“ In: Mulvey-Roberts, Marie (Hrsg.): *The Handbook of Gothic Literature*. Basingstoke: Macmillan, 1999. S. 264.

Barker, Clive: „Theatre an society: the Edwardian legacy, the First World War and the inter-war years.“ In: Barker, Clive, Maggie B. Cole (Hrsg.): *British Theatre Between the Wars 1918-1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. S. 4-37.

Battezzato, Luigi: „Lyric.“ In: Gregory, Justina (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 149-166.

Bean, Annemarie: „Black Minstrelsy and Double Inversion, Circa 1890.“ In: Elam, Harry J. jr., David Krasner (Hrsg.): *African American Performance and Theater History: A Critical Reader*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2001. S. 171-91.

Bermant, Chaim: „Introduction.“ In: Zangwill, Israel: *The King of Schnorrers*. London: Peter Halban, 1987. S. 5-7.

Bigsby, C.W.E.: „Three Black Playwrights: Loftin Mitchell, Ossie Davis, Douglas Turner Ward.“ In: Hill, Errol (Hrsg.): *The Theater of Black Americans – A Collection of Critical Essays*. 2 Bände. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1980. Vol. 1. S. 148-167.

Blake, Susan L.: „Old John in Harlem: The Urban Folktales of Langston Hughes.“ In: Bloom, Harold (Hrsg.): *Langston Hughes*. New York, Philadelphia: Chelsea House, 1989. S. 127-35.

Brecht, Bertolt: „Über die Verwendung der Musik für ein episches Theater.“ In: Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S. 239-251.

Booth, Michael R.: „Comedy and farce.“ In: Powell, Kerry (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 129-144.

- Carkeet, David: „The Dialects in Huckleberry Finn.“ In: Quirk, Tom (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 27-40.
- Clarke, Ian: „Drama in the Nineteenth Century.“ In: Thomas, Jane (Hrsg.): *Bloomsbury Guides to English Literature: Victorian Literature*. London: Bloomsbury, 1994. S. 13-26.
- Clarke, John Henrik: „Introduction.“ In: Ders. (Hrsg.): *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*. Boston, Beacon Press, 1968. S. vii-x.
- Clurman, Harold: „Introduction.“ In: Ders. (Hrsg.): *Famous American Plays of the 1930s*. New York: Dell, 1970. S. 7-17.
- Cohen, Edward M.: „Introduction.“ In: Ders. (Hrsg.): *New Jewish Voices. Plays Produced by the Jewish Repertory Theatre*. Albany: State University of New York Press, 1985. S. ix- xxvi.
- Curry, E.J.: „Walpole, Horace, Earl of Oxford (1717-97).“ In: Mulvey-Roberts, Marie (Hrsg.): *The Handbook of Gothic Literature*. Basingstoke: Macmillan, 1999. S. 246-49.
- Davis, Ossie: „Purlie Told Me!“ In: Clarke, John Henrik (Hrsg.): *Harlem, U.S.A.* Berlin: Seven Seas Books, 1964. S. 152-157.
- Doctorow, E.L.: „False Documents.“ In: Trenner, Richard (Hrsg.): *E.L. Doctorow – Essays and Conversations*. Princeton: Ontario Review Press, 1983. S. 16-27.
- Donohue, Joseph: „Actors and Acting.“ In: Powell, Kerry (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 17-35.
- „Drama Jury Report von John M. Brown.“ In: Fischer, Heinz-D., Erika J. Fischer (Hrsg.): *The Pulitzer Prize Archive Vol. 22. Chronicle of the Pulitzer Prize for Drama: Discussions, Decisions and Documents*. München: Saur, 2008. S. 278-79.
- Dunn, Jeffrey: „The Most Happy Fella: The Jay/Ter Original Masterworks Edition.“ In: Loesser, Frank: *The Most Happy Fella*. Booklet. Jay Records, 2000. S. 12-25.
- „Editor's Note“ zu: Dumas, Alexandre, père: *The Vicomte de Bragelonne*. <http://www.gutenberg.org/files/2609/2609-h/2609-h.htm> Zugriff: 4. August 2009.
- Ellis, James: „The Bawdy Humor of *The King's Cameleopard or The Royal Nonesuch*.“ In: Quirk, Tom (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 75-80.
- Ellison, Ralph: „ Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity.“ In: Callahan, John F. (Hrsg.): *The Collected Essays of Ralph Ellison*. New York: The Modern Library, 1995. S. 81-99.

- Fähnders, Walter: „Frühlings Erwachen.“ In: *Harenberg Literaturlexikon: Autoren, Werke und Epochen. Gattungen und Begriffe von A bis Z*. Dortmund: Harenberg, 1997. S. 351/2.
- Ferré, M.R., J. Salvador: “The First Half of the Nineteenth Century.” In: Benoit-Dusauso, Annick, Guy Fontaine (Hrsg.): *History of European Literature*. London, New York: Routledge, 2000. S. 394- 446.
- Fisher-Fishkin, Shelley: „Mark Twain and Race.“ In: Dies. (Hrsg.): *A Historical Guide to Mark Twain*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2002. S. 127-162.
- Fitzgerald, Penelope: „Preface.“ In: Breuer, Lee, Bob Telson: *The Gospel at Colonus*. New York: Theatre Communications Group, 1989. S. xi-xii.
- Fitzgerald, Robert: „Commentary zu *Oedipus at Colonus*.“ In: Sophocles: *The Oedipus Cycle*. (Übersetzt von Dudley Fitts und Robert Fitzgerald). Orlando [u.a.]: Harvest Books, 2002. S. 174-85.
- Fried, Lewis: “American-Jewish Fiction, 1930-1945.” In: Ders. [u.a.] (Hrsg.): *Handbook of American-Jewish Literature: An Analytical Guide to Topics, Themes, and Sources*. New York [u.a.]: Greenwood Press, 1988. S. 35-60.
- Gair, Christopher: “The „American Dickens“: Mark Twain and Charles Dickens.” In: Messent, Peter, Louis J. Budd (Hrsg.): *A Companion to Mark Twain*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 141-156.
- Gerber, John C.: „Huck Finn and Tom Sawyer Among the Indians.“ In: LeMaster, J.R., James D. Wilson (Hrsg.): *The Mark Twain Encyclopedia*. New York, London: Garland, 1993. S. 374-5.
- Gerber, John C.: „The Adventures of Tom Sawyer.“ In: LeMaster, J.R., James D. Wilson (Hrsg.): *The Mark Twain Encyclopedia*. New York, London: Garland, 1993. S. 12-15.
- Gould, Philip: “The Rise, Development, and Circulation of the Slave Narrative.” In: Fish, Audrey A. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Cambridge, New York [u.a.]: Cambridge University Press, 2007. S. 11-27.
- Graziano, John: „Images of African Americans: African-American musical theatre, *Show Boat* and *Porgy and Bess*.“ In: Everett, William A., Paul R. Laird (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Musical*. New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2008. S. 89-102.
- Gregory, Justina: “Euripidean Tragedy.” In: Gregory, Justina (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 251-270.
- Gresham-Nemiroff, Jewell Handy: „Foreword.“ In: Hansberry, Lorraine: *A Raisin in the Sun: The Unfilmed Original Screenplay*. [Hrsg.: Robert Nemiroff]. New York: Signet, 1994. S. ix-xxii.

- Harrington, Ollie: „How Bootsie Was Born.“ In: Clarke, John Henrik [Hrsg.]: *Harlem, U.S.A.* Berlin: Seven Seas Books, 1964. S. 90-7.
- Hays, Peter L.: „Similar Themes in Hansberry and O’Casey.“ In: Kappel, Lawrence (Hrsg.): *Readings on „A Raisin in the Sun“*. San Diego: Greenhaven Press, 2001. [Greenhaven Press Literary Companion Series] S. 117-21.
- Hogle, Jerrold E.: „Stevenson, Robert Louis (1850-94).“ In: Mulvey-Roberts, Marie (Hrsg.): *The Handbook of Gothic Literature*. Basingstoke: Macmillan, 1999. S. 220-23.
- Horn, David: „Who Loves You Porgy? The Debates Surrounding Gershwin’s Musical.“ In: Lawson-Peebles, Robert (Hrsg.): *Approaches to the American Musical*. Exeter: University of Exeter Press, 1996. S. 109-126.
- Horner, Avril: „Heroine.“ In: Mulvey-Roberts, Marie (Hrsg.): *The Handbook of Gothic Literature*. Basingstoke: Macmillan, 1999. S. 115-19.
- Hughes, Langston: “Don’t You Want to Be Free?” In: Sanders, Leslie Catherine (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5: The Plays to 1942: “Mulatto” to “The Sun Do Move”*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 539-73.
- Hughes, Langston: „How Real is Make-Believe?“ In: DeSantis, Christopher C. (Hrsg.): *Collected Works of Langston Hughes. Vol. 9: Essays on Art, Race, Politics, and World Affairs*. Columbia, London: University of Missouri Press, 2002. S. 359-60.
- Hughes, Langston: “Jericho-Jim Crow.” In: Sanders, Leslie Catherine (Hrsg.): (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 254-79.
- Hughes, Langston: “The Negro Artist and the Racial Mountain.” In: DeSantis, Christopher C. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 9: Essays on Art, Race, Politics, and World Affairs*. Columbia, London: University of Missouri Press, 2002. S. 31-6.
- Hughes, Langston: „Simple and Me.“ In: DeSantis, Christopher C. (Hrsg.): *Collected Works of Langston Hughes. Vol. 9: Essays on Art, Race, Politics, and World Affairs*. Columbia, London: University of Missouri Press, 2002. S. 257-62.
- Hughes, Langston: „Tambourines to Glory.“ In: Sanders, Leslie Catherine (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 280-349.
- Hughes, Langston: “Who is Simple?” In: Clarke, John Henrik [Hrsg.]: *Harlem, U.S.A.* Berlin: Seven Seas Books, 1964. S. 302-03.

- Hughes, Langston: „You’re Simple If You Want to Write a Play.“ In: DeSantis, Christopher C. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 9: Essays on Art, Race, Politics, and World Affairs*. Columbia, London: University of Missouri Press, 2002. S. 360-63.
- Hulse, Michael: „Notes.“ In: Stoker, Bram: *Dracula*. Köln: Köhnenmann, 1995. S. 419-424.
- Hwang, David Henry: „Introduction.“ In: Rodgers, Richard, Oscar Hammerstein II., David Henry Hwang: *Flower Drum Song*. New York: Theatre Communications, 2003. S. ix-xiv.
- Isherwood, Christopher: „Introduction.“ In: Ders. *The Berlin of Sally Bowles*. London: The Hogarth Press, 1978. S. 1-6.
- Jacobi, Hanres: „Vorwort.“ In: Pagnol, Marcel: *Dramen 1: Das große ABC, Marius, Fanny, César*. München: 1961. S. 7-20.
- Jemie, Onwuchekwa: „Jazz, Jive, and Jam.“ In: Bloom, Harold (Hrsg.): *Langston Hughes*. New York: Chelsea House, 1989. S. 61-91.
- Keller, James: „Notes on *Sweeney Todd*.“ In: Sondheim, Stephen: *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street - Live in Concert*. Booklet. NYP, 2001. S. 14-23.
- Kreuger, Miles: „Some Words About ‘Brigadoon’.“ In: Loewe, Frederick, Alan Jay Lerner: *Brigadoon*. Booklet. EMI, 1992. S. 6-10.
- Kilroy, David: „Liner Notes.“ In: Weill, Kurt, Maxwell Anderson: *Lost in the Stars*. Booklet. Nimbus Records, 2009. S. 5-9.
- Landesman, Rocco: „*Big River: From Mark Twain to Broadway*.“ In: Miller, Roger: *Big River*. Booklet. Decca, 1988. S. 3-7.
- Lawson-Peebles, Robert: „Introduction: Cultural Musicology and the American Musical.“ In: Ders. (Hrsg.): *Approaches to the American Musical*. Exeter: University of Exeter Press, 1996. S. 1-18.
- Lee, A. Robert: „Melville, Herman (1819-91).“ In: Mulvey-Roberts, Marie (Hrsg.): *The Handbook of Gothic Literature*. Basingstoke: Macmillan, 1999. S. 160-62.
- Maguire, Gregory: „Wicked: the Musical.“ In: Schwartz, Stephen: *Wicked*. Booklet. Decca, 2003. S. 7-8.
- Malandain, P.: „The First Half of the Eighteenth Century: The Enlightenment.“ In: Benoit-Dusauroy, Annick, Guy Fontaine (Hrsg.): *History of European Literature*. London, New York: Routledge, 2000. S. 300-348.
- Mandelbaum, Ken: „Liner Notes.“ In: Claude-Michel Schönberg, Alain Boublil: *Miss Saigon*. Booklet. First Night, 1995. o.S.

- Mandelbaum, Ken: „Liner Notes.“ In: Schwartz, Arthur, Dorothy Fields: *A Tree Grows in Brooklyn*. Booklet. Sony, 1991. S. 10-17.
- Marovitz, Sanford E.: „Images of America in American-Jewish Fiction.“ In: Fried, Lewis [u.a.] (Hrsg.): *Handbook of American-Jewish Literature: An Analytical Guide to Topics, Themes, and Sources*. New York [u.a.]: Greenwood Press, 1988. S. 315-356.
- McNally, Terence: „Liner Notes.“ In: Kander, John, Fred Ebb: *Kiss of the Spider Woman*. Booklet. Polygram, 1995. o.S.
- Miklin, Richard: „Reigen.“ In: *Harenberg Literaturlexikon: Autoren, Werke und Epochen. Gattungen und Begriffe von A bis Z*. Dortmund: Harenberg, 1997. S. 830.
- Mitchell, Lofton: „The Negro Theatre and the Harlem Community.“ In: Clarke, John Henrik (Hrsg.): *Harlem, U.S.A.* Berlin: Seven Seas Books, 1964. S. 108-120.
- Mulvey, Christopher: „Freeing the voice, creating the self: the novel and slavery.“ In: Graham, Maryemma (Hrsg.): *Cambridge Companion to the African American Novel*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2004. S. S. 17-33.
- Nemiroff, Robert: „Introduction.“ In: Hansberry, Lorraine: *A Raisin in the Sun*. New York: Vintage Books, 1994. S. 5-14.
- o. A.: „Liner Notes.“ In: Bray, Stephen, Brenda Russell, Allee Willis: *The Color Purple*. Booklet. Angel Records, 2006. S. 9-10.
- o. A.: „Liner Notes.“ In: Sondheim, Stephen: *Passion*. Booklet. Angel Records, 1994. S. 3-19.
- Osborne, Richard: „McGlinn Conducts Show Boat.“ In: Kern, Jerome, Oscar Hammerstein II.: *Show Boat*. Fassung: 3-CD Box. Studio Recording. EMI, 2006. S. 11-14.
- Pauli, Klaus: „Jacobowsky und der Oberst.“ In: *Harenberg Literaturlexikon: Autoren, Werke und Epochen. Gattungen und Begriffe von A bis Z*. Dortmund: Harenberg, 1997. S. 525.
- Paulin, Diana R.: „Acting Out Miscegenation.“ In: Elam, Harry J. jr., David Krasner (Hrsg.): *African American Performance and Theater History: A Critical Reader*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2001. S. 251-70.
- Pettit, Arthur G.: „Jim as a Composite Portrait.“ In: Quirk, Tom (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 18-27.
- Quirk, Tom: „A Brief Life of Mark Twain.“ In: Ders. (Hrsg.): *Mark Twain's „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 3-6.



- Quirk, Tom: „Huckleberry Finn’s Heirs.“ In: Ders. (Hrsg.): *Mark Twain’s „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 258-78.
- Quirk, Tom: „Introduction.“ In: Ders. (Hrsg.): *Mark Twain’s „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. xxi-xxiii.
- Quirk, Tom: „Jim.“ In: LeMaster, J.R., James D. Wilson (Hrsg.): *The Mark Twain Encyclopedia*. New York, London: Garland, 1993. S. 416-17.
- Quirk, Tom: „Nobility Out of Tatters: The Writing of *Huckleberry Finn*.“ In: Ders. (Hrsg.): *Mark Twain’s „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 112-140.
- Reese, Jasper: „Reworking *The Woman in White*.“ In: Lloyd Webber, Andrew, David Zippel: *The Woman in White*. Programme, Palace Theatre London. o.S.
- Rich, Frank: „The Light in the Piazza.“ In: Guettel, Adam: *The Light in the Piazza*. Booklet. Nonesuch, 2005. o.S.
- Rickford, John R.: „The Creole Origins of African-American Vernacular English: Evidence from Copula Absence.“ In: Mufwene, Salikoko S. [u.a.] (Hrsg.): *African-American English: Structure, History and Use*. London, New York: Routledge, 1998. S. 154-200.
- Rosenfeld, Bill: „Liner Notes.“ In: Flaherty, Stephen, Lynn Ahrens: *Once On This Island*. Booklet. RCS Victor, 1990. S. 4-5.
- Rosenfeld, Bill: „Liner Notes.“ In: Geld, Garry, Peter Udell: *Purlie*. Booklet. RCA Victor, 1990. S. 4-10.
- Rothwell, Andrew: „Introduction.“ In: Zola, Émile: *Thérèse Raquin*. Oxford, New York [u.a.]: Oxford University Press, 2008. S. vii-xxxv.
- Sanders, Leslie Catherine: „Introduction.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5: The Plays to 1942: “Mulatto” to “The Sun Do Move”*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 1-13.
- Sanders, Leslie Catherine: „Introduction.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 1-10.

Sanders, Leslie Catherine: „Kommentar zu *Black Nativity*.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 353-55.

Sanders, Leslie Catherine: „Kommentar zu *Emperor of Haiti*.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5: The Plays to 1942: "Mulatto" to "The Sun Do Move"*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 278-9.

Sanders, Leslie Catherine: „Kommentar zu den Gospel Plays.“ In: Dies. (Hrsg.): *Collected Works of Langston Hughes. Vol. 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 353-55.

Sanders, Leslie Catherine: „Kommentar zu *Little Ham*.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5: The Plays to 1942: "Mulatto" to "The Sun Do Move"*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 196.

Sanders, Leslie Catherine: „Kommentar zu 'Lyrics'.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes. Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 617.

Sanders, Leslie Catherine: „Kommentar zu *Mulatto*.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 5: The Plays to 1942: "Mulatto" to "The Sun Do Move"*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 17-18.

Sanders, Leslie Catherine: „Kommentar zu *Simply Heavenly*.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 179-80.

Sanders, Leslie Catherine: „Kommentar zu *Tambourines to Glory*.“ In: Dies. (Hrsg.): *Collected Works of Langston Hughes. Vol. 6: Gospel Plays, Operas, and Later Dramatic Works*. Columbia: University of Missouri Press, 2004. S. 280-1.

Scodel, Ruth: „Sophoclean Tragedy.“ In: Gregory, Justina (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 233-250.

Scullion, Scott: „Tragedy and Religion: The Problem of Origins.“ In: Gregory, Justina (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 23-37.

Seidensticker, Bernd: „Dithyramb, Comedy, and Satyr Play.“ In: Gregory, Justina (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 38-54.

- Smith, Valerie: "Neo-slave Narratives." In: Fish, Audrey A. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Cambridge, New York [u.a.]: Cambridge University Press, 2007. S. 168-85.
- Sondheim, Stephen: „From Stephen Sondheim.“ In: ders.: *Sweeney Todd – The Demon Barber of Fleet Street - Live in Concert*. Booklet. NYP, 2001. S. 8-11.
- Stauffer, John: "Frederick Douglass's Self-Fashioning and the Making of a Representative American Man." In: Fish, Audrey A. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Cambridge, New York [u.a.]: Cambridge University Press, 2007. S. 201-17.
- Stein, Joseph: "Liner Notes." In: Bock, Jerry, Sheldon Harnick: *Fiddler on the Roof*. Booklet. PS Classics, 2004. o.S.
- Steyer, Ralf: „Nachwort.“ In: Rostand, Edmond: *Cyrano von Bergerac*. Stuttgart: Reclam, o.J.
- Styron, William: "Author's Note." In: Ders.: *The Confessions of Nat Turner*. New York: The New American Library, 1968. o.S.
- Sullivan Harper, Donna Akiba: „Introduction.“ In: Dies. (Hrsg.): *The Collected Works of Langston Hughes: Volume 7: The Early Simple-Stories*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. S. 1-7.
- Tassin, Algernon: „Books For Children.“ In: Ward, A. W., A.R. Waller (Hrsg.): *The Cambridge History of English and American Literature. An Encyclopedia in Eighteen Volumes*. New York: Putnam, 1907-21. *Volume 16: American – Early National Literature Part II, Later National Literature Part I*. <http://www.bartleby.com/226/2206.html> Zugriff: 7. Juli 2009.
- Thomason, Jerry W.: „Dramatist, Mark Twain as.“ In: LeMaster, J.R., James D. Wilson (Hrsg.): *The Mark Twain Encyclopedia*. New York, London: Garland, 1993. S. 228-30.
- Thornbury, Barbara E.: „Actor, Role, and Character: Their Multiple Interrelationships in „Kabuki“.“ In: Leiter, Samuel L. (Hrsg.): *A Kabuki Reader: History and Performance*. Armonk [u.a.]: Sharpe, 2002. S.230-237.
- Töteberg, Michael: „Der blaue Engel.“ In: Ders. (Hrsg.): *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart, Weimar. Metzler, 1995. S. 75-77.
- Tracy, Steven C.: "The blues novel." In: Graham, Maryemma (Hrsg.): *Cambridge Companion to the African American Novel*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2004. S.122-138.

Turner, Darwin T.: „Hughes as Playwright.“ In: Bloom, Harold (Hrsg.): *Langston Hughes*. New York, Philadelphia: Chelsea House, 1989. S. 5-15.

Twain, Mark: „Preface.“ In: ders.: *The Adventures of Tom Sawyer*.

<http://www.gutenberg.org/etext/74> Zugriff: 22. Juni 2009.

Wall, Carey: „There’s No Business Like Show Business: A Speculative Reading of the Broadway Musical.“ In: Lawson-Peebles, Robert (Hrsg.): *Approaches to the American Musical*. Exeter: University of Exeter Press, 1996. S. 24-43. Wallace, John H.: „The Case Against *Huck Finn*.“ In: Quirk, Tom (Hrsg.): *Mark Twain’s „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 285-91.

Wecker, Dixon: „Huck and Pap.“ In: Quirk, Tom (Hrsg.): *Mark Twain’s „Adventures of Huckleberry Finn“: A Documentary Volume*. (Dictionary of Literary Biography: Volume 343). Detroit: Gale Thomson, 2009. S. 14-17.

Weitzman, Ira: „Liner Notes.“ In: Flaherty, Stephen, Lynn Ahrens: *The Glorious Ones*. Booklet. Jay Records, 2008. S. 6-7.

Weitzman, Ira: „Liner Notes.“ In: LaChiusa, Michael John: *Marie Christine*. Booklet. RCA Victor, 2000. S. 8-11.

Williams, John A.: „The Manipulation of History and of Fact: An Ex-Southerner’s Apologist Tract for Slavery and the Life of Nat Turner; or, William Styron’s Faked Confessions.“ In: Clarke, John Henrik (Hrsg.): *William Styron’s Nat Turner: Ten Black Writers Respond*. Boston, Beacon Press, 1968. S. 45-49.

Williams, Judith: „Uncle Tom’s Women.“ In: Elam, Harry J. jr., David Krasner (Hrsg.): *African American Performance and Theater History: A Critical Reader*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2001. S. 19-39.

Wilkerson, Margaret B.: „Introduction.“ In: Hansberry, Lorraine: *A Raisin in the Sun: The Unfilmed Original Screenplay*. [Hrsg.: Robert Nemiroff]. New York: Signet, 1994. S. xxix-xliv.

Wilkerson, Margaret B.: „Political Radicalism and Artistic Innovation in the Works of Lorraine Hansberry.“ In: Elam, Harry J. jr., David Krasner (Hrsg.): *African American Performance and Theatre History*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2001. S. 40-55.

Wilson, A. E.: „Introduction.“ In: Ders. (Hrsg.): *The Plays of J.M. Barrie in One Volume*. London: Hodder and Stoughton, 1948. S. vii-x.

Wilson, Peter: „Music.“ In: Gregory, Justina (Hrsg.): *A Companion to Greek Tragedy*. Malden [u.a.]: Blackwell, 2005. S. 183-193.

Zett-Tesche, Gerlinde: „Anna Karenina.“ In: *Harenberg Literaturlexikon: Autoren, Werke und Epochen. Gattungen und Begriffe von A bis Z*. Dortmund: Harenberg, 1997. S. 52-53.

#### Artikel in Zeitungen und Zeitschriften

Atkinson, Brooks: „A Raisin in the Sun.“ In: *The New York Times*. 12. März 1959.

[http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html\\_title=&tols\\_title=A%20RAISIN%20IN%20THE%20SUN%20\(PLAY\)&pdate=19590312&byline=By%20BROOKS%20ATKINSON&id=1077011428967&scp=1&sq=A%20Raisin%20in%20the%20Sun%20brooks%20atkinson&st=cse](http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html_title=&tols_title=A%20RAISIN%20IN%20THE%20SUN%20(PLAY)&pdate=19590312&byline=By%20BROOKS%20ATKINSON&id=1077011428967&scp=1&sq=A%20Raisin%20in%20the%20Sun%20brooks%20atkinson&st=cse) Zugriff: 12. April 2010.

Barnes, Clive: „Theater: ‘Raisin’ in Musical Form.“ In: *The New York Times*. 19. Oktober 1973.

<http://www.nytimes.com/packages/pdf/theater/93293456.pdf?scp=1&sq=Clive%20Barnes%20Raisin%20in%20Musical%20Form&st=cse> Zugriff: 23. April 2010.

Bosman, Julie: „Publisher Tinkers With Twain.“ In: *The New York Times*. 4. Jänner 2011.

<http://www.nytimes.com/2011/01/05/books/05huck.html> Zugriff: 6. jänner 2011.

Brantley, Ben: „Anne Rice’s Vampires, With Elton John’s Music, Take to the Stage.“ In: *The New York Times*. 26. April 2006.

<http://theater.nytimes.com/2006/04/26/theater/reviews/26lest.html?scp=1&sq=Anne%20Rice%E2%80%99s%20Vampires,%20With%20Elton%20John%E2%80%99s%20Music,%20Take%20to%20the%20Stage&st=cse&gwh=BA3A060C770053584321588807520E4B> Zugriff: 2. September 2009.

Brantley, Ben: „Candy Worship in the Temple of the Prom Queen.“ In: *The New York Times*. 30. April 2007.

<http://theater.nytimes.com/2007/04/30/theater/reviews/30blon.html?sq=Laurence%20'Keefe&st=cse&adxnnl=1&scp=12&adxnnlx=1261490578-lqyhZ29lLtC7dWQbXc8NcQ> Zugriff: 22. Dezember 2009.

Brantley, Ben: „Delightedly Unleashing Nostalgia’s Endorphins.“ In: *The New York Times*. 3. Mai 1997.

<http://www.nytimes.com/1997/05/03/theater/delightedly-unleashing-nostalgia-s-endor->

[phins.html?scp=1&sq=Delightedly%20Unleashing%20Nostalgia%E2%80%99s%20Endorphins&st=cse&gwh=68D9B2D52FC5EF4D1248EB17D04321A4](http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9D03E1D61F3EF93AA1575BC0A9639C8B63&fta=y&scp=2&sq=Two%20Gentlemen%20of%20Verona&st=cse) Zugriff: 10. Mai 2009.

Brantley, Ben: "Enter 'Two Gentlemen' for a Sexy Sip of Sangria." In: *The New York Times*. 29. August 2005.

<http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9D03E1D61F3EF93AA1575BC0A9639C8B63&fta=y&scp=2&sq=Two%20Gentlemen%20of%20Verona&st=cse> Zugriff: 15. Mai 2009.

Brantley, Ben: „Lincoln Center Review: Gods, Greeks, and Ancient Shtick.“ In: *The New York Times*. 23. Juli 2004.

<http://www.nytimes.com/2004/07/23/movies/lincoln-center-festival-review-gods-greeks-and-ancient-shtick.html?scp=1&sq=Gods,%20Greeks%20and%20Ancient%20Shtick&st=cse> Zugriff: 12. April 2009

Brantley, Ben: „Lost at the Record Store.“ In: *The New York Times*. 8. Dezember 2006.

<http://theater.nytimes.com/2006/12/08/theater/reviews/08fide.html> Zugriff: 22. Dezember 2009.

Brantley, Ben: "No Sobs, No Sorrows, No Sighs." In: *The New York Times*. 19. August 2002.

<http://www.nytimes.com/2002/08/19/theater/theater-review-no-sobs-no-sorrows-no-sighs.html?scp=1&sq=No%20Sobs,%20No%20Sorrows,%20No%20Sighs&st=cse&gwh=4A38FB87C378C7812D72CD6350D9DBB> Zugriff: 10. Mai 2009.

Brantley, Ben: „Oceandance, With Swordplay.“ In: *The New York Times*. 8. April 2007.

<http://theater.nytimes.com/2007/04/06/theater/reviews/06pira.html?scp=1&sq=Sch%C3%B6nberg%20The%20Pirate%20Queen&st=cse> Zugriff: 1. Februar 2010.

Brantley, Ben: „One Woman's Awakening, in Double Time.“ In: *The New York Times*. 2. Dezember 2005.

<http://theater.nytimes.com/2005/12/02/theater/reviews/02purp.html?r=1&scp=1&sq=The%20Color%20Purple&st=cse> Zugriff: 20. März 2010.

Brantley, Ben: "Revolution (and Love) on Their Minds." In: *The New York Times*. 19. September 2008.

[http://theater.nytimes.com/2008/09/19/theater/reviews/19tale.html?scp=1&sq=Revolution%20\(and%20Love\)%20on%20Their%20Minds&st=cse&gwh=CBBE46D3FFDB273D357AE54A164F5546](http://theater.nytimes.com/2008/09/19/theater/reviews/19tale.html?scp=1&sq=Revolution%20(and%20Love)%20on%20Their%20Minds&st=cse&gwh=CBBE46D3FFDB273D357AE54A164F5546) Zugriff: 19. Juni 2009.

Brantley, Ben: "Sex and a Monster Mother Seething in Sunny Spain." In: *The New York Times*. 7. März 2006.

<http://theater.nytimes.com/2006/03/07/theater/reviews/07alba.html?scp=1&sq=Sex%20and%20a%20Monster%20Mother%20Seething%20in%20Sunny%20Spain&st=cse> Zugriff: 3. November 2009.

Brantley, Ben: „Swinging Shakespeare Gets Aboard the A Train.“ In: *The New York Times*. 21. März 1997.

<http://www.nytimes.com/1997/03/21/theater/swinging-shakespeare-gets-aboard-the-a-train.html?scp=1&sq=Swinging%20Shakespeare%20Gets%20Aboard%20the%20A%20Train&st=cse&gwh=DC484695D8EDA9EBFB3BA2EB7EECBACC> Zugriff: 22. März 2010.

Brantley, Ben: „Theater Review; A Jazz Age Tale of Lust and Death.“ In: *The New York Times*. 25. Februar.

<http://www.nytimes.com/2000/02/25/movies/theater-review-a-jazz-age-tale-of-lust-and-death.html?gwh=9688D7824F034724D366D914D380AC7A> Zugriff: 15. Jänner 2010.

Brantley, Ben: „Theater Review: A Faustian Pact in a City of Demons.“ In: *The New York Times*. 15. März 2002.

<http://www.nytimes.com/2002/03/15/movies/theater-review-a-faustian-pact-in-a-city-of-demons.html?gwh=CE62C348C19E457C296C8EDDFB8D0DDF> Zugriff: 20. Dezember 2009.

Brantley, Ben: „Theater Review; A French Milquetoast’s Talent Lights the Fuse of Mischief.“ In: *The New York Times*. 21. Oktober 2002.

<http://www.nytimes.com/2002/10/21/theater/theater-review-a-french-milquetoast-s-talent-lights-the-fuse-of-mi-schief.html?scp=1&sq=A%20French%20Milquetoast's%20Talent%20Lights%20the%20Fuse%20of%20Mischief&st=cse> Zugriff: 17. Jänner 2010.

Brantley, Ben: „Theater Review; A Musical That’s Willing to Be Quiet.“ In: *The New York Times*. 29. Oktober 1999.

<http://www.nytimes.com/1999/10/29/movies/theater-review-a-musical-that-s-willing-to-be-quiet.html?scp=2&sq=Ben%20Brantley%20Shaun%20Davey&st=cse> Zugriff: 10. Jänner 2010.

Brantley, Ben: „Theater Review; Having Fun Yet, Jazz Babies?“ In: *The New York Times*. 14. April 2000.

<http://www.nytimes.com/2000/04/14/movies/theater-review-having-fun-yet-jazz-babies.html?scp=1&sq=Theater%20Review;%20Having%20Fun%20Yet,%20Jazz%20Babies?&st=cse&gwh=1E29721A11767127C10CA0C9F5527D64> Zugriff: 15. Jänner 2010.

Brantley, Ben: „Theater Review: One Flew Over the Cuckold’s Nest.” In: *The New York Times*. 26. Oktober 2001.

<http://www.nytimes.com/2001/10/26/movies/theater-review-one-flew-over-the-cuckold-s-nest.html?scp=1&sq=Theater%20Review:%20One%20Flew%20Over%20the%20Cuckold%E2%80%99s%20Nest&st=cse&gwh=01BA0429D1F68C8E90C098CF577435D1> Zugriff: 10. August 2009.

Brantley, Ben: „Theatre Review; The Bat Awakens, Stretches, Yawns.” In: *The New York Times*. 20. August 2004. <http://www.nytimes.com/2004/08/20/movies/theater-review-the-bat-awakens-stretches-yawns.html> Zugriff: 2. September 2009.

Brantley, Ben: „Theater Review; Twain’s Tale, With Music for the Ear and Eye.” In: *The New York Times*. 25. Juli 2003. <http://www.nytimes.com/2003/07/25/movies/theater-review-twain-s-tale-with-music-for-the-ear-and-eye.html?scp=7&sq=Big%20River%20Roger%20Miller&st=cse> Zugriff: 18. Oktober 2010.

Brantley, Ben: „Tolkien’s ‘Lord of the Rings’, Staged by Matthew Warchus in Toronto.” In: *The New York Times*. 24. März 2006.

<http://www.nytimes.com/2006/03/24/theater/reviews/24ring.html?scp=2&sq=Lord%20of%20the%20Rings%20Musical&st=cse> Zugriff: 23. Jänner 2010.

Brantley, Ben: “A Tomboy With Gumption (and Her Sisters).” In: *The New York Times*. 24. Januar 2005.

[http://theater.nytimes.com/2005/01/24/theater/reviews/24litt.html?scp=1&sq=A%20Tomboy%20With%20Gumption%20\(and%20Her%20Sisters\)&st=cse](http://theater.nytimes.com/2005/01/24/theater/reviews/24litt.html?scp=1&sq=A%20Tomboy%20With%20Gumption%20(and%20Her%20Sisters)&st=cse) Zugriff: 7. Juli 2009.

Calhoun, Ada: “Urban Blight.” In: *New York Magazine*. Ausgabe vom 17. Jänner 2005. <http://nymag.com/nymetro/arts/theater/reviews/10863/> Zugriff: 5. Juni 2009.

Canby, Vincent: “Sunday View: A Musical Triumph It Isn’t.” In: *The New York Times*. 2. November 1997.

<http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9C05EFDD1231F931A35752C1A961958260&scp=2&sq=Sunday%20View:%20A%20Musical%20Triumph%20It%20Isn&st=cse> Zugriff: 22. Mai 2009.



Canby, Vincent: „Theater; a Dandy of a Pimpernel.“ In: *The New York Times*. 15. November 1998.

<http://www.nytimes.com/1998/11/15/theater/theater-finally-a-dandy-of-a-pimpernel.html?scp=11&sq=The%20Scarlet%20Pimpernel&st=cse> Zugriff: 19. Jänner 2010.

Clarke, Gerald: „Theater: Comic Scrooge.“ In: *Time Magazine*. 31. Dezember 1979.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,912605,00.html> Zugriff: 23. März 2010.

Erlanger, Steven: „Theater; A Confection Built on a Novel Built on a Fabrication.“ In: *The New York Times*. 7. April 1996.

<http://www.nytimes.com/1996/04/07/theater/theater-a-confection-built-on-a-novel-built-on-a-fabrication.html?sec=&spon=&pagewanted=all> Zugriff: 3. Februar 2010.

Fay, Stephen: „Dickens Lite and sex in South Shields.“ In: *The Independent*. 11. Juni 2000.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/dickens-lite-and-sex-in-south-shields-715152.html> Zugriff: 19. Juni 2009.

Feingold, Michael: „Forced Marches.“ In: *The Village Voice*. 25. Januar 2005.

<http://www.villagevoice.com/2005-01-25/theater/forced-marches> Zugriff: 7. Juli 2009.

Feingold, Michael: „Women’s Stresses.“ In: *The Village Voice*. 7. Dezember 1999.

<http://www.villagevoice.com/1999-12-07/theater/women-s-stresses> Zugriff: 18. Juni 2010.

Fox, Margalit: „Mary Orr, 95, an Author Who Inspired ‘All About Eve’.“ In: *The New York Times*. 6. Oktober 2006.

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9801E4DE1230F935A35753C1A9609C8B63> Zugriff: 20. Dezember 2009.

Goodman, Walter: „Stage: ‘Romance Romance’, 2 Plays.“ In: *The New York Times*. 17. November 1987.

<http://www.nytimes.com/1987/11/17/theater/stage-romance-romance-2-plays.html> Zugriff: 12. Juni 2009.

Grode, Eric: „‘Spring Awakening’ Best Rock Musical Ever.“ In: *The New York Sun*. 11. Dezember 2006.

<http://www.nysun.com/arts/spring-awakening-best-rock-musical-ever/44906/> Zugriff: 10. Juni 2009.

Gurewitsch, Matthew: „Orchestrating an Ogre’s Monster Makeover.“ In: *The New York Times*. 11. Dezember 2008.

[http://www.nytimes.com/2008/12/12/theater/12Shre.html?\\_r=1&scp=9&sq=Shrek&st=cse](http://www.nytimes.com/2008/12/12/theater/12Shre.html?_r=1&scp=9&sq=Shrek&st=cse) Zugriff: 15. September 2009.

Gussow, Mel: „Review/ Theater; Tolstoy, Revised and Musicalized.” In: *The New York Times*. 27. August 1992.

<http://www.nytimes.com/1992/08/27/theater/review-theater-tolstoy-revised-and-musicalized.html?scp=1&sq=Review/%20Theater;%20Tolstoy,%20Revised%20and%20Musicalized&st=cse&gwh=096BBAF6262A1442B4734459E5F0DBCE> Zugriff: 14. August 2009.

Gussow, Mel: „Stage: A Baseball Musical, ‘Bingo!’.” In: *The New York Times*. 7. November 1985.

<http://www.nytimes.com/1985/11/07/theater/stage-a-baseball-musical-bingo.html?scp=1&sq=Jeffrey+Scott+Herndon&st=nyt> Zugriff: 7. Mai 2010.

Hampton, Wilborn: „A Little Shakespearean Traveling Music.” In: *The New York Times*. 19. Mai 2001.

<http://www.nytimes.com/2001/05/19/theater/theater-review-a-little-shakespearean-traveling-music.html> Zugriff: 10. Mai 2009.

Haun, Harry: *Revamping a Vampire*. 6. April 2006.

[http://www.playbill.com/features/article/98918-Revamping\\_a\\_Vampire](http://www.playbill.com/features/article/98918-Revamping_a_Vampire) Zugriff: 2. September 2009.

Hauser, Marianne: „Miss Welty’s Fairy Tale.” In: *The New York Times*. 1. November 1942.

<http://www.nytimes.com/books/98/11/22/specials/welty-bridegroom.html?scp=2&sq=marianne%20hauser&st=cse> Zugriff: 15. September 2009.

Holden, Stephen: “Stage: Revival of ‘The Apple Tree’.” In: *The New York Times*. 31. März 1987.

<http://www.nytimes.com/1987/03/31/theater/stage-revival-of-the-apple-tree.html?scp=1&sq=Stage:%20Revival%20of%20%E2%80%BDThe%20Apple%20Tree%E2%80%BD%20stephen%20holden&st=cse&gwh=8EAE9C6FDF2DAD5F739951AE66F2E817> Zugriff: 12. Juni 2009.

Isherwood, Charles: “It’s Alive! Creature Trods From Grave to the Stage.” In: *The New York Times*. 2. November 2007.

<http://theater.nytimes.com/2007/11/02/theater/reviews/02fran.html?scp=1&sq=It%E2%80%99s%20Alive!%20Creature%20Trods%20From%20Grave%20to%20the%20Stage&st=cse&gwh=0FDAB7240898D94213280A64804A787D> Zugriff: 2. September 2009.

Isherwood, Charles: „Sex and Rock? What Would the Kaiser Think?” In: *The New York Times*.

11. Dezember 2006.

<http://theater.nytimes.com/2006/12/11/theater/reviews/11spri.html?scp=1&sq=Sex%20and%20Rock?%20What%20Would%20the%20Kaiser%20Think?&st=cse&gwh=9070DF4BDBE05626CDD5364D67CEBD74> Zugriff: 10. Juni 2009.

Isherwood, Charles: „Worlds Apart in the Deep South but Forming a Bond.“ In: *The New York Times*. 22. März 2005.

<http://theater.nytimes.com/2005/03/22/theater/reviews/22dess.html?r=1&scp=4&sq=Shelley%20Anne%20Williams&st=cse> Zugriff: 1. März 2011.

Jones, Kenneth: *Ahrens & Flaherty Musicals 'Lorax' and 'Emperor's New Clothes' Get KC Launch*. 26. Juni 2007. <http://www.playbill.com/news/article/109090-Ahrens-Flaherty-Musicals-Lorax-and-Emperors-New-Clothes-Get-KC-Launch> Zugriff: 19. Februar 2011.

Jones, Kenneth: *Musical of American Innocence, Shine!, Gets Cast Album Oct 16*. 16. Oktober 2001.

<http://www.playbill.com/news/article/62701-Musical-of-American-Innocence-Shine%21-Gets-Cast-Album-Oct-16> Zugriff: 15. Juli 2009.

Klein, Alvin: „Olympus Offers Old-Style Fun“. In: *The New York Times*. 2. Oktober, 1988. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DE1D6133FF931A35753C1A96E948260&sec=&spon=&scp=3&sq=Olympus%20on%20my%20Mind&st=csec> Zugriff: 14. April 2009.

Klein, Alvin: „Theatre; 'A Christmas Carol' True to Form.“ In: *The New York Times*. 16. Dezember 1988. <http://www.nytimes.com/1988/12/18/nyregion/theater-a-christmas-carol-true-to-form.html> Zugriff: 18. Juni 2009.

Klein, Alvin: „Theater; Thank Goodness For Song and Dance.“ In: *The New York Times*. 27. Juni 1999.

<http://www.nytimes.com/1999/06/27/nyregion/theater-thank-goodness-for-song-and-dance.html?scp=1&sq=Theater;%20Thank%20Goodness%20For%20Song%20and%20Dance&st=cse&gwh=8847B6570643FC5FD14BB049712AF861> Zugriff: 18. November 2009.

LaChiusa, Michael John: „Theater; I Sing of America's Mongrel Culture.“ In: *The New York Times*. 14. November 1999.

<http://www.nytimes.com/1999/11/14/theater/theater-i-sing-of-america-s-mongrel-culture.html?scp=10&sq=LaChiusa%20Marie%20Christine&st=cse> Zugriff: 16. Juni 2010.

McKinley, Jesse: "N. Richard Nash Dies at 87; Author of 'The Rainmaker'." In: *The New York Times*. 19. Dezember 2000.

<http://www.nytimes.com/2000/12/19/arts/n-richard-nash-dies-at-87-author-of-the-rainmaker.html> Zugriff: 23. November 2009.

Morley, Sheridan: „ Kritik aus dem *Spectator* vom 24.7. 93.“ In: *Theatre Record. Volume XIII: 1993*. S. 827.

Morley, Sheridan: „'Saturday Night Fever': Why Not Stick to the Video?" In: *The New York Times*. 13. Mai 1998.

<http://www.nytimes.com/1998/05/13/style/13iht-lon.t.0.html?scp=10&sq=Saturday%20Night%20Fever&st=cse> Zugriff: 27. Dezember 2009.

Palmer, Robert: „Stage: 'Your Arms Too Short'“ In: *The New York Times*. 10. September 1982.

<http://www.nytimes.com/1982/09/10/theater/stage-your-arms-too-short.html?scp=2&sq=Your%20Arms%20Too%20Short%20to%20Box%20With%20God&st=cse> Zugriff: 22. März 2010.

Pogrebin, Robin: „Two Musicals, One Source: Is it a Duel?; Shrugging, The Producers Say the Show Must Go On.“ In: *The New York Times*. 6. Jänner 2000.

<http://www.nytimes.com/2000/01/06/arts/two-musicals-one-source-it-duel-shrugging-producers-say-shows-must-go.html?scp=3&sq=andrew%20lippa%20the%20wild%20party&st=cse> Zugriff: 15. Jänner 2010.

Rich, Frank: „'Oh, Brother!' A Musical.“ In: *The New York Times*. 11. November 1981.

<http://www.nytimes.com/1981/11/11/theater/the-stage-oh-brother-a-musical.html> Zugriff: 10. Mai 2009.

Rich, Frank: „Review/Theater; Bostwick and Gleason in 'Nick and Nora'.“ In: *The New York Times*. 9. Dezember 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/09/theater/review-theater-bostwick-and-gleason-in-nick-and-nora.html?scp=1&sq=Nick%20and%20Nora&st=cse>

Zugriff: 20. Dezember 2009.

Rich, Frank: "Review/Theater; 'Meet Me in St. Louis': Movie Brought to Stage." In: *The New York Times*. 3. November 1989. [http://www.nytimes.com/1989/11/03/theater/review-theater-meet-me-in-st-louis-movie-brought-to-](http://www.nytimes.com/1989/11/03/theater/review-theater-meet-me-in-st-louis-movie-brought-to-stage.html?scp=3&sq=Hugh%20Martin%20Meet%20Me%20in%20St%20Louis&st=cse)

[stage.html?scp=3&sq=Hugh%20Martin%20Meet%20Me%20in%20St%20Louis&st=cse](http://www.nytimes.com/1989/11/03/theater/review-theater-meet-me-in-st-louis-movie-brought-to-stage.html?scp=3&sq=Hugh%20Martin%20Meet%20Me%20in%20St%20Louis&st=cse)

Zugriff: 27. Dezember 2009.

Rich, Frank: „Review/Theater; The City Is Sweet and Muggers Are Merry.” In: *The New York Times*. 10. November 1989. <http://www.nytimes.com/1989/11/10/theater/review-theater-the-city-is-sweet-and-muggers-are-merry.html?pagewanted=1> Zugriff: 27. Jänner 2010.

Rich, Frank: “Stage: A Boy and His Dreams in ‘Tap Dance Kid’.” In: *The New York Times*. 22. Dezember 1983.

<http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9903E7D71438F931A15751C1A965948260&scp=1&sq=Stage:%20A%20Boy%20and%20His%20Dreams%20in%20%E2%80%98Tap%20Dance%20Kid%E2%80%99&st=cse> Zugriff: 18. März 2010.

Rich, Frank: „Stage: At the Alvin, ‘Patent Leather Shoes’.” In: *The New York Times*. 28. Mai 1982.

<http://www.nytimes.com/1982/05/28/theater/stage-at-the-alvin-patent-leather-shoes.html?scp=1&sq=Do%20Black%20Patent%20Leather%20Shoes%20Really%20Reflect%20Up&st=cse> Zugriff: 27. Jänner 2010.

Rich, Frank: „Stage: ‘Doonesbury’.” In: *The New York Times*. 22. November 1983.

<http://www.nytimes.com/1983/11/22/theater/stage-doonesbury.html?scp=1&sq=Stage:%20%E2%80%98Doonesbury&st=cse> Zugriff: 30. Dezember 2009.

Rich, Frank: „Stage: Gilford in ‘World of Sholom Aleichem’.” In: *The New York Times*. 12. Februar 1982.

<http://www.nytimes.com/1982/02/12/theater/stage-gilford-in-world-of-sholom-aleichem.html?&pagewanted=all> Zugriff: 12. Mai 2010.

Rich, Frank: „Stage: Saroyan Set to Music.” In: *The New York Times*. 29. Dezember 1983.

<http://www.nytimes.com/1983/12/29/theater/stage-saroyan-set-to-music.html?scp=1&sq=Stage:%20Saroyan%20Set%20to%20Music&st=cse> Zugriff: 20. Jänner 2010.

Rich, Frank: „Stage: With Huck Finn on the ‘Big River’.” In: *The New York Times*. 26. April 1985.

<http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9d0ce1db1f38f935a15757c0a963948260&scp=1&sq=Stage:%20With%20Huck%20Finn%20on%20the%20%E2%80%98Big%20River%E2%80%99&st=cse> Zugriff: 18. Oktober 2010.

Rich, Frank: „Theater: ‘Amen Corner’, Musical Set in Harlem.” In: *The New York Times*. 11. November 1983.

<http://www.nytimes.com/1983/11/11/arts/theater-amen-corner-musical-set-in-harlem.html?scp=1&sq=Amen%20Corner&st=cse> Zugriff: 18. März 2010.

Rich, Frank: „Review/Theater; David Merrick Presents 'Oh, Kay!'." In: *The New York Times*. 2. November 1990.

<http://www.nytimes.com/1990/11/02/theater/review-theater-david-merrick-presents-oh-kay.html?scp=2&sq=oh,%20Kay!&st=cse> Zugriff: 25. März 2010.

Richards, David: "Review/Theater; Would-Be Lovers Find Little but Sex In an Endless Dance." In: *The New York Times*. 31. Jänner 1994.

<http://www.nytimes.com/1994/01/31/theater/review-theater-would-be-lovers-find-little-but-sex-in-an-endless-dance.html?scp=1&sq=Review/Theater;%20Would-Be%20Lovers%20Find%20Little%20but%20Sex%20In%20an%20Endless%20Dance&st=cse>  
Zugriff: 12. Mai 2009.

Rothstein, Edward: „Review/Opera; Those Greedy Little Foxes, Set to Music." In: *The New York Times*. 12. Oktober 1992

<http://www.nytimes.com/1992/10/12/arts/review-opera-those-greedy-little-foxes-set-to-music.html> Zugriff: 22. November 2009.

Row, Jess: „Styron's Choice." In: *The New York Times*. 5. September 2008.

<http://www.nytimes.com/2008/09/07/books/review/Row-t.html> Zugriff: 12. Jänner 2011.

Severo, Richard, Douglas Martin: „Ossie Davis, Actor, Writer and Eloquent Champion of Racial Justice, Dies at 87." In: *The New York Times*. 5. Februar 2005.

<http://www.nytimes.com/2005/02/05/arts/05davis.html?scp=1&sq=Ossie%20Davis,%20Actor,%20Writer%20and%20Eloquent%20Champion%20of%20Racial%20Justice,%20Dies%20at%2087&st=cse> Zugriff: 2. Mai 2010.

Siegel, Naomi: „Something Old, Borrowed and Nothing Blue About It." In: *The New York Times*. 25. März 2007.

[http://theater2.nytimes.com/2007/03/25/nyregion/nyregionspecial2/25NJTheater.html?n=Top%2FReference%2FTimes+Topics%2FOrganizations%2FPaper+Mill+Playhouse&page\\_wanted=all](http://theater2.nytimes.com/2007/03/25/nyregion/nyregionspecial2/25NJTheater.html?n=Top%2FReference%2FTimes+Topics%2FOrganizations%2FPaper+Mill+Playhouse&page_wanted=all) Zugriff: 12. Juni 2009.

Smith, Wendy: „Theater; Sophocles With a Chorus of Gospel." In: *The New York Times*. 20. März 1988.

<http://www.nytimes.com/1988/03/20/theater/theater-sophocles-with-a-chorus-of-gospel.html?pagewanted=print> Zugriff: 28. Juni 2010.

Spencer, Charles: „Gone With the Wind: Frankly, my dear, it’s a damn long night.” In: *The Telegraph*. 23. April 2008.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3672832/Gone-with-the-Wind-Frankly-my-dear-its-a-damn-long-night.html> Zugriff: 15. Oktober 2009.

Spencer, Charles: “Hollywood spoof that has to be the silliest, funniest musical in recent memory.” In: *The Daily Telegraph*. 24. September 1999.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/4718493/Hollywood-spoof-that-has-to-be-the-silliest-funniest-musical-in-recent-memory.html> Zugriff: 20. Mai 2005.

Spencer, Charles: „More humbug than Dickens ever foresaw.” In: *The Telegraph*. 16. November 1996.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/4706080/More-humbug-than-Dickens-ever-foresaw.html> Zugriff: 18. Juni 2009.

Taylor, Paul: “Behind the Iron Mask, Duchess Theatre, London.” In: *The Independent*. 4. August 2005.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/behind-the-iron-mask-duchess-theatre-london--none-onestar-twostar-threestar-fourstar-fivestar-501405.html> Zugriff: 4. August 2009.

Taylor, Paul: „First Night: Gone With The Wind, New London Theatre, London.” In: *The Independent*. 23. April 2008. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/first-night-gone-with-the-wind-new-london-theatre-london-814045.html>

Zugriff: 15. Oktober 2009.

Taylor, Paul: “First Night: Hardy’s Tess suffers in travesty of musical.” In: *The Independent*.

11. November 1999. <http://www.independent.co.uk/news/first-night-hardys-tess-suffers-in-travesty-of-musical-1125077.html> Zugriff: 23. Juli 2009.

Teachout, Terry: „Music; The ‘Musical’ That’s Really an Opera.” In: *The New York Times*. 2. Jänner 2000.

<http://www.nytimes.com/2000/01/02/theater/music-a-musical-that-s-really-an-opera.html?scp=1&sq=LaChiusa%20Marie%20Christine&st=cse> Zugriff: 16. Juni 2010.

Van Gelder, Lawrence: “Not Just Rattling Their Chains: A Musical ‘Christmas Carol.’” In: *The New York Times*. 17. Dezember 2005.

<http://theater.nytimes.com/2005/12/17/theater/reviews/17chri.html?scp=1&sq=Not%20Just%20Rattling%20Their%20Chains:%20A%20Musical%20%E2%80%98Christmas%20Carol%E2%80%99&st=cse> Zugriff: 18. Juni 2009.

Van Gelder, Lawrence: "Theater Review; A Holiday Standard by You-Know-Who." In: *The New York Times*. 9. Dezember 2000.

<http://www.nytimes.com/2000/12/09/theater/theater-review-a-holiday-standard-by-you-know-who.html?scp=10&sq=Alan%20Menken%20Lynn%20Ahrens&st=cse> Zugriff: 18. Juni 2009.

Venuti, Lawrence: „The Awful Crime of I.U. Tarchetti: Plagiarism as Propaganda." In: *The New York Times*. 23. August 1992. <http://www.nytimes.com/1992/08/23/books/the-awful-crime-of-i-u-tarchetti-plagiarism-as-propaganda.html?scp=1&sq=Tarchetti.scapigliatura&st=cse&pagewanted=1>

Zugriff: 18. Dezember 2009.

Weber, Bruce: „Theater Review; An Arsonist in the Attic; A Feminist in the Making." In: *The New York Times*. 11. Dezember 2000.

<http://www.nytimes.com/2000/12/11/theater/theater-review-an-arsonist-in-the-attic-a-feminist-in-the-making.html?scp=1&sq=Theater%20Review;%20An%20Arsonist%20in%20the%20Attic;%20A%20Feminist%20in%20the%20Making&st=cse> Zugriff: 15. Juli 2009.

Weber, Bruce: „Theatre Review: An Older (and Calmer) Tom Sawyer." In: *The New York Times*. 27. April 2001.

[http://www.nytimes.com/2001/04/27/movies/theater-review-an-older-and-calmer-tom-sawyer.html?scp=1&sq=Theatre%20Review:%20An%20Older%20\(and%20Calmer\)%20Tom%20Sawyer&st=cse](http://www.nytimes.com/2001/04/27/movies/theater-review-an-older-and-calmer-tom-sawyer.html?scp=1&sq=Theatre%20Review:%20An%20Older%20(and%20Calmer)%20Tom%20Sawyer&st=cse) Zugriff: 25. Juni 2009.

Weber, Bruce: „Theater Review; Who's the Guy Who Ordered the Bloody Mary on the Rocks?" In: *The New York Times*. 22. März 2001.

[http://www.nytimes.com/2001/03/22/theater/theater-review-who-s-the-guy-who-ordered-the-bloody-mary-on-the-rocks.html?scp=1&sq=Theater%20Review;%20Who%E2%80%99s%20the%20Guy%20Who%](http://www.nytimes.com/2001/03/22/theater/theater-review-who-s-the-guy-who-ordered-the-bloody-mary-on-the-rocks.html?scp=1&sq=Theater%20Review;%20Who%E2%80%99s%20the%20Guy%20Who%20)



20Ordered%20the%20Bloody%20Mary%20on%20the%20Rocks?&st=cse Zugriff: 5. Jänner 2010.

White, Michael: "Frodo Gets Another Shot at the Golden Ring." In: *The New York Times*. 13. Mai 2007.

<http://www.nytimes.com/2007/05/13/theater/13michael.html?scp=7&sq=Lord%20of%20the%20Rings%20Musical&st=cse> Zugriff: 23. Jänner 2010.

Wolf, Matt: „The Far Pavilions.“ In: *Variety*. 14. April 2005.

<http://www.variety.com/review/VE1117926825.html?categoryid=1265&cs=1> Zugriff: 8. Februar 2010.

o.A.: „Borden Deal, 62, a Novelist, Who Wrote ‘Insolent Breed’.“ In: *The New York Times*. 25. Jänner 1985.

<http://www.nytimes.com/1985/01/25/arts/borden-deal-62-a-novelist-who-wrote-insolent-breed.html> Zugriff: 27. Jänner 2010.

o.A.: „Milestones: Nov. 11, 1985.“ In: *Time Magazine*. 11. November 1985.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,960349,00.html> Zugriff: 12. Dezember 2009.

o.A.: „Old Play in Manhattan.“ In: *Time Magazine*. 18. Februar 1946.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,792615,00.html> Zugriff: 3. Mai 2009.

o.A.: „An Outline of Traditional Chinese Literature.“ In: *The Republic of China Yearbook – Taiwan 2001*.

<http://www.gio.gov.tw/taiwan-website/5-gp/yearbook/2001/chpt24-5.htm#28> Zugriff: 3. Mai 2009.

o. A.: "Quick, Watson, the Fix." In: *Time Magazine*. 26. Februar 1965.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,833516,00.html> Zugriff: 5. Juli 2009.

o. A.: „Screen: Scola’s Passione d’amore.“ In: *The New York Times*. 19. Februar 1982.

<http://www.nytimes.com/1982/02/19/movies/screen-scola-s-passione-d-amore.html>  
Zugriff: 18. Dezember 2009.

o. A.: „‘Seventeen’ Arrives.“ In: *The New York Times*. 27. Jänner 1918.

<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9404E6D7143AEF33A25754C2A9679C946996D6CF> Zugriff: 3. Jänner 2010.

o. A.: „Theater: Coalglutated Treacle.“ In: *Time Magazine*. 13. April 1970.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,904319,00.html> Zugriff: 21. Dezember 2009.

o. A.: „Theater: Disaster Area.“ In: *Time Magazine*. 20. Dezember 1963. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,938996,00.html> Zugriff: 12. November 2009.

o. A.: „The Theatre: A New Musical in Manhattan, Jun. 6, 1955.“ In: *Time Magazine*. 6. Juni 1955.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,807180,00.html> Zugriff: 12. November 2009.

o. A.: “The Theater: New Musical in Manhattan, Jun. 10, 1946.” In: *Time Magazine*. 10. Juni 1946. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,793003,00.html> Zugriff: 10. August 2009.

o. A.: „The Theater: New Musical in Manhattan, Nov. 18, 1946.“ In: *Time Magazine*. 18. November 1946. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,777322,00.html> Zugriff: 5. Jänner 2010.

o. A.: „The Theater: New Musical in Manhattan, Nov. 10, 1952.“ In: *Time Magazine*. 10. November 1952.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,817215,00.html> Zugriff: 24. März 2010.

o. A.: “The Theater: New Musical on Broadway may 4, 1959.” In: *Time Magazine*. 4. Mai 1959. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,892533,00.html> Zugriff: 20. Dezember 2009.

o. A.: „The Theater: New Plays in Manhattan, Jan. 10, 1955.“ In: *Time Magazine*. 10. Jänner 1955.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,861076,00.html> Zugriff: 22. November 2009.

o. A.: “The Theatre: New Plays in Manhattan: Nov. 18, 1935.” In: *Time Magazine*. 18. November 1935.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,755342,00.html> Zugriff: 10. Dezember 2009.

o. A.: “The Tragicomedy of ‘Seventeen’.” In: *The New York Times*. 22. Jänner 1918.

<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9500E1D6133FE433A25751C2A9679C946996D6CF> Zugriff: 3. Jänner 2010.

## Onlinequellen

<http://www.ibdb.com/>

<http://www.imdb.com/>

<http://www.pulitzer.org/bycat>

<http://www.charlesmschulzmuseum.org/> Zugriff: 20. Dezember 2009.

The Spirituals Project/ University of Denver

<http://ctl.du.edu/spirituals/> Zugriff: 15. Februar 2011.

<http://www.donmarquis.com/index.html> Zugriff: 3. Jänner 2010.

[http://www.dramaticpublishing.com/p236/Charlie-and-Algernon/product\\_info.html](http://www.dramaticpublishing.com/p236/Charlie-and-Algernon/product_info.html) Zugriff: 13. Dezember 2009.

<http://www.elizabethspencerwriter.com/works/thelightinthepiazza.htm> Zugriff: 11. Jänner 2010.

<http://etext.virginia.edu/railton/huckfinn/hfconcrd.html> Zugriff: 3. Oktober 2010.

*Famous American Trials: „The Scottsboro Boys“ Trials 1931-1937.*

<http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/FTrials/scottsboro/scottsb.htm> Zugriff: 8. August 2010.

<http://www.maxbrandonline.com/> Zugriff: 20. Dezember 2009.

<http://www.musicalstonight.org/ARCHernestinlove.html> Zugriff: 5. Juni 2009.

<http://www.pbs.org/kqed/demonbarber/index.html> Zugriff: 1. Juni 2009.

*CurtainUp Talks With James Magruder About His Translation and Book for the New Musical „Triumph of Love“.* Interview geführt von Elyse Sommer im September 1997.

<http://www.curtainup.com/tol-magr.html> Zugriff: 22. Mai 2009.

Trinker, Boaz: *The season of Kings in the Tel Aviv Habima National Theatre.*

[http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=1125](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=1125) Zugriff: 29. September 2009.



## Abstract

Obwohl das Musical als musikdramatische Gattung ein fester Bestandteil vor allem des amerikanischen Kulturbetriebes ist, wurde ihm besonders in der europäischen (Musik-) Theaterwissenschaft nur wenig Bedeutung beigemessen. Diese Dissertation stellt einen Versuch dar, dieses Defizit primär in Bezug auf die amerikanische Ausprägung des Genres auszugleichen und zu weiterer Forschung anzuregen.

Folgt man der einschlägigen Literatur, wird meistens *Show Boat* (1927) als das erste „tatsächliche“ Musical bezeichnet, wobei diese Begriffsbestimmung besonders auf den Unterschieden im Vergleich zur damaligen Jazz Age Musical Comedy und der ebenso populären Operette basiert. Obwohl dies meistens über die Musik – ihren Einsatz im Verhältnis zum gesprochenen Wort und ihre Relevanz für die Informationsvergabe –, aber auch über den Gesangstil definiert wird, stellt dennoch auch die spezifische Form der literarischen Adaption eine Innovation dar, die, wenn auch erst im Verlauf der folgenden Jahrzehnte, prägend für das Musicaltheater sein würde. Ein Großteil der heute als „Klassiker“ des Genres angesehenen Werke basieren auf dramatischen Vorlagen oder Prosatexten, wodurch sich die Frage nach der Korrelation zwischen Quelle und Zielmedium stellte, der diese Dissertation auf den Grund zu gehen versucht. Dabei soll eine Aufstellung adaptierter Musicals gewisse Tendenzen und Gemeinsamkeiten in den Ausgangstexten aufzeigen und einen historischen Überblick liefern, während die folgenden genaueren Analysen von sechs Shows Formen der Transformation exemplarisch beschreiben und hinterfragen.

Die Wahl der zu vertonenden Stoffe und Textgattungen gibt Aufschluss über die Entwicklung und Geschichte des Musicals, wobei die Art der Adaptionen selbst, besonders bei Werken ab den 70er Jahren, sehr individuell ist. Anhand der Transformationen wird hierbei die Entstehung der spezifischen Genredefinition erkennbar: von einer musikdramatischen Gattung, deren striktes Regelwerk Darstellungen und Inhalte limitierte, zu einer Theaterform, die die ihr zur Verfügung stehenden Möglichkeiten optimal zur Vermittlung verschiedener Stories zu nutzen sucht. Der Einsatz und die Relevanz der Musik sind für die unterschiedlichen Entwicklungsphasen symptomatisch, differenzieren jedoch auch die stilistische Umsetzung ernsthafter und komischer Stoffe. Das Musical in seiner heutigen Ausprägung besitzt eine enorme Vielseitigkeit in Bezug auf Musikrichtungen, Inhalte und dramatische Formen, dennoch ist ein Charakteristikum immer vorherrschend, das gleichzeitig als Spezifikum des Gen-

res verstanden werden kann: das Bestreben mithilfe einer Kombination von Musik und Lyrics ein tieferes Verständnis für die Figuren zu schaffen.

#### Abstract (English)

The Musical as music-dramatical genre is a vital part, primarily of the American theater system; nevertheless it has been largely neglected by the European branch of (Music) Theater Studies. This dissertation represents an attempt to compensate this deficit; focusing predominantly on the American variety of this art form – outlining its versatility and characteristics – it is also seeking to inspire further research on the subject.

According to most respective literature, *Show Boat* (1927) has to be termed as the first “real” Musical, even though the definition itself was shaped in retrospect referring to the essential differences to the other popular musical theater forms of the 20s: Jazz Age Musical Comedy and Operetta. Usually this distinction is based on the divergent use of music – in relation to the spoken word as well as its importance in the contextual provision of information –, but also on the diverse not strictly legitimate singing style. Yet it is also the specific method of the adaptation of the source material which provides a new approach in this case and which would stir and signify one of the most distinguishable characteristics of the genre in the course of the following decades. The majority of the so called classics of this theater form was based on works of drama or narrative prose writing, and therefore posed the question of the correlation between source and target media which is thoroughly discussed in this dissertation. The overview of adapted Musicals shall point out tendencies and similarities as well as provide a deeper historical understanding of the genre itself, while the following six in depth analyses evaluate different types of transformation.

The choice of the source material reveals the progression of the Musical as art, whereas the adaptation techniques, especially from the 70s on, can be considered as thoroughly individual. But at the same time they are uncovering a very specific genre definition: from a sort of musical theater following a strict set of regulations which limited contents and dramaturgy remarkably, to a distinct art form which exploits its possibilities to the fullest in order to convey and transport most diverse stories in various and most suitable ways. Use and relevancy of the musical portion in the dramaturgical structure are symptomatic for the different developmental phases, but also denote the differences between the musicalization of comical and serious stories. Musical Theater pieces today utilize a wide range of musical styles,

stories, and dramatical forms, but share one certain characteristic which can be understood as the sole specific, uniting and defining the genre: the endeavor to create a new and deeper understanding of the characters through a customized combination of music and lyrics.

## Lebenslauf

### Persönliche Daten:

Name: Mag. Christian Scheichenstein

Geburtsdatum: 17.08.1979

Geburtsort: Wien

### Ausbildung:

|             |  |
|-------------|--|
| 2008 – 2011 | Doktoratsstudium der Philosophie: Dissertationsgebiet Theater-, Film- und Medienwissenschaft.  |
| 2003 – 2008 | Diplomstudium der Theater-, Film- u. Medienwissenschaft an der Universität Wien [Diplomarbeit: <i>Fakt oder Fiktion? Darstellung amerikanischer Geschichte im Musical</i> ]; Spezialisierungen: Musiktheater (Schwerpunkt: Amerikanisches Musical), Amerikanische Theatergeschichte und Amerikanisches Drama, Jüdische Geschichte, Jüdischer Film und Jüdisches Theater, Filmgeschichte. |
| 2002        | Studienberechtigungsprüfung VHS Ottakring  |
| 1989 - 1995 | AHS Mater Salvatoris 1070 Wien u.<br>Eymann-Schule 1130 Wien   |
| 1985 - 1989 | Volksschule Mater Salvatoris 1070 Wien   |

### Weiterbildung:

Privater Schauspielunterricht, Theater-Workshops  
Intensives privates Studium verschiedener Wissensgebiete, besonders Historie und Literatur