



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Wien 1970-2000: eine Musicalmetropole?“

verfasst von / submitted by

Jasmin Kofler

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 190 344 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium, UF Englisch, UF Geschichte,  
Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Peter Eigner



*„Wenn du alles willst und nicht irgendwas  
dann träum groß, dann träum kühn  
und vielleicht wird wahr was dir unmöglich schien.  
Denk ganz neu, denk grandios,  
mach dich von den Fesseln der Wirklichkeit los  
und träum groß.“*

(Aus dem Musical „Schikaneder“ von Stephen Schwartz und Christian Struppeck)



## Danksagung

An dieser Stelle ergeht mein von Herzen empfundener Dank an jene Menschen, welche an mich geglaubt haben und mich während des Studiums stetig unterstützten, motivierten, inspirierten und antrieben. Ohne diese Personen wäre ich heute nicht der Mensch der ich bin, sie alle sind Teil meiner persönlichen Entwicklung und somit indirekt an der Entstehung dieser Arbeit beteiligt.

In erster Linie danke ich meinen Eltern, Herbert und Sylvia Kofler, welche mir das Studium ermöglichten und mir stets Mut machten, meine Träume zu verwirklichen, sowie meinem engsten Freundeskreis. Insbesondere ist hier Fr. Dr. Martina Bergmann zu nennen, welche mir bereits seit der Kindheit als meine beste Freundin immer mit Rat und Tat sowie emotionaler Unterstützung zur Seite steht. Des Weiteren danke ich meinen StudienkollegInnen, welche diesen Weg mit mir gemeinsam gegangen sind und mit deren Unterstützung so manch Hürde während der Studienzeit leichter und mit einem Lächeln gemeistert werden konnte.

Herrn Professor Peter Eigner danke ich für die außerordentlich freundliche und unterstützende Betreuung, den stetigen Input in Bezug auf mein Thema sowie dafür, dass er immer ein offenes Ohr für mich hatte und kontinuierlich bemüht war, auf meine Fragen und Anliegen einzugehen und mit konstruktiven Lösungs- und Verbesserungsvorschlägen zur Stelle war.



## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Begriffserklärungen .....	4
2.1. Reurbanisierung.....	4
2.2. Musical.....	7
2.3. Musicalmetropole.....	11
2.4. Creative Industries .....	15
3. Historischer Abriss: Musical .....	20
3.1. Ursprünge .....	20
3.2. Das amerikanische Musical .....	21
3.3. Das Musical in Deutschland .....	27
3.4. Das Musical in Wien.....	31
4. Musicalmetropole Wien? .....	37
4.1. Erfolgsfaktoren.....	37
4.1.1. Subventionspolitik.....	37
4.1.2. Musik und Texte .....	41
4.1.3. KünstlerInnen .....	42
4.1.4. Die Thematik als Selbstläufer: Das Beispiel „Elisabeth“ .....	44
4.1.5. Pressestimmen.....	47
4.1.6. Vermarktung Wiens als Musicalmetropole .....	48
4.1.7. Unvorhersehbare Faktoren oder: Der Überraschungserfolg „Cats“ .....	57
4.2. Reurbanisierung Wiens und die Rolle des Musicals .....	60
4.3. Musicaltourismus .....	63
4.4. Musical als Bestandteil der Creative Industries.....	72
5. Vergleich mit anderen deutschsprachigen Städten: Hamburg.....	80
5.1. Ausgangslage .....	80
5.2. Die Stella-Unternehmensgruppe.....	81
5.3. Vermarktung und Wettbewerb .....	89

5.4. Kontinuitäten und Brüche im Vergleich mit Wien .....	93
6. Conclusio und Ausblick.....	99
6.1. Beantwortung der Forschungsfragen .....	99
6.2. Überprüfung der These .....	103
6.3. Ausblick.....	104
7. Quellen- und Literaturverzeichnis .....	106
7.1. Literatur.....	106
7.2. Internetquellen .....	108
7.3. Printmedien.....	111
7.4. Statistische Daten .....	113
7.5. Sonstiges .....	114
8. Weiterführende Informationen .....	115
9. Abbildungsverzeichnis .....	116
10. Anhang .....	117
10.1. Abstract.....	117
10.2. Abstract (english) .....	118



## 1. Einleitung

Im Jahr 2018 erzielten die Vereinigten Bühnen Wien ihre bislang erfolgreichste Musicalsaison seit Aufzeichnungsbeginn und konnten in ihren beiden Spielstätten – dem Etablissement Ronacher sowie dem Raimundtheater – eine Auslastung von beinahe 100 % sowie gesamt 555.276 BesucherInnen verbuchen.<sup>1</sup> Darüber hinaus verkündete im Februar 2019 Kurt Gollowitzer, Chef der Wien Holding, welcher die Vereinigten Bühnen Wien (VBW) unterstehen, dass die Aufführungsrechte für die jüngste Eigenproduktion der VBW „I am from Austria“ erfolgreich an Japan verkauft werden konnten.<sup>2</sup> Und die Erfolgskurve der VBW zeigt im Jahr 2019 weitere Tendenzen nach oben – bereits Monate vor der geplanten Premiere der Wiederaufnahme von „Cats“ im September 2019 war die Nachfrage nach Tickets so hoch, dass der Vorverkauf bereits für das kommende Jahr freigegeben wurde.<sup>3</sup> Folglich scheint der Status Wiens als Musicalmetropole unbestrittener denn je, dennoch musste sich dieser in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erst nach und nach etablieren sowie festigen.

Es liegt folglich nahe, dass diese Entwicklung eng mit Abläufen der Wiener Stadtentwicklung, dem Tourismus sowie wirtschaftlichen Prozessen verwoben war, welche im Zuge dieser Arbeit untersucht sowie beleuchtet werden sollen. Der gewählte Untersuchungszeitraum umfasst drei Jahrzehnte (1970-2000) und soll den Aufstieg Wiens zur Musicalmetropole und die damit einhergehenden wirtschaftlichen Effekte und Auswirkungen auf die Hauptstadt aufzeigen und erforschen.

Während in der Literatur bisher hauptsächlich ein Fokus auf Entwicklung und Entstehung sowie die Erfolgsgeschichte des Wiener Musicals gelegt wurde<sup>4</sup>, so

---

<sup>1</sup> Vgl. *Vereinigte Bühnen Wien*, VBW Musicals verzeichnen erfolgreichste Saison (29.06.2018). Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/aktuelles/501/VBW-Musicals-verzeichnen-erfolgreichste-Saison> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>2</sup> Vgl. *Oe24 Österreich* (Gratisausgabe), Kultur als Exportschlager (28.02.2019).

<sup>3</sup> Vgl. *Vereinigte Bühnen Wien*, Rekordticketverkauf für CATS (22.05.2019). Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/aktuelles/662/Rekordticketverkauf-fuer-CATS> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>4</sup> U.a. Peter *Back-Vega*, Theater an der Wien. 40 Jahre Musical. In zwei Akten mit Prolog. Entr'Acte und Schlussapplaus (Wien 2008); Wolfgang *Jansen*, Cats & Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater (Leipzig 2008); Attila E. *Lång*, 200 Jahre Theater an der Wien. Spectacles müssen seyn (Wien 2001).

finden sich nur sehr vereinzelt unvollständige Abhandlungen darüber, ob und inwieweit die Implementierung des Musicals sich auf die Wirtschaft, den Tourismus, den Ruf und das Image der Stadt Wien auswirkte. Insbesondere liegt das Hauptaugenmerk der vorhandenen Literatur zur Thematik oftmals nur auf einem bestimmten Stück und unterzieht dementsprechend einen relativ kurzen Zeitraum einer näheren Betrachtung. In dieser Arbeit soll daher eine Spanne von 30 Jahren beleuchtet werden, um langfristige Zusammenhänge herauszufiltern und in weiterer Folge Rückschlüsse in Bezug auf These und Forschungsfragen ziehen zu können.

Der primäre Fokus dieser Diplomarbeit liegt auf folgender These:

*„Die Bundeshauptstadt Wien setzte Musicals bewusst als Teil der für die Stadt als von zentraler Bedeutung erachteten „Creative Industries“ sowie als mitunter wirtschaftliche Prozesse auslösende Populärkulturform im Zuge der Reurbanisierung ein, um sich in weiterer Folge nicht nur innerhalb Österreichs, sondern auch über die Landesgrenzen hinaus als Musicalmetropole zu etablieren und präsentieren.“*

Ferner wird die Beantwortung der folgenden Forschungsfragen angestrebt:

- Kann das vermehrte Aufkommen von Musicals in den Jahren 1970-2000 als Versuch der Hauptstadt Wien, sich im deutschsprachigen Raum als Musicalmetropole zu etablieren, verstanden werden?
- Welche Beweggründe und Erwartungen standen hinter dieser Entwicklung? Welche Rolle nehmen die Reurbanisierung Wiens, der wachsende Städtetourismus, die Ausweitung des Kulturangebots sowie der Versuch, Wien – eine Stadt der Hochkultur – der Populärkultur zu öffnen, ein?
- Inwiefern nahm Wien in Bezug auf seine Stellung als Musicalmetropole eine Konkurrenzhaltung zu anderen deutschsprachigen Großstädten, im speziellen Hamburg, ein?
- Welche Kontinuitäten und Brüche können im Vergleich mit Hamburg im Hinblick auf das Aufkommen der Theaterform Musical, die Anzahl der Theater, die Finanzierung, die BesucherInnenzahlen sowie die wirtschaftlichen Auswirkungen festgestellt werden?

Zur Beantwortung und Ergründung der genannten Forschungsfragen wurden unterschiedliche Quellen herangezogen: Neben der obligatorischen Sekundärliteratur dienten im Zuge dieser Arbeit Autobiographien, Presseartikel, Statistiken der Statistik Austria und aus dem Statistischen Jahrbuch Wiens sowie Berichte des Wiener Rechnungshofes als Grundlage der Recherche.

## 2. Begriffserklärungen

Für die eingehende Beschäftigung mit der Thematik sowie für die Beantwortung der Forschungsfragen benötigt es zunächst eine nähere Beleuchtung und möglichst präzise Erläuterung der Schlüsselbegriffe Reurbanisierung, Musical, Musicalmetropole sowie Creative Industries.

### 2.1. Reurbanisierung

Um den Begriff der Reurbanisierung zu erörtern, muss er zunächst in seinem verorteten Kontext – der Theorie der „Phasen der Stadtentwicklung“ – betrachtet werden. Bei diesen Phasen handelt es sich laut Eigner/Resch um Urbanisierung, Suburbanisierung sowie abhängig von den jeweiligen Entwicklungen entweder Desurbanisierung, die zum „urban decline“, oder zur Reurbanisierung führen kann.<sup>5</sup> Die genannten Phasen der Stadtentwicklung sind allerdings

[...] nicht als mechanisches Schema zu verstehen, das eine Einheitsentwicklung von Städten seit der Industrialisierung beschreiben will, sondern als ein bestimmtes Set von stadträumlichen Wirkungsmechanismen im Zeitablauf, die jedoch in der komplexen historischen Entwicklung von anderen Einflussfaktoren überlagert sein können.<sup>6</sup>

Das Stadium der *Urbanisierung* steht in einem engen Zusammenhang mit der Industrialisierung und der Wirtschaft einer Stadt.<sup>7</sup> Durch eine dichte Nachfrage, die damit einhergehenden förderlichen Absatzzahlen sowie die große Bandbreite an zur Verfügung stehenden Arbeitsplätzen bzw. Arbeitskräften gewinnt die Stadt für Industriebetriebe sowie für Menschen aus dem Umland an Attraktivität.<sup>8</sup> Als Schattenseiten der Urbanisierung sind an dieser Stelle jedoch die Differenz von Angebot und Nachfrage in Bezug auf verfügbaren Wohnraum sowie ein Mangel an

---

<sup>5</sup> Vgl. Peter *Eigner*, Andreas *Resch*, Die wirtschaftliche Entwicklung Wiens im 20. Jahrhundert. In: Franz X. *Eder*, Peter *Eigner*, Andreas *Resch*, Andreas *Weigl* (Hg.). Wien im 20. Jahrhundert. Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum. (=Querschnitte Bd. 12) (Innsbruck/Wien/München/Bozen 2003) 8-140, hier 30.

<sup>6</sup> *Eigner*, *Resch*, Wirtschaftliche Entwicklung Wiens, 33.

<sup>7</sup> Vgl. Gunther *Maier*, Franz *Tödtling*, Regional- und Stadtökonomik 1. Standorttheorie und Raumstruktur (4. Akt. u. erw. Aufl. Wien 2006) 162.

<sup>8</sup> Vgl. *Eigner*, *Resch*, Wirtschaftliche Entwicklung Wiens, 30.

notwendiger räumlicher Weiterentwicklung der Industrie zu nennen.<sup>9</sup> Darüber hinaus birgt die städtische Lebensweise das Potential, negative Gefühle und Emotionen, wie Einsamkeit oder Unsicherheit der einzelnen Individuen, sowie soziale Konflikte untereinander, hervorzurufen.<sup>10</sup>

In der Phase der *Suburbanisierung*, bedingt durch das voranschreitende Stadtwachstum, kommt es zu einer Verdichtung der Stadt, einer Erweiterung des Verkehrssystems sowie einer stark vermehrten Motorisierung der Bevölkerung.<sup>11</sup> Zunächst sind es die eher wohlhabenden Bürger, welche an den Stadtrand ziehen, nach und nach folgen aber auch finanziell weniger gut gestellte Bewohner – trotz der Nachteile, die das Wohnen in der Peripherie mit sich bringt, denn durch den längeren Anfahrtsweg zum jeweiligen Arbeitsplatz entsteht unweigerlich ein erhöhter Kosten- sowie Zeitaufwand.<sup>12</sup> Diese Tendenzen zeigen deutlich auf, dass das Bedürfnis nach einer höheren Lebensqualität, assoziiert mit einer grünen Umgebung und einem damit einhergehenden höheren Freizeitangebot, dem Wohnen in der Stadt, trotz kürzerer Anfahrtswege, vorgezogen wird. Siebel beschreibt, wie sich durch die Industrialisierung der Städte die Lebensweise der Bürger veränderte – Produkte und Dienstleistungen sowie Freizeitangebote werden hauptsächlich von „außen“ bezogen:

Ein «Konsumentenhaushalt» heute hat die Produktion von Lebensmitteln, Kleidung, der Güter des täglichen und des langfristigen Bedarfs sowie den Großteil personenbezogener Dienstleistungen mehr oder weniger vollständig an den Markt, den Staat und den dritten Sektor gemeinnütziger Organisationen vergeben. Das gilt auch für Vergnügen und Erholung. In den Städten ist ein umfangreicher Sektor von Freizeiteinrichtungen entstanden: Kneipen, Cafés, Tanzsäle, Theater, später Kinos, Parkanlagen, botanische und zoologische Gärten, Badeanstalten und Sportstadien.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Vgl. *Eigner, Resch*, Wirtschaftliche Entwicklung Wiens, 31.

<sup>10</sup> Vgl. Martina *Bergmann*, Alternativlokal-, Diskotheken- und Clubszene in Wien 1970-1990. Ein wesentliches Merkmal der Reurbanisierung (ungedr. Diss. Universität Wien 2017) 47.

<sup>11</sup> Vgl. *Eigner, Resch*, Wirtschaftliche Entwicklung Wiens, 31.

<sup>12</sup> Vgl. *Eigner, Resch*, Wirtschaftliche Entwicklung Wiens, 31.

<sup>13</sup> Walter *Siebel*, Die Kultur der Stadt (Berlin 2015) 135f.

Daraus folgt, dass die Stadt durch Erweiterung und Ausbau des Kulturangebots wieder an Attraktivität gewinnen kann und somit das Potential besitzt, Randwanderungsprozesse abzuschwächen bzw. umzukehren.

Als Folge der erhöhten Nachfrage nach Wohnraum an den äußeren Rändern der Stadt entstehen an diesen mehr und mehr Wohnsiedlungen, aber auch Industriebetriebe wandern an den Stadtrand ab, bedingt durch günstigere Standortpreise sowie eine eventuell günstigere Verbindung mit dem überregionalen Verkehr – durch diese Entwicklungen kommt es zu einer Trennung zwischen Arbeiten und Wohnen und Erholungsgebieten, zugleich steigt als Konsequenz das Verkehrsaufkommen deutlich an.<sup>14</sup> Hierbei wird im Sinne einer „autogerechten Stadt“ der Individualverkehr gegenüber dem öffentlichen Verkehr bevorzugt.<sup>15</sup>

Eine der möglichen Folgen der Suburbanisierung ist die *Desurbanisierung* bzw. der „urban decline“: Da das Stadtzentrum seine Funktion als Wohnraum eingebüßt hat und an dessen Stelle Einkaufsmöglichkeiten und Büros getreten sind, wirkt das Zentrum abseits der Geschäfts- bzw. Büroöffnungszeiten wie ausgestorben – diese Entwicklungen können auch einen totalen Verfall bestimmter Stadtteile nach sich ziehen, welcher sich wiederum auch in ökonomischer Sicht zeigt und auswirkt.<sup>16</sup> Zudem bleibt die Einwohnerzahl der Kernstadt in der Desurbanisierungsphase konstant bzw. sinkt gar ab, während in den Randgebieten ein Bevölkerungszuwachs stattfindet.<sup>17</sup>

Die Suburbanisierung kann aber auch zu einer Revitalisierung der Stadt – der *Reurbanisierung* – führen. In dieser Phase wird die Stadt durch gezielte Maßnahmen wieder attraktiver.<sup>18</sup> Als notwendige Schritte, welche in weiterer Folge zu einer Reurbanisierung führen, nennen Eigner/Resch:

---

<sup>14</sup> Vgl. *Eigner, Resch*, Wirtschaftliche Entwicklung Wiens, 31.

<sup>15</sup> Vgl. *Eigner, Resch*, Wirtschaftliche Entwicklung Wiens, 31.

<sup>16</sup> Vgl. *Eigner, Resch*, Wirtschaftliche Entwicklung Wiens, 31f.

<sup>17</sup> Vgl. *Maier, Tödtling*, Regional- und Stadtökonomik 1., 164.

<sup>18</sup> Vgl. *Eigner, Resch*, Wirtschaftliche Entwicklung Wiens, 32.

[...] Stadterneuerungsprogramme, Verkehrsberuhigung, Etablierung «weicher» Standortfaktoren (soziales Klima, Kulturangebot,...) verträgliche Durchmischung von Gewerbe und Wohnnutzung, Innovationsförderung, Anbindung an hochrangige internationale Verkehrsstrukturen [...].<sup>19</sup>

Im Hinblick auf diese Arbeit ist besonders das Kulturangebot als Unique Selling Proposition (USP) für das Marketing der Großstädte von Relevanz.

## 2.2. Musical

Der Begriff des Musicals wurde in der Literatur auf vielfältige Weise definiert, eine klare Abgrenzung, was nun genau Musical oder eben nicht Musical sei, erweist sich jedoch als schwierig. Insbesondere, da seit dem Bestehen des Genres verschiedenste Variationen des Musicals existieren, die sich teilweise drastisch voneinander unterscheiden<sup>20</sup> sowie aufgrund der Tatsache, dass der Begriff aus dem Englischen übernommen wurde und somit im deutschen Sprachgebrauch nicht zwingend dieselbe Bedeutung aufweisen muss.

Weiters scheinen die Grenzen zu anderen Genres (z.B. Oper und Operette) leicht zu verschwimmen und ineinander überzugehen, so beschreibt zum Beispiel Hellwig die Anfänge des Musicals als „amerikanische Form der europäischen Operette.“<sup>21</sup> Der Ursprung des Begriffs Musical an sich ist im anglo-amerikanischen Raum verortet und fungiert in diesem als ein Überbegriff für Musiktheater, während im deutschsprachigen Raum oftmals eine klare Grenze zwischen Musical und der eher beschwingten und frohen Operette gezogen wird.<sup>22</sup> Als Grund für diese präzise Abgrenzung zwischen den Genres Musical und Operette nennt Bartosch die Motivation der jeweiligen Komponisten und Textschreiber, sich klar von eher leichter Unterhaltung, mit welcher die Operette assoziiert wird, zu distanzieren.<sup>23</sup> Als einer der primären Unterschiede zwischen Musical und Operette ist zu nennen, dass im Musical die Lieder und Tanzszenen der Figuren zu einem durchgehenden

---

<sup>19</sup> Eigner, Resch, Wirtschaftliche Entwicklung Wiens, 32.

<sup>20</sup> Vgl. Rüdiger Bering, Musical (Köln 1997) 7.

<sup>21</sup> Gerhard Hellwig, Der neue Opern- und Operettenführer mit Musicals und Künstlerbiographien (Aktualisierte u. erg. Neuaufl. Freiburg/Basel/Wien 1984) 261.

<sup>22</sup> Vgl. Günter Bartosch, Das ist Musical! Eine Kunstform erobert die Welt (Bottrop/Essen 1997) 8.

<sup>23</sup> Vgl. Günter Bartosch, Die ganze Welt des Musicals (Wiesbaden 1981) 11.

Handlungsstrang beitragen und nicht von diesem isoliert sind, sowie, dass die aus der Operette bekannten Paarungen von Sänger und Sängerin sowie Buffo und Soubrette im Musical nicht vorzufinden sind.<sup>24</sup>

Es kann daher festgehalten werden, dass während im englischen Sprachraum leichtfertiger mit dem Begriff Musical umgegangen wird – er beschreibt nahezu alles, musikalische Elemente beinhaltende – in der deutschen Sprache existieren mehrere Unterscheidungen und Unterkategorien des Musiktheaters.<sup>25</sup> Oscar Hammerstein II. (Autor und Songwriter) äußerte sich in Bezug auf eine mögliche präzise Definition der Begrifflichkeit Musical wie folgt: „Es sollte alles sein, was es sein möchte. Es gibt nur ein Element, das ein Musical unbedingt haben muß – Musik.“<sup>26</sup>

Demnach ist das musikalische Element ein fester Indikator des Musicals, jedoch ist das für eine präzise Definition noch zu vage und unzureichend. Bartosch nennt als weitere elementare Charakteristika des Musicals daher „[...] ein gutes Buch, gute Liedtexte oder andere herausragende Merkmale.“<sup>27</sup> Ein weiterer Versuch, die Merkmale des Musicals herauszufiltern und den Begriff zu definieren, findet sich bei Back-Vega:

Was ist denn ein »Musical«? - Eine Revue lose zusammengewürfelter Szenen, notdürftig durch den Anschein einer Handlung verbunden? Eine Folge von Tanznummern, die nur durch die Farben der Kostüme miteinander zu tun haben? Ein buntes Märchen, in dem Tiere nicht nur sprechen, sondern sogar singen und steppen können? – Alles das und noch viel mehr! Der Phantasie sind keine Grenzen und keine Regeln gesetzt. Nur die eine: Gesang und Tanz dürfen nicht ohne Bezug auf die Story sein, müssen sie weiterführen. Auf jeden Fall muss es opulent sein, ein Augenschmaus mit einer schmissigen Musik, deren Ohrwurmqualität durch eingängige Liedtexte unterstützt wird. Und da die Bühne für große

---

<sup>24</sup> Vgl. Gerhard *Hellwig*, *Opern- und Operettenführer*, 261f.

<sup>25</sup> Vgl. *Bartosch*, *Welt des Musicals*, 11.

<sup>26</sup> Oscar Hammerstein II, zitiert nach *Bering*, *Musical* (Köln 1997) 7.

<sup>27</sup> Günter *Bartosch*, *Das große Heyne Musical Lexikon*. (München 1994) 8.



Ensemblenummern und Tanzszenen frei bleiben muss, spielen Licht Maske und Kostüm eine weitere zentrale Rolle.<sup>28</sup>

Auch Peter Weck, ehemaliger Intendant des Theaters an der Wien, des Raimundtheaters und des Etablissements Ronacher, stellt eine Definition des Musicals auf, konstatiert aber zeitgleich, dass eine einheitliche Definition gar als nicht sinngemäß zu erachten wäre:

Musical ist ein sich stets änderndes Genre, das für die jeweiligen Trends der Zeit aufgeschlossen ist, das durch die perfekte Harmonie von Text, Musik und Darstellung, durch die Synthese der zahlreichen zur Verfügung stehenden Stilmittel zu einem Ganzen verschmolzen wird. Es ist deshalb der Versuch, eine endgültige Definition für das Musical zu finden, gar nicht möglich und wohl auch nicht anzustreben.<sup>29</sup>

Als Beispiele für solche Bühnenstücke, die die Kriterien eines Musicals erfüllen, sind unter anderem „Showboat“, „Das Phantom der Oper“, „Cats“, „Les Miserables“ oder „Elisabeth“ zu nennen<sup>30</sup> – hervorzuheben ist hierbei, dass die genannten Musicals entweder ihre deutschsprachige Uraufführung oder, im Fall von „Elisabeth“, gar Welturaufführung in Wien feierten.

Unterzieht man nun die musikalischen Bestandteile einer näheren Betrachtung, so ist festzustellen, dass sich das Musical äußerst wandelbar und vielseitig präsentiert: Opernähnliche Kompositionen, Jazz sowie auch Rockmusik sind in verschiedensten Musicals vertreten.<sup>31</sup> Des Weiteren kann unterschieden werden zwischen Musicals, in denen die Musiknummern durch Sprechpassagen miteinander verbunden sind, sowie durchkomponierten Stücken, in welchen die Handlung ausschließlich durch die jeweiligen Songs transportiert wird.<sup>32</sup> Ähnlich abwechslungsreich verhält es sich die inhaltlichen Elemente des Musicals betreffend:

---

<sup>28</sup> Peter *Back-Vega*, Theater an der Wien. 40 Jahre Musical. In zwei Akten mit Prolog. Entr'Acte und Schlussapplaus (Wien 2008) 12.

<sup>29</sup> Peter *Weck*, Zum Thema Musical. In: Joachim *Sonderhoff*, Peter *Weck* (Hg.), Musical. Geschichte – Produktionen - Erfolge (Braunschweig 1986) 6-7, hier 6.

<sup>30</sup> Vgl. *Back-Vega*, Theater an der Wien, 12.

<sup>31</sup> Vgl. *Bering*, Musical, 7.

<sup>32</sup> Vgl. *Bering*, Musical, 7.

»Musical« das sind also alle möglichen Arten musikalischer Komödien, von der »Volksoper« á la SHOWBOAT, OKLAHOMA, oder auch PHANTOM DER OPER, über getanzte Gedichte wie CATS, bis zur hymnisch-pathetischen Revolutionsrevue LES MISERABLES oder dem »DramaMusical« ELISABETH. Realistisch, manchmal historische Geschichten oder Märchen mit populärer Musik, auf große szenische Effekte hin verfasst [...].<sup>33</sup>

Dementsprechend ist festzuhalten, dass das Musical inhaltlich keinen bestimmten, vorgegebenen Themen folgt – es kann so von heiteren bis hin zu tragischen, gesellschaftskritischen, historischen und literarischen Inhalten sowie einer Mischung dieser Gattungen variieren. Während der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts bildete sich schließlich zwei zu unterscheidende Sparten des Musicals heraus,<sup>34</sup> welche sich bis zum heutigen Zeitpunkt in alten sowie neuen Produktionen widerspiegeln. Ziegenbalg führt diesbezüglich aus wie folgt:

[...] Die eine Richtung wird bei den meisten Beispielen durch »Cabaret« und »A Chorus Line« vertreten. Diese Richtung setzt die »klassische« Form der Entwicklung fort, das heißt, daß realistische Probleme zum Teil kritisch mit Hilfe der Techniken des Musicals, die an anderer Stelle schon definiert wurden, dem Zuschauer nähergebracht werden. Die zweite Tendenz zielt auf Phantasiethemen ab, die nicht in der unmittelbaren Realität und Umgebung der der Rezipienten spielen und phantastische Stoffe behandeln. »Jesus Christ Superstar« und »Evita« stammen nicht aus dem unmittelbaren Erfahrungsbereich des Zuschauers. Ein weiterer Unterschied ist, daß bei diesen beiden Stücken Einzelpersonen im Mittelpunkt der Handlung stehen. [...] Außerdem nahm der Tanz und damit die Choreographie eine immer bedeutendere Position ein.<sup>35</sup>

Zu Beginn der 90er Jahre kristallisierten sich schlussendlich drei Untergruppen des Musicals heraus:

- die „klassische“ Form, welche in den meisten Fällen eine Liebesgeschichte mit komödiantischen Aspekten verbindet (z.B. „Cabaret“);
- die „märchenhaft-romantische“ Form, deren Stoff sich weitab der Lebensrealität der Zuschauer abspielt (z.B. „Evita“);

---

<sup>33</sup> Back-Vega, Theater an der Wien, 12.

<sup>34</sup> Vgl. Ute Ziegenbalg, Das internationale Musical (Herdecke 1994) 46.

<sup>35</sup> Ziegenbalg, Das Internationale Musical, 46.

- die „Muster“ Form, welche an eine festgelegte Aufführungsstätte und/oder ein spezielles Ensemble gebunden ist (z.B. „Starlight Express“)<sup>36</sup>

Hinzuzufügen ist, dass insbesondere ab dem frühen 21. Jahrhundert vermehrt Musicals zur Aufführung gebracht wurden, welche sich bereits weit bekannter Schlager- oder Popmusik bedienen. Die Handlung wird um eben diese bereits vorhandenen Lieder herumgeschrieben, mit der Intention, eine schlüssige Geschichte zu transportieren. Als Beispiele hierfür sind unter anderem „Ich war noch niemals in New York“ mit den Songs von Udo Jürgens oder „I am from Austria“, welches sich aus den Hits von Reinhard Fendrich zusammensetzt, zu nennen. Hierbei scheinen weniger die Geschichte oder die Charaktere im Mittelpunkt zu stehen, sondern viel mehr die bereits bekannte und von Erfolg gekrönte Musik.

Die Vielseitigkeit und Wandlungsfähigkeit des Musicals bzw. dessen Interpretation im deutschsprachigen Raum verkomplizierten zwar einerseits eine konkrete, einheitliche Definition, jedoch liegt nahe, dass gerade diese Spannbreite und Variabilität das Musical nicht nur in seinem Kern bestimmen, sondern auch dazu beitragen, dass das Musical sich von anderen gängigen Musiktheatergenres abhebt.

### 2.3. Musicalmetropole

Obwohl der Begriff „Musicalmetropole“ in zahlreichen Quellen<sup>37</sup> verwendet wird, so werden die determinierenden Faktoren, welche eine Stadt zur Musicalmetropole qualifizieren, nicht im Detail spezifiziert – dies wiederum legt eine, auf den ersten Blick, relativ lose Verwendung des Ausdrucks nahe. Nichtsdestotrotz werden immer wieder dieselben Städte als Musicalmetropolen, oder auch „Musicalhochburgen“,<sup>38</sup> genannt: New York, London, Hamburg und Wien. Doch welche Gemeinsamkeiten weisen diese mitunter sehr unterschiedlichen Städte im Hinblick auf das Musical selbst sowie dessen Produktionen, Standorte sowie weitere zu berücksichtigende wirtschaftliche Faktoren auf?

<sup>36</sup> Vgl. *Ziegenbalg*, Das internationale Musical, 107.

<sup>37</sup> Vgl. u.a. Simone *Kaczerowski*, Let's go Musical. Alle großen Shows in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Düsseldorf/München 1997) 238; Jürgen *Gauert*, Perspektiven des Musicals. Der 2. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation (Berlin 2000) 7.

<sup>38</sup> *Kaczerowski*, Let's go Musical, 227.

Im Falle Hamburgs äußerte sich Professor Dr. Hermann Raue im Rahmen des 2. Deutschen Musical Kongresses im Jahr 1997 wie folgt:

Hamburgs Ruf als Musicalmetropole begründete zunächst einmal der große Erfolg von *Cats*, mit dem der Beginn des neuzeitlichen, privaten Musicaltheaters in Deutschland eingeleitet wurde. Alle nachfolgenden Debatten um Attraktivität, Nutzen und städtische Förderung neuer Musicaltheater speisten sich aus den positiven Erfahrungen Hamburgs. Darüber hinaus aber entwickelte sich neben den drei großen Inszenierungen *Cats*, *Das Phantom der Oper* und *Buddy* eine breite Szene mittlerer und kleinerer Spielstätten, wie sie in dieser Dichte in keiner anderen deutschen Stadt anzutreffen sind.<sup>39</sup>

Laut Raue sind somit einerseits der Erfolg, gemessen an den BesucherInnenzahlen einer oder mehrerer Musicalproduktionen, sowie andererseits das hohe Vorkommen von Theatern, an welchen Musicals gezeigt werden, ausschlaggebend für den Ruf einer Stadt als Musicalmetropole. Börries von Kummer, der damalige Marketingleiter der Tourismus-Zentrale Hamburg, sprach auf dem 2. Deutschen Musickongress von etwa zwei Millionen MusicalbesucherInnen in Hamburg sowie davon, dass diese Zahl Hamburgs Stellung als Nummer zwei unter den europäischen Musicalmetropolen zum damaligen Zeitpunkt qualifizierte.<sup>40</sup> Weiters führte von Kummer aus, dass von jenen zwei Millionen MusicalbesucherInnen etwa die Hälfte nicht aus Hamburg stammt und weiter, dass die Musicalproduktionen an sich sowie die dadurch erwirtschafteten Umsätze sich positiv auf die Stadt Hamburg selbst sowie deren Tourismus auswirken.<sup>41</sup> Daraus geht eindeutig hervor, dass eine Musicalmetropole sehr eng mit dem Tourismus sowie der Tourismusbranche verknüpft ist -- Dreyer hebt diesbezüglich unter anderem Musicalreisen als einen bedeutsamen Bestandteil des Kulturtourismus sowie deren positive wirtschaftlichen Effekte auf die betreffenden Städte hervor.<sup>42</sup> Im Falle Hamburgs wird am Beispiel der Reeperbahn die Bedeutsamkeit der ansässigen Musicalproduktionen und des damit einhergehenden BesucherInnenstroms für die Stadtentwicklung akzentuiert: Knut Nevermann, Staatsrat der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg,

---

<sup>39</sup> Hermann Raue, Moderator im ersten Podiumgespräch des 2. deutschen Musickongresses. In: *Gauert*, Perspektiven des Musicals, 9.

<sup>40</sup> Vgl. Borries von Kummer. In *Gauert*, Perspektiven des Musicals, 11.

<sup>41</sup> Vgl. Borries von Kummer. In *Gauert*, Perspektiven des Musicals. 11.

<sup>42</sup> Vgl. Axel Dreyer (Hg.), Kulturtourismus (München/Wien/Oldenbourg 1996) 1.

sprach am 2. Deutschen Musickongress über die vormals eher verrufene Reeperbahn und wie diese durch „Cats“, welches in den 1980er Jahren im nahegelegenen Hamburger Operettenhaus gezeigt wurde, einen erneuten Aufschwung sowie eine deutliche Verbesserung des Milieus der umliegenden Lokale erlebte.<sup>43</sup>

Betrachtet man nun die Stadt Wien in Bezug auf ihre Stellung als Musicalmetropole, so ist festzustellen, dass auch hier zeitgleich mehrere Häuser Musicals zeigten und zeigen.<sup>44</sup> Hierbei ist hervorzuheben, dass die großen Musicalhäuser in Wien staatlich subventioniert werden, während im Gegensatz dazu die erfolgreichsten Theater anderer Musicalmetropolen, wie z.B. im Falle Hamburgs, sich in der Hand privater Unternehmen sowie UnternehmerInnen befinden können.<sup>45</sup> Die derzeit erfolgreichste Unternehmensgruppe in Deutschland im Bereich Musicalproduktion, welche nicht nur in Hamburg, sondern auch anderen deutschen Städten regelmäßig Musicals auf die Bühne bringt, ist Stage Entertainment. Im Geschäftsjahr 2017/2018 erwirtschaftete das Unternehmen einen Umsatz von 302 Millionen Euro und plant derzeit eine weitere Expansion durch die Errichtung neuer Spielstätten in Hamburg sowie München.<sup>46</sup> In Wien sind die Vereinigten Bühnen Wien, als ein Unternehmen der Wien Holding<sup>47</sup>, seit 1987 für die Bespielung des Theaters an der Wien<sup>48</sup>, des

---

<sup>43</sup> Vgl. Knut Nevermann. In *Gauert*, Perspektiven des Musicals, 11f.

<sup>44</sup> Von Juli 2019 bis voraussichtlich Herbst 2020 beschränkt sich, bedingt durch den Umbau des Raimundtheaters, die Anzahl der Theater mit ansässigen Musicalproduktionen auf das Etablissement Ronacher. In der Volksoper werden nach wie vor unter anderem Musicalproduktionen gezeigt, hierbei handelt es sich jedoch um kein reines „Musicaltheater“, da der Spielplan genreübergreifend alterniert.

<sup>45</sup> Vgl. Rainer *Eistner*, Wie viel Geld brauchen Musicals? (09.06.2011). Online unter: <https://oe1.orf.at/artikel/278931/Wie-viel-Geld-brauchen-Musicals> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>46</sup> Vgl. *Stage Entertainment*, Unternehmen. Online unter: <http://www.stage-entertainment.de/unternehmen/ueber-stage/ueber-stage.html> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>47</sup> Derzeit (Stand 2019) umfasst die Wien Holding GmbH ungefähr 75 Betriebe, welche sich in vier Sparten einteilen lassen: Kultur, Medien, Immobilien und Logistik. Der Kulturbereich beinhaltet unter anderem die Kunst Haus Wien GmbH, die Musik und Kunst Privatuniversität Wien, die Mozarthaus Vienna Einrichtungs- und Betriebs GmbH sowie die Vereinigten Bühnen Wien GmbH, welche sich weiter aufspaltet in die VBW International GmbH sowie die Wien Ticket Holding GmbH. Über die Wien Ticket Holding GmbH werden Tickets für Musicals aber auch andere Events für die der Wien Holding unterstehend Betriebe (z.B. Veranstaltungen in der Wiener Stadthalle) vertrieben. Vgl. *Wien Holding GmbH*, Unternehmensprofil. Online unter: <https://www.wienholding.at/Die-Wien-Holding/Unternehmensprofil> (abgerufen am 09.01.2020) sowie *Wien Holding GmbH*, Kultur- und Veranstaltungsmanagement. Online unter: <https://www.wienholding.at/Geschaeftsfelder/Kultur-und-Veranstaltungsmanagement> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>48</sup> Seit Dezember 2005 werden am Theater an der Wien jedoch keine Musicalproduktionen mehr gezeigt, es verschrieb sich seither gänzlich dem Genre der Oper und ist daher auch unter „Das neue Opernhaus“ bekannt. Vgl. *Theater an der Wien*, Geschichte 2005. Online unter: <https://www.theater-wien.at/de/ueber-uns/geschichte> (abgerufen am 09.01.2020).

Raimundtheaters sowie des Etablissements Ronacher zuständig und verzeichnen derzeit jährlich im Schnitt 500.000 einheimische MusicalbesucherInnen sowie eine Million BesucherInnen aus dem Ausland.<sup>49</sup>

Als einen der Faktoren, welche Wien den Status einer Musicalmetropole verleihen, nennt Kaczerowski die meist eher kurze Zeitspanne von wenigen Monaten bis hin zu drei Jahren, in welcher Produktionen gezeigt werden, bevor sie durch neue Stücke ersetzt werden, selbst wenn die Nachfrage nach einem bestimmten Stück nach wie vor gegeben ist.<sup>50</sup> Durch das relativ schnelle Austauschen der Stücke werden daher MusicalbesucherInnen in regelmäßigen Abständen immer wieder neue Produktionen und damit einhergehend eine große Abwechslung geboten – ein Umstand, der, laut Kaczerowski, Wien als „[...] *die* Musicalmetropole für den deutschsprachigen Raum“<sup>51</sup> auszeichnet.

Im Gegensatz zu Wien werden in den anderen genannten Musicalmetropolen Produktionen oftmals sogar über mehrere Jahre oder gar Jahrzehnte aufgeführt. Auch kommt es vor, dass eigens neue Theater als reine Musicalbühnen errichtet werden, wie unter anderem das Theater Neue Flora in Hamburg, welches Ende der 1980er Jahre eigens für das Musical „Das Phantom der Oper“ geplant wurde.<sup>52</sup> Aber auch bestehenden Häusern können bestimmte (Langzeit-) Produktionen zugeschrieben werden – wie zum Beispiel das Her Majesty's Theatre in London, welches „Das Phantom der Oper“ seit mittlerweile 33 Jahren durchgehend zeigt.<sup>53</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Ruf einer Stadt als Musicalmetropole sich hauptsächlich an den folgenden Faktoren zu orientieren scheint: an der Anzahl der Theater, in welchen Musicals regelmäßig zur Aufführung kommen, sowie an den wirtschaftlichen Auswirkungen auf die jeweilige Stadt, welche

---

<sup>49</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien, Das Unternehmen. Unterschiedliche Wege. Online unter: <https://www.vbw.at/de/unternehmen/unternehmen> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>50</sup> Vgl. Kaczerowski, Let's go Musical, 238.

<sup>51</sup> Kaczerowski, Let's go Musical, 238.

<sup>52</sup> Vgl. Kaczerowski, Let's go Musical, 195f.

<sup>53</sup> Vgl. *The Really Useful Group*, The Phantom of the Opera. Online unter: <https://uk.thephantomoftheopera.com> (abgerufen am 09.01.2020).

wiederum in einem engen Zusammenhang mit dem Erfolg der gezeigten Produktionen, gemessen an den BesucherInnen- sowie Umsatzzahlen, dem Tourismus sowie der Stadtentwicklung stehen.

Ob Musicaltheater nun staatlich subventioniert, wie im Falle Wiens, oder von Privatunternehmen geführt werden, sowie die Spieldauer eines Stückes dürften primär jedoch keine direkten Auswirkungen darauf haben, ob eine Stadt sich als Musicalmetropole behaupten kann oder nicht.

## 2.4. Creative Industries

Der Begriff Creative Industries etablierte sich in den 1990er Jahren, ausgelöst durch das rasante Voranschreiten technischer Entwicklungen und das Aufkommen neuer, interaktiver Medienformen sowie aufgrund wirtschaftlicher Veränderungen.<sup>54</sup>

Die Idee hinter den Creative Industries ist, so Hartley, jedoch nicht ein reines Produkt der Wirtschaft, sondern mehr als eines der Geschichte zu betrachten, denn der Terminus ist auf die bereits zuvor existierenden Konzepte „creative arts“ sowie „cultural industries“ zurückzuführen.<sup>55</sup> Mit den Worten Hartleys:

The idea of the CREATIVE INDUSTRIES seeks to describe the *conceptual and practical convergence* of the CREATIVE ARTS (individual talent) with Cultural Industries (mass scale), in the context of NEW MEDIA TECHNOLOGIES (ICTs) within a NEW KNOWLEDGE ECONOMY, for the use of newly INTERACTIVE CITIZEN-CONSUMERS.<sup>56</sup>

Darüber hinaus ist das Konzept hinter den Creative Industries nicht geographisch einheitlich anwendbar – während zum Beispiel in den USA Kreativität durch

---

<sup>54</sup> Vgl. John *Hartley*, Creative Industries. In: John *Hartley* (Hg.), Creative Industries (Malden/Oxford/Victoria 2005) 1-40, hier 5.

<sup>55</sup> Vgl. John *Hartley*, Creative Industries, 5.

<sup>56</sup> John *Hartley*, Creative Industries, 5.

Konsumentenverhalten und den Markt bestimmt wird, so ist der Begriff in Europa viel mehr mit nationalen, kulturellen Traditionen verbunden.<sup>57</sup>

In einem Wirtschaftssektor gebündelt werden mit diesem Begriff diverse lukrativ verwertbare Arbeits- und Wirtschaftsfelder mit kreativem Potential.<sup>58</sup> Florida betont diesbezüglich „Creativity [...] is now the *decisive* source of competitive advantage“<sup>59</sup> und auch Siebel hebt das ökonomische Potential der Kreativwirtschaft, insbesondere in Bezug auf den stetig ansteigenden Städtetourismus, hervor.<sup>60</sup> Aufgrund der Tatsache, dass Städtetourismus immer in einem engen Zusammenhang mit dem Kulturtourismus steht,<sup>61</sup> kann eine Stadt durch die strategische Vermarktung der jeweiligen, individuellen Kultur im Wettbewerb mit anderen Städten punkten bzw. sich selbst von anderen konkurrierenden Metropolen abheben. Am Standort Wien wurden im Städtetourismus Events als Wettbewerbsstrategie gewählt.<sup>62</sup> Mattl spricht für die 1990er Jahre von der Förderung einer Erlebnis-Kultur, mit der Reurbanisierung Wiens gingen „Festivalisierung und Theatralisierung“ einher.<sup>63</sup> Auch Musner greift diese Thematik auf:

Wien kann auf eine lange, auch als identitätsstiftend gepflegte Tradition der insbesondere musikalischen Hochkultur verweisen, die freilich in den letzten vier Jahrzehnten die allgemeine Internationalisierung und Kommerzialisierung mit vollzogen hat und ungeachtet exzeptioneller Darbietungen nicht vor der Gefahr der Erfüllung einer Klischee-Erwartung sicher ist. Als Beispiel mag das Neujahrskonzert gelten, das als weltweiter medialer Event Bestandteil einer Österreichwerbung ist.<sup>64</sup>

---

<sup>57</sup> Vgl. John *Hartley*, *Creative Industries*, 5.

<sup>58</sup> Vgl. Heike Ilse *Hromatka-Reithofer*, *Creative Industries in Wien seit dem Fin de Siècle – Mode, Grafik, Design, Fotografie* (ungedruckte Dissertation Universität Wien 2012) 7.

<sup>59</sup> Richard L. *Florida*, *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life* (New York 2002) 5.

<sup>60</sup> Vgl. *Siebel*, *Kultur der Stadt*, 199.

<sup>61</sup> Vgl. *Siebel*, *Kultur der Stadt*, 199.

<sup>62</sup> Vgl. Peter *Eigner*, *Wie(n) neu! Die urbane Renaissance Wiens 1975-2010*. In: Peter *Berger*, Peter *Eigner*, Andreas *Resch* (Hg.), *Die vielen Gesichter des wirtschaftlichen Wandels. Beiträge zur Innovationsgeschichte. Festschrift für Dieter Stiefel* (Wien/Berlin 2011) 181-202, hier 199.

<sup>63</sup> Siegfried *Mattl*, *Wien im 20. Jahrhundert* (Wien 2000) 84.

<sup>64</sup> Lutz *Musner*, *Ist Wien anders? Zur Kulturgeschichte der Stadt nach 1945*. In: Peter *Csendes*, Ferdinand *Opfl* (Hg.), *Wien. Geschichte einer Stadt. Von 1970 bis zur Gegenwart*, Bd. 3 (Wien/Köln/Weimar 2006) 739-820, hier 806.



Demnach kann die bewusste Vermarktung der Wiener (Hoch-) Kultur bereits auf eine jahrzehntelange Tradition aufbauen und konnte zum Zeitpunkt des boomenden Städtetourismus geschickt als Werbung eingesetzt werden. Immerhin war und ist Wien durch seine Assoziation mit der Wiener Oper und diversen klassischen Komponisten wie Mozart oder Schubert international als Musikhauptstadt bekannt.

Mit den Creative Industries bildete sich auch die sogenannte „Creative Class“ heraus, welche durch die Verwertung ihres kreativen Potentials einen erheblichen Beitrag zur Wirtschaft leistet.<sup>65</sup> Der Personenkreis der Creative Class setzt sich hierbei aus unterschiedlichsten Professionen zusammen – bei Florida findet sich diesbezüglich eine Aufspaltung in zwei größere Gruppierungen:

I define the Creative Class as consisting of two components. The Super-Creative Core of this new class includes scientists and engineers, university professors, poets and novelists, artists, entertainers, actors, designers and architects, as well as the thought leadership of modern society: nonfiction writers, editors, cultural figures, think-tank researchers, analysts and other opinion-makers. [...] Beyond this core group, the Creative Class also includes «creative professionals» who work in a wide range of knowledge-intensive industries such as high-tech sectors, financial services, the legal and health care professions, and business management.<sup>66</sup>

Demnach ist das kreative Personal wie DarstellerInnen, MusikerInnen, BühnenbildnerInnen und dergleichen eines Theaterbetriebes dem Super-Creative Core zuzuordnen – diese Personen stellen mit ihren Fähigkeiten die Grundlage für die Produktion und Vermarktung eines Stückes dar und sind an dessen Erfolg bzw. Scheitern maßgeblich beteiligt. Aber es sind natürlich nicht nur KünstlerInnen und kreative Köpfe in einem Theater beschäftigt – ohne Personal im Bereich Service, Technik und Verwaltung kann der Betrieb nicht funktionieren.

---

<sup>65</sup> Vgl. *Florida*, The rise of the creative class, 68.

<sup>66</sup> *Florida*, The rise of the creative class, 68f.

Die Statistik Austria nennt für das Jahr 2016 folgende Zahlen in Bezug auf die Beschäftigten der Vereinigten Bühnen Wien<sup>67</sup>:

- Zahl der Gesamtbeschäftigten: 616,1

Davon

- Künstlerisches Personal: 42
- SolistInnen: 87
- Orchester: 64
- Technisches Personal: 242
- Verwaltungspersonal: 80
- Hauspersonal: 102<sup>68</sup>

Aus der Betrachtung jener Zahlen ergibt sich, dass 193 Personen, welche zum Kreativbereich gerechnet werden, 424 Beschäftigten aus dem non-kreativen Sektor gegenüberstehen. Der Erfolg einer Produktion jedoch ist von allen Beteiligten abhängig – von der Kompetenz der TicketverkäuferInnen über die Freundlichkeit der/des Garderobiere/Garderobiers bis zu der Performance der SolistInnen. Ein Stück kann nur durch das perfekte Zusammenspiel aller MitarbeiterInnen zu einem stimmigen Gesamterlebnis werden, denn für die TheaterbesucherInnen kann die beste Gesangsleistung durch eine schlechte Tontechnik getrübt oder der Abend durch unfreundliches Servicepersonal verdorben werden. Weiters ist eine große Anzahl der Kreativen nicht auf der Bühne sichtbar – unter anderem bemühen sich BühnenbildnerInnen, ChoreographInnen und AbendspielleiterInnen im Hintergrund um eine möglichst perfekte Inszenierung und Umsetzung ihrer Ideen.

---

<sup>67</sup> Diese umfassen zu diesem Zeitpunkt drei Theater: Das Theater an der Wien, das Raimundtheater und das Etablissement Ronacher. Es ist hinzuzufügen, dass für den Bereich Musical nur die beiden letzteren relevant sind, da – wie bereits erwähnt – am Theater an der Wien seit 2005 anstelle von Musicals Opern gezeigt werden. Die vorliegende Statistik umfasst jedoch alle Theater der VBW, ohne die konkreten Zahlen der einzelnen Standorte auszuweisen. Es kann daher an dieser Stelle keine ausschließliche Auflistung der Beschäftigten in der Sparte Musical erfolgen.

<sup>68</sup> Alle Daten entnommen aus: *Statistik Austria*. Theater und Musik. T9. Personal an den Bundestheatern, Wiener Privattheatern, Vereinigte Bühnen Wien und den österreichischen Länderbühnen und Stadttheatern 2016/17 (erstellt am 28.11.2018). Online unter: [http://www.statistik.at/web\\_de/statistiken/menschen\\_und\\_gesellschaft/kultur/theater\\_und\\_musik/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/kultur/theater_und_musik/index.html) (abgerufen am 09.01.2020).

Um im Bereich Musical immer wieder neue kreative Anreize bieten zu können, stehen regelmäßig Neu- sowie Eigenproduktionen auf dem Spielplan. Wiederaufnahmen älterer Produktionen werden oft bei ihrer Neuinszenierung abgewandelt, um diese in neuem Glanz erstrahlen zu lassen. Mittlerweile haben sich auch bestimmte DarstellerInnen und Dirigenten bei den VBW etabliert, welche unabhängig von den Produktionen immer wiederkehren und dem Publikum weitgehend ein Begriff sind. Doch nicht immer konnte die Musicalszene in Wien auf ausreichend geeignete KünstlerInnen zugreifen. Während man in den 1980er Jahren eigens für das Stück „Cats“ noch DarstellerInnen<sup>69</sup> und eine renommierte Choreographin<sup>70</sup> importierte, hat sich allerdings in Wien in den letzten Jahrzehnten auch eine Vielzahl an Lehrgängen sowie Ausbildungsstätten für MusicaldarstellerInnen im Speziellen<sup>71</sup> herausgebildet. Diese sollen für einen stetigen Nachwuchs auf diesem Gebiet sowie einen beständigen Input die Wiener Kreativwirtschaft und Musicalszene betreffend sorgen.

Es kann festgehalten werden, dass Großstädte, wie unter anderem Wien, von der Kreativwirtschaft in Bezug auf den Tourismus profitieren, indem sie bei ihnen erlebbare Events geschickt vermarkten und dadurch ihre kulturelle Individualität zum Ausdruck bringen. Hierfür sind das Einbringen sowie die Förderung der Creative Class von großer Bedeutung, da diese durch ihre Ideen und deren künstlerische Umsetzung kontinuierlich neue Impulse erzeugt.

---

<sup>69</sup> Um die hohen Anforderungen an das Ballett bei „Cats“ erfüllen zu können, musste man auf internationale DarstellerInnen-Importe setzen, da die verfügbaren AkteurInnen im deutschsprachigen Raum die Vorgaben nicht erfüllen konnten. Vgl. Wolfgang *Jansen*, *Cats & Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater* (Leipzig 2008), 150.

<sup>70</sup> Gillian Lynne, welche das Stück bereits erfolgreich in anderen Destinationen choreografiert hatte wurde für die Wiener Erstinszenierung von „Cats“ engagiert. Vgl. *Vereinigte Bühnen Wien*, *Cats* Originalkreativteam. Gillian Lynne. Online unter: [https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/858/CATS/ec1793/Original-Kreativteam/team443\\_4755/Choreographie--Associate-Director](https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/858/CATS/ec1793/Original-Kreativteam/team443_4755/Choreographie--Associate-Director) (abgerufen am 09.01.2020); *Jansen*, *Cats & Co*, 149.

<sup>71</sup> Zum Beispiel: *Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien* (Studiengang Musikalisches Unterhaltungstheater), online unter: <http://www.muk.ac.at/studienangebot/fakultaet-darstellende-kunst/musikalisches-unterhaltungstheater.html> (abgerufen am 09.01.2020); *Performing Center Austria*, online unter: <https://www.performingcenter.at/angebot/ausbildung/performing-academy/> (abgerufen am 09.01.2020); *Sunrise Studios Konservatorium*, online unter: <https://www.konservatorium-sunrisestudios.at/> (abgerufen am 09.01.2020).

### 3. Historischer Abriss: Musical

Um die Entwicklungstendenzen der Kunstform Musical und die damit einhergehenden wirtschaftlichen Effekte auf deren Aufführungsorte, insbesondere der Großstädte Wien und Hamburg, näher zu untersuchen, bedarf es zunächst einer Beleuchtung sowie Abhandlung der Entstehungsgeschichte des Musicals in genereller Hinsicht, aber auch in Bezug auf das Musical im amerikanischen sowie deutschsprachigen Kulturkreis sowie Wien im Speziellen.

#### 3.1. Ursprünge

Begibt man sich auf die Spurensuche nach den ersten Musicals, so ist festzustellen, dass deren Ursprünge weiter zurückreichen, als man auf den ersten Blick annehmen würde sowie dass das Musical dem heutigen Verständnis des Terminus entsprechend unterschiedlichen Strömungen und Einflüssen unterliegt. Oftmals wird dem Musical ein rein amerikanischer Ursprung – nicht nur aufgrund der englischen Bezeichnung, sondern vielmehr durch den Import vieler erfolgreicher Stücke nach Europa – zugeschrieben, jedoch existierten in Europa musicalähnliche Theaterformen schon lange vor der Entdeckung Amerikas.

Betrachtet man die musikalischen Elemente in Verbindung mit theatralischen Aufführungen und Darbietungen, so finden sich diese bereits in der griechischen Antike – zum Beispiel wurden im Zuge der Feste zur Ehrung des Gottes Dionysos mit Gesang und Tanz unterlegte theatralische Aufführungen vollführt und auch in der griechischen Tragödie waren Chorgesänge, zum Transport der jeweiligen Handlung, inkludiert.<sup>72</sup> Weiters sind Elemente des Musicals sowohl in den christlichen Mysterienspielen als auch im Minnesang des Mittelalters vertreten und in den heutigen Musicals finden sich noch immer „typische“, jedoch übergeneralisierte, klischeehafte Rollenbilder, wie z.B. Liebes- und Komikerpaare oder Intrigen spinnende Charaktere, angelehnt an die italienische Commedia dell'arte aus dem 16. Jahrhundert.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Vgl. *Bartosch*, Das ist Musical! 22f.

<sup>73</sup> Vgl. *Bartosch*, Das ist Musical! 23f.

Bartosch hebt insbesondere Shakespeare als *den* Vorreiter in Bezug auf das Musical hervor, da dieser bereits gekonnt musikalische Elemente mit der Handlung seiner Stücke verwob und in Szene setzte:<sup>74</sup>

Shakespeare war alles in einer Person: Schauspieler, Autor, Theaterbesitzer, Produzent und Regisseur. Er war nur eines nicht: Komponist, sonst hätte er wahrscheinlich schon Musicals geschaffen. Dennoch wohnt seinen Stücken derartig Musikalität inne, daß sie später immer wieder und von den bedeutendsten Komponisten gern mit Musik versehen worden sind. Die Komödie «Ein Sommernachtstraum» mit der Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy ist zweifelslos ein Vorläufer des Musicals.<sup>75</sup>

Bering beschreibt den Schachzug Shakespeares, musikalische Elemente in seine Stücke einfließen zu lassen, als eine äußerst bewusste, wirtschaftliche Entscheidung – denn je mehr auf die Präferenzen und Wünsche des Publikums eingegangen wird, desto höher die Absatzzahlen der Tickets.<sup>76</sup> Demnach stand nicht das Herausbilden einer neuen Kunstform bzw. eines neuen Genres im Vordergrund, sondern vielmehr der Unternehmergeданке bzw. der finanzielle Aspekt hinter den jeweiligen Produktionen im Zusammenspiel mit Angebot und Nachfrage, wie er bis heute im Showbusiness zu finden ist.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Musical weder einem rein amerikanischen Patent unterliegt, noch eine „Erfindung“ des 20. Jahrhunderts ist – vielmehr ist die Entstehungsgeschichte des Musicals geprägt von unterschiedlichen Kulturkreisen und einer über Epochen andauernden Entwicklung.

### **3.2. Das amerikanische Musical**

Obwohl Elemente des Musicals auf vielfache und Jahrhunderte alte Vorläufer zurückzuführen sind, so ist das heutige Verständnis des Begriffs stark mit dem amerikanischen Musical konnotiert. Die Geburtsstätte des amerikanischen Musicals

---

<sup>74</sup> Vgl. *Bartosch*, Welt des Musicals, 14.

<sup>75</sup> *Bartosch*, Welt des Musicals, 14.

<sup>76</sup> Vgl. *Bering*, Musical, 8f.

ist laut Schmidt-Joos ohne Zweifel New York<sup>77</sup>, und bis zum heutigen Tag ist der New Yorker Broadway Heimat vieler Long- und Shortrun-Produktionen im Bereich Musical.

Das amerikanische Musical an sich konnte sich jedoch nur mit Hilfe europäischer Einflüsse herausbilden und in weiterer Folge zu jener Kunstform entwickeln, welche kontinuierlich nicht nur BesucherInnen aus anderen Ländern, sondern auch Einheimische gleichermaßen in die zahlreichen ansässigen Theater zieht. Die Relevanz eben jener europäischen Strömungen auf das amerikanische Theater sowie auf das Musical im Speziellen begründet Böttiger wie folgt:

[...] es gibt in der amerikanischen Geschichte keine eigene literarische und theatralische Tradition, die authentische Wurzeln in frühen Kulturen des Doppelkontinents haben könnte. Die Voraussetzungen für Amerikas kulturelle Entwicklung setzen die Europäer zur Zeit der Entdeckungen um die Wende 15./16. Jahrhunderts [...] <sup>78</sup>

Auch bei Bartosch findet sich sinngemäß das gleiche Argument, nämlich, dass Amerika vor seiner Entdeckung keine lang zurückreichende Tradition in Bezug auf das Theater vorzuweisen hatte, wie es in Europa bereits der Fall war.<sup>79</sup> Dies bekräftigt erneut, dass das Musical kein rein amerikanisches Produkt ist, sich jedoch im Laufe der Zeit zu einer eigenen, in den USA verorteten „Marke“ entwickelte.

Legt man den Fokus auf die von den Europäern initiierte Besiedlung Amerikas und das Importieren des europäischen Theaters ist festzuhalten, dass erst relativ spät -- nämlich Anfang des 18. Jahrhunderts – Theateraufführungen (1703) sowie Konzertaufführungen (1730) – in Nordamerika implementiert und zur Aufführung gebracht wurden.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Vgl. Siegfried *Schmidt-Joos*, Einführung. Die Welt des Musicals. In: Charles B. *Axton*, Otto *Zehnder* (Hg.) Reclams großes Musical Buch (Stuttgart/Zürich/Wien 1997) 9-28, hier 9f.

<sup>78</sup> Dirk *Böttiger*, Das Musikalische Theater. Oper, Operette, Musical (Düsseldorf/Zürich 2002) 653f.

<sup>79</sup> Vgl. *Bartosch*, Heyne Musical Lexikon, 9.

<sup>80</sup> Vgl. Dirk *Böttiger*, Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical (Düsseldorf/Zürich 2002) 657.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete sich etwa ab 1830 die erste, rein amerikanische Bühnenform heraus: die Minstrels.<sup>81</sup> Diese, in der heutigen Zeit als rassistisch empfundenen Schauspiele wurden von weißen Männern, welche sich als Afroamerikaner verkleideten und diese in klischeehafter Übertriebenheit verkörperten, zur Aufführung gebracht<sup>82</sup> und erfreuten sich vor allem in den 1850er Jahren großer Beliebtheit.<sup>83</sup> Die Minstrels existierten auch nach der Abschaffung der Sklaverei im Jahre 1863 weiterhin, mit dem Unterschied, dass nun auch People of Color aktiv an diesen teilnahmen, und es ist anzunehmen, dass (trotz der damaligen rassistischen Tendenzen) mit Afro-Amerikanern konnotierte kulturelle Praktiken – wie der Steptanz – sich durch die Minstrel-Shows in der amerikanischen Kultur verankerten.<sup>84</sup> Zusätzlich fanden zwei weitere Elemente der Minstrels Eingang in die amerikanische (Theater-) Kultur: Der Sketch und der Ragtime.<sup>85</sup>

Auch die Burlesque, das Vaudeville, das Varieté, die Extravaganza, die Revue und natürlich die Operette gehören zu den Vorläufern des amerikanischen Musicals.<sup>86</sup> Im Gegensatz zu den Minstrels waren diese Kunstformen jedoch alle europäisch geprägt und haben keinen rein amerikanischen Ursprung.<sup>87</sup> In gewisser Weise artverwandt, ist es jedoch die europäische Operette, welche den größten Einfluss auf die Entwicklung des amerikanischen Musicals ausübte.<sup>88</sup> Dem Import der englischen und französischen Operette folgte schlussendlich auch die Wiener Operette, welche sich in der Neuen Welt einer äußerst großen Beliebtheit erfreute.<sup>89</sup> Im Jahr 1907 feierte die „Lustige Witwe“ Premiere in New York und induzierte nicht nur eine erneute Begeisterungswelle für die Operette, sondern trug zudem auch durch den Walzer zu einer Weiterentwicklung im Bereich Tanz bei: Es bildete sich neben dem Tango auch der Turkey und Foxtrott heraus.<sup>90</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. *Ziegenbalg*, Das internationale Musical, 11.

<sup>82</sup> Vgl. *Bering*, Musical, 25f.

<sup>83</sup> Vgl. *Ziegenbalg*, Das internationale Musical, 11.

<sup>84</sup> Vgl. *Bering*, Musical, 26.

<sup>85</sup> Vgl. *Böttlinger*, Das musikalische Theater, 664.

<sup>86</sup> Vgl. *Bartosch*, Musical Lexikon, 9f.

<sup>87</sup> Vgl. *Ziegenbalg*, Das internationale Musical, 18.

<sup>88</sup> Vgl. *Böttlinger*, Das musikalische Theater, 664.

<sup>89</sup> Vgl. *Ziegenbalg*, Das internationale Musical, 15; *Böttlinger*, Das musikalische Theater, 664.

<sup>90</sup> Vgl. *Ziegenbalg*, Das internationale Musical, 16.

Aufgrund des großen Erfolgs der europäischen Operetten, wurde der Versuch unternommen, amerikanische Operetten zu produzieren, jedoch erwiesen sich diese zunächst als nicht als besonders erfolgreich und konnten somit den europäischen Importen nicht den Rang ablaufen.<sup>91</sup> Während der Blütezeit der Operette, welche vom Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts andauerte, unterlief das Genre einem Wandel, welcher sich immer mehr an das sich noch entwickelnde Genre Musical annäherte.<sup>92</sup> Böttinger äußert sich diesbezüglich wie folgt:

Tausende von Aufführungen verbucht die europäische Operette am Broadway und anderswo in Amerika. Man liebt sie, bewundert sie, setzt sich mit ihr auseinander und nimmt sich von ihr, was man für gut erachtet und was man schließlich in das Musical als neue Gattung des musikalischen Theaters einbringen kann.<sup>93</sup>

Demzufolge ist das Musical an sich zwar eng mit der Operette verbunden, bedient sich aber nur einiger Elemente, welche als erfolgreich erachtet wurden, und adaptierte sie für das neu entstehende Genre.

Ein Aspekt, der bei der Entwicklung des amerikanischen Musicals in keinem Fall außer Acht gelassen werden darf, ist der Einfluss der Jazz Musik. Laut Bering stellt der Einzug des Jazz an den Broadway zu Beginn des 20. Jahrhunderts *die* Verbindung zwischen europäischer und amerikanischer Unterhaltungselemente dar, welche schlussendlich zur Entwicklung des amerikanischen Musicals führte.<sup>94</sup> Bedingt durch die verschiedenen Strömungen und Vorläufer des Musicals kristallisierten sich Mitte der 1920er Jahre zunächst zwei Ausprägungen hervor: Einerseits die phantastisch angehauchte „Musical Comedy“ und andererseits das satirische, zeitkritische „Musical Play“.<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Vgl. *Böttinger*, Das musikalische Theater, 665.

<sup>92</sup> Vgl. *Ziegenbalg*, Das internationale Musical, 16.

<sup>93</sup> *Böttinger*, Das musikalische Theater, 665.

<sup>94</sup> Vgl. *Bering*, Musical, 33.

<sup>95</sup> Vgl. *Ziegenbalg*, Das internationale Musical, 20.



Das als „Urtyp des amerikanischen Musicals“ bezeichnete Stück „Show-Boat“, welches 1927 in New York seine Premiere feierte, war das erste „richtige“ Musical,<sup>96</sup> und ist im Bereich „Musical Play“ einzuordnen.<sup>97</sup> Es dauerte – vorwiegend aus urheberrechtlichen Gründen – jedoch mehrere Jahrzehnte, ehe „Show-Boat“ nach Europa importiert wurde.<sup>98</sup> Nichtsdestotrotz wurde mit dem Stück der Beginn eines neuen Genres eingeleitet, welches sich kontinuierlich weiterentwickelte und bis heute einen fixen Bestandteil der amerikanischen Unterhaltungskunst, und natürlich des New Yorker Broadways, darstellt.

Der Broadway, welchen Weck als „Heimat des Musicals“<sup>99</sup> betitelt, ist New Yorks Theater- und Musicalviertel, welches etwa um 1830 Philadelphia den Rang als Amerikas Theaterhauptstadt ablief.<sup>100</sup> Geographisch betrachtet, ist der Broadway „[...] eine fünfundzwanzig Meilen lange Straße, die sich vom Süzipfel bis hinauf in den Norden Manhattans zieht [...]“<sup>101</sup> und zum Ende des 20. Jahrhunderts in etwa 33 aktive Theater beherbergte.<sup>102</sup> Besonders bekannt ist der Broadway in heutiger Zeit für seine überdimensional großen und bunten Leuchttafeln, die sogenannten Billboards, welche die populärsten und beliebtesten Produktionen bewerben und BesucherInnen anziehen sollen. Der Broadway gilt jedoch nicht nur durch die Vielfalt der in den ansässigen Theatern zu sehenden Lang- und Kurzzeitproduktionen, sondern – auch durch seine optische Aufmachung – als eine TouristInnenattraktion New Yorks.

Weiters kann zwischen „Broadway“ und „Off-Broadway“-Produktionen unterschieden werden. Der Unterschied ergibt sich einerseits aus dem Standort – Off-Broadway Inszenierungen werden in eher kleineren Theatern in den Seitenstraßen des eigentlichen Broadways aufgeführt – und andererseits aus den BesucherInnenzahlen: Während Stücke am Broadway in der Regel 300 und mehr

---

<sup>96</sup> Vgl. *Hellwig*, *Opern- und Operettenführer*, 262.

<sup>97</sup> Vgl. *Ziegenbalg*, *Das internationale Musical*, 20.

<sup>98</sup> Vgl. *Hellwig*, *Opern- und Operettenführer*, 262.

<sup>99</sup> *Weck*, *Zum Thema Musical*, 6.

<sup>100</sup> Vgl. *Bering*, *Musical*, 34.

<sup>101</sup> *Weck*, *Zum Thema Musical*, 6.

<sup>102</sup> Vgl. *William Morrison*, *Introduction*. In: *William Morrison*, *Broadway Theatres. History and Architecture* (Mineola, New York 1999).

BesucherInnen verzeichnen, so haben Off-Broadway Aufführungen deutlich weniger Auslastung.<sup>103</sup> Neben dem Off-Broadway etablierte sich auch der Off-Off-Broadway, welcher sich geographisch „[...] fernab von Bereichen mit einer gewissen Theatertradition [...]“<sup>104</sup> befindet und eine weitere Abstufung zum eigentlichen Broadway darstellt. Jedoch ist diese Unterscheidung nicht immer ausschließlich auf den Erfolg oder die Beliebtheit eines Stückes zurückzuführen: „The authentic off-Broadway musical, however, is a musical which couldn't and shouldn't be done in a large theatre.“<sup>105</sup> Demnach kann die Entscheidung, ein Stück am Off-Broadway zu belassen, eine durchaus bewusste darstellen – zwar ist der höhere Kostenfaktor mitunter ein Grund, ein bestimmtes Musical am Off-Broadway zu zeigen, aber auch die mangelnde Toleranz und Aufgeschlossenheit des Broadways gegenüber dramatischen Inhalten sowie noch unbekanntem DarstellerInnen oder ungewöhnlichen Inszenierungen sind zu berücksichtigende Faktoren bei der Standortwahl.<sup>106</sup> Der Off-Broadway eignet sich daher bestens, um das Erfolgspotential neuer Stücke auszuloten<sup>107</sup> und diese gegebenenfalls an den Broadway zu transferieren, denn nichtsdestotrotz steht der Wirtschaftsgedanke stets im Vordergrund. Dazu Weck:

Der Broadway steht mit dem Showbusiness und demzufolge mit der Entwicklung des Musicals in direktem Zusammenhang. Er erkannte das Unterhaltungsbedürfnis, förderte dieses, indem er ein riesiges Spektrum an Unterhaltungsmöglichkeiten entwickelte und stellt heute einen wesentlichen Wirtschaftsfaktor dar. Zehntausende von Menschen sind vom reibungslosen Funktionieren des Broadway [sic!] abhängig. In Amerika gibt es die Funktion des Theaterdirektors oder des Intendanten nicht. Hier steht an der Spitze jeder Produktion der Produzent. Neben der Finanzierung trägt er das alleinige Risiko. Landet seine Produktion einen »Smash Hit«, einen Bombenerfolg, kann er zum vielfachen Millionär, zum König eines Theaterimperiums werden. Ein Flop bedeutet für die Mitarbeiter den Verlust des Arbeitsplatzes, für den Produzenten das finanzielle Chaos. Der Produzent orientiert sich gerne am aktuellen Showmarkt.<sup>108</sup>

---

<sup>103</sup> Vgl. *Ziegfeld*, Das internationale Musical, 46.

<sup>104</sup> Vgl. *Bartosch*, Musical Lexikon, 11.

<sup>105</sup> Denny Martin *Flinn*, Musical! A Grand Tour. The Rise, Glory, and Fall of an American Institution (New York 1997) 335.

<sup>106</sup> Vgl. *Flinn*, Musical! 337.

<sup>107</sup> Vgl. *Bartosch*, Das ist Musical! 31.

<sup>108</sup> *Weck*, Zum Thema Musical, 6f.

Dementsprechend stellt jedes neue, noch nicht am Publikum getestete Musical für den Produzenten / die Produzentin ein hohes finanzielles Risiko dar und ob ein Stück schlussendlich tatsächlich als erfolgreich oder als Flop bezeichnet wird, ist meistens nicht vorauszusehen. Weck nennt als mögliche Erfolgsfaktoren die Thematik und die Liedtexte<sup>109</sup>, aber auch die Melodien und die Eingängigkeit derselben sowie der Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad eines oder mehrerer DarstellerInnen, weiters gezielt betriebene bzw. aufsehenerregende Werbung, all das kann ausschlaggebend für den Erfolg einer Produktion sein. Besonders erfolgreiche Broadway-Stücke werden in verschiedenen Kategorien mit dem „Tony Award“ ausgezeichnet, welcher seit dem Jahr 1947 verliehen wird und in der amerikanischen Theaterwelt dieselbe Bedeutung hat wie der Oscar für die Filmbranche.<sup>110</sup>

Das amerikanische Musical bzw. was heute darunter verstanden wird setzte sich in seiner Urform aus unterschiedlichsten Elementen seiner Vorläufer zusammen und entwickelte sich erst nach und nach zu einer eigenen Kunstform. Hervorzuheben sind hierbei die Einflüsse der Wiener Operette auf die Herausbildung des Genres – insbesondere, wenn man Wien als Stadt der Musik und als Musicalmetropole des späten 20. Jahrhunderts in den Fokus rückt. Heute haben viele bekannte Musicals ihren Ursprung in den USA und werden laufend in die ganze Welt exportiert. Oftmals entsteht der Eindruck, dass Stücke, welche am Broadway erfolgreich sind, diesen Erfolg auch an anderen Spielorten weiterführen können und gewissermaßen eine Garantie für ein ausverkauftes Theater sowie kontinuierliche BesucherInnenströme darstellen. Dies ist auch meist der Fall. Im Gegensatz dazu finden am Broadway weniger erfolgreiche Inszenierungen selten ihren Weg nach Europa.

### **3.3. Das Musical in Deutschland**

Obwohl das Musicaltheater in Deutschland seine Popularität erst nach dem Zweiten Weltkrieg erlangte und ausweitete, wurde der Grundstein für die deutsche Musicalszenen schon um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert und in weiterer

---

<sup>109</sup> Vgl. Weck, Zum Thema Musical, 7.

<sup>110</sup> Vgl. Bartosch, Das ist Musical! 30.

Folge insbesondere in den oft als „golden“ betitelten 1920er Jahren gelegt.<sup>111</sup> Ähnlich wie in der Entwicklungsgeschichte des amerikanischen Musicals waren die Revue, das Varieté, die Operette, aber auch das Kabarett Vorläufer des deutschen Musicals.<sup>112</sup> Nichtsdestotrotz erfuhr das Musical erst nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland ernsthafte Beachtung: Nicht zuletzt durch die amerikanische Besatzung und deren eigens, schon zu Kriegszeiten, installierten Rundfunk, dem American Forces Network (AFN), sowie weiteren Sendern in Hand amerikanischer Besatzung kamen die Bewohner Deutschlands in Berührung mit Musikrichtungen wie dem Jazz aber auch mit – in Deutschland zuvor unbekannt – Melodien, welche Musicals entstammten.<sup>113</sup> Weiters nahm auch die immer größere Verfügbarkeit der Schallplatte ab 1940 Einfluss auf die Verbreitung von amerikanischen Musicals in Deutschland und erhöhte somit deren Bekanntheitsgrad deutlich.<sup>114</sup> Bartosch führt in Bezug auf die Einführung des amerikanischen Musicals in Deutschland wie folgt aus:

Aber keinem von uns war bewußt, daß in der Fülle dessen, was da auf uns zukam, zahlreiche Musicalmelodien enthalten waren. Wir ergötzten uns an einem Liebeslied «Wenn du in meinen Träumen bei mir bist» und ahnten nicht, daß es aus der Filmfassung des berühmten Musicals «Wizard of Oz» stammte [...]. Dann machten wir direkt Bekanntschaft mit einem Musical, aber wir wußten nicht, daß es ein Musical war. Wir hielten es für eine moderne Oper und waren begeistert. «Porgy und Bess» kam nach Berlin in einer faszinierenden Broadwayinszenierung. Filme erreichten uns, die waren bis zum Leinwandrand voll mit Pepp, Musik und Tanz. Und sie stimmten uns fröhlich in den harten Zeiten der Nachkriegsjahre. Die Lieder aus den Filmen wanderten in die Schlagerparaden der Rundfunksender, und viele dieser Schlager waren Musicalmelodien.<sup>115</sup>

Demzufolge erfreute sich das Musical im Deutschland der Nachkriegszeit nicht nur einer steigenden Beliebtheit, sondern auch eines schnell fortschreitenden Bekanntheitsgrades. Es ist naheliegend, dass insbesondere in jener Zeit neue

---

<sup>111</sup> Vgl. Christoph *Specht*, Das neue Deutsche Musical. Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical (Potsdamer Forschungen zur Musik und Kulturgeschichte Bd. 1, Berlin 2009) 23.

<sup>112</sup> Vgl. *Specht*, Das neue Deutsche Musical, 23.

<sup>113</sup> Vgl. *Bartosch*, Das ist Musical! 452f.

<sup>114</sup> Vgl. *Specht*, Das neue Deutsche Musical, 29.

<sup>115</sup> *Bartosch*, Das ist Musical! 453.

Einflüsse sowie die in der NS Zeit vorwiegend verbotene Unterhaltungskultur eine besondere Faszination ausgeübt haben müssen und diese Tendenzen den Weg zu einer eigenen, deutschen Musicalszene ebneten. Und es war gerade Unterhaltung, welche nach einer langen Zeit der Entbehrungen auf große Resonanz stieß. Traumwelten waren schöner, als sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen.

Das erste in Deutschland zur Aufführung gebrachte und vom Broadway transferierte Musical war „Kiss me Kate“, welches im Jahr 1956 seine Premiere in Stuttgart feierte<sup>116</sup> und mit der Baseler Produktion von „Can-Can“ fand eine weitere Broadway-Produktion ihren Weg zum deutschsprachigen Publikum.<sup>117</sup> Jedoch wurde „Kiss me Kate“ weniger erfolgreich von den TheaterbesucherInnen angenommen: Es scheiterte hierbei jedoch nicht nur an der Inszenierung, sondern auch an der deutschen Adaption – bedingt dadurch, verlor das Stück jene Faszination, welche die originale Broadwayproduktion aufwies – ein Problem, mit welchem auch andere frühe deutsche Musicaladaptionen aus dem amerikanischen Raum vermehrt zu kämpfen hatten.<sup>118</sup>

Den Durchbruch erlangte das deutsche Musical schließlich im Jahr 1961 mit „My Fair Lady“ – nicht zuletzt durch eine präzise, bis ins Detail durchgeplante Inszenierung, welche der Originalproduktion um nichts nachstand.<sup>119</sup> Jansen führt diesbezüglich aus:

Die Maßstäbe, nach denen man das Musical im deutschsprachigen Raum betrachtete, verschoben sich, verschoben sich deutlich. Nicht länger war es eine Gattung für das öffentlich finanzierte Repertoiretheater, in dem die Regisseure, musikalischen Leiter und Bühnenbildner nach ihrem jeweiligen Können, ihrer Laune und Lust die Erfolgswerke auf den Standard ihrer Bühne zuschnitten, sondern MY FAIR LADY war das überzeugende Beispiel, dass Musicals in Originalform eine andere Qualität

---

<sup>116</sup> Vgl. Siegfried *Schmidt-Joos*, *Das Musical* (München 1965) 7.

<sup>117</sup> Vgl. *Böttinger*, *Das musikalische Theater*, 711f.

<sup>118</sup> Vgl. *Schmidt-Joos*, *Das Musical*, 7.

<sup>119</sup> Vgl. *Schmidt-Joos*, *Das Musical*, 7f.

besaßen, eine szenische, choreographische und musikalische Raffinesse, über die man in den lokalen Stadttheatern nicht ohne weiters verfügte.<sup>120</sup>

Böttinger beschreibt die 1960er Jahre als den Durchbruch für das deutsche Musical - nach dem außerordentlichen Erfolg von „My Fair Lady“<sup>121</sup> folgten weitere Broadway Stücke, welche in deutscher Fassung in unterschiedlichen Theatern Deutschlands zur Aufführung kamen – das Musical etablierte sich als fixer Bestandteil der deutschen Theaterszene.<sup>122</sup> Durch die wachsende Nachfrage und das gesteigerte Publikumsinteresse an Musicals wurden nicht nur Stücke aus den USA importiert, sondern in der Folge auch eigene Musicals in Deutschland entwickelt und inszeniert: „Linie 1“ aus dem Jahr 1986 etablierte sich als erste erfolgreiche deutsche Musicalproduktion.<sup>123</sup>

Der Grundstein für eine erfolgreiche Weiterentwicklung des Musicals in Deutschland wurde allerdings erstaunlicherweise in Wien gelegt: Die deutsche Fassung des aus der Feder des Engländers Andrew Lloyd Webber stammenden Stückes „Cats“, welches 1983 seine Premiere im Theater an der Wien feierte<sup>124</sup>, veränderte nicht nur die Musicallandschaft in Österreich, sondern nahm auch entscheidenden Einfluss auf das benachbarte Deutschland und läutete somit eine neue Ära des deutschsprachigen Musicals ein.<sup>125</sup> Inspiriert durch den überraschenden Erfolg der tanzenden und singenden Katzen und den großen Andrang auf Tickets,<sup>126</sup> sicherte sich auch die deutsche Stella Gesellschaft (Gründungsjahr 1985<sup>127</sup>) die Rechte für „Cats“.<sup>128</sup> Erstaufgeführt 1986 im Operettenhaus Hamburg, erzielte „Cats“ ähnliche Erfolge wie in Wien – neben einer Rekordspielzeit von 15 Jahren am Standort

---

<sup>120</sup> Wolfgang *Jansen*, *Cats & Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater* (Leipzig 2008) 48.

<sup>121</sup> Nach der Premiere gelangte das Stück ganze 614 Mal zur Aufführung, mehrere tausende deutsche BesucherInnen aus dem Westen reisten extra an, um einer Aufführung beizuwohnen – zu diesem Zweck wurde sogar eine eigene Luftbrücke eingerichtet. Vgl. *Schmidt-Joos*, *Das Musical*, 8.

<sup>122</sup> Vgl. *Böttinger*, *Das musikalische Theater*, 712.

<sup>123</sup> Vgl. *Specht*, *Das neue deutsche Musical*, 33.

<sup>124</sup> Vgl. *Jansen*, *Cats & Co*, 149.

<sup>125</sup> Vgl. *Böttinger*, *Das musikalische Theater*, 712.

<sup>126</sup> Vgl. *Jansen*, *Cats & Co*, 150f.

<sup>127</sup> Vgl. Bettina *Rothärmel*, *Management von Musicalunternehmen – am Beispiel der Stella Musical AG*. In: Axel *Dreyer* (Hg.) *Kulturtourismus* (München/Wien/Oldenbourg 1996), 243-266, hier 244.

<sup>128</sup> Vgl. *Specht*, *Das neue deutsche Musical*, 30.

Hamburg<sup>129</sup> konnte auch eine dauerhafte Auslastung von 95% verzeichnet werden.<sup>130</sup> In den 1990er Jahren etablierten sich schließlich immer mehr Stücke, insbesondere von Andrew Lloyd Webber, erfolgreich in deutschen Großstädten<sup>131</sup> und Deutschland erlebte seine Musical-Hochkonjunktur. In diesem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts konnte ein erhöhtes Aufkommen an Veranstaltern, welche sich auf den Bereich Musicalproduktion spezialisierten, beobachtet werden – eigens konzipierte Musicalhäuser wurden erbaut und die Liste der verschiedenen, zu sehenden Stücke innerhalb Deutschlands wuchs stetig an.<sup>132</sup> Hierbei fällt auf, dass hauptsächlich vom New Yorker Broadway und Londoner Westend importierte Musicals in ihrer deutschsprachigen Fassung auf dem Spielplan standen.

Zudem ist anzumerken, dass sehr viele in Deutschland erfolgreiche Musicalproduktionen direkt von den Vereinigten Bühnen Wien übernommen worden waren. Die Adaption von bereits in Wien als erfolgreich angesehenen Stücken weist einen stark ökonomischen Gedanken auf – immerhin liegt es nahe, dass jene Stücke auch in anderen Großstädten von ähnlichem Erfolg gekrönt sein könnten. Andererseits verdeutlicht die Nachahmung Wiens im Bereich Musical die Konkurrenzhaltung gegenüber Österreichs Hauptstadt – denn der Musicaltourismus entwickelte sich schnellen Schrittes<sup>133</sup> und stellte somit für die Städte ein zuvor ungenutztes Wirtschaftspotential dar.

### 3.4. Das Musical in Wien

Legt man den Fokus auf die Entwicklungsgeschichte des Musicals in der Bundeshauptstadt Wien, so ist diese unweigerlich mit dem Namen eines Mannes verknüpft: Marcel Prawy<sup>134</sup>. Durch seine Jahre im amerikanischen Exil entdeckte

---

<sup>129</sup> Vgl. Lisa Arns, Cats. Abschied ohne Katzenjammer. In: Der Spiegel online (29.01.2001). Online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/cats-abschied-ohne-katzenjammer-a-114917.html> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>130</sup> Vgl. Bartosch, Das ist Musical! 469.

<sup>131</sup> Vgl. Böttinger, Das musikalische Theater, 712.

<sup>132</sup> Vgl. Specht, Das neue deutsche Musical, 34-37.

<sup>133</sup> Vgl. Bartosch, Das ist Musical! 468.

<sup>134</sup> Vollständiger Name Marcell Horace Frydmann Ritter von Prawy, geboren am 29.12.1911 in Wien, gestorben ebenda am 23.02.2003, war ein österreichischer Musikschriftsteller, welcher sich auch als Dramaturg, Moderator sowie Übersetzer betätigte. Prawy studierte Jura und entdeckte schon in jungen Jahren seine Begeisterung für die Oper. Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs floh er bedingt durch die Judenverfolgung in die USA und kehrte 1946 als Kulturoffizier für die amerikanischen Besatzungsmacht zurück nach Wien. Durch seine Position machte er die Wiener mit

Prawy das amerikanische Musical für sich, konnte sich augenblicklich für dieses ihm bisher unbekannte Genre begeistern und entwickelte folglich den tiefen Wunsch, diese Kunstform in Österreich zu implementieren.<sup>135</sup> Nach seiner Rückkehr nach Wien veranstaltete er zunächst von 1952-1955 amerikanische Musikabende im Wiener Kosmos Theater, verhalf der Tourneeproduktion von „Porgy and Bess“ zu einer Premiere in der Wiener Volksoper und produzierte schließlich ein Programm mit dem Titel „Von Show Boat bis South Pacific“, welches die amerikanische Musicalgeschichte zum Inhalt hatte und derart positiv vom Publikum angenommen wurde, dass es in den darauffolgenden Jahren erfolgreich quer durch Österreich tourte.<sup>136</sup> Prawys Vorstellungen fanden allerdings 1955 durch den Staatsvertrag und damit einhergehend Österreichs Wiederherstellung als eigenständiger Staat ein Ende.<sup>137</sup> Im selben Jahr wurde Prawy zum Chefdramaturg der Wiener Volksoper ernannt und setzte sich in dieser Position dafür ein, Musicals anstelle von traditionsreichen Bühnenwerken zur Aufführung zu bringen.<sup>138</sup>

Trotz des Widerstands von unterschiedlichen Seiten gegenüber dem eher unbekanntem Genre, gelangte bereits 1956 das erste Musical, nämlich „Kiss me Kate“, zur Aufführung an der Wiener Volksoper und wurde umgehend zu einem Publikumserfolg.<sup>139</sup> Dennoch gab es in Wien viele KritikerInnen und GegnerInnen das Genre Musical betreffend: Als weitere Stücke für die Volksoper geplant wurden, entbrannte eine rege öffentliche Diskussion zwischen BefürworterInnen und AblehnerInnen der neuen Kunstform, aber auch unter den Mitgliedern des

---

der amerikanischen Kultur sowie Musik bekannt und war schließlich in den Jahren von 1955-1972 Produktionsleiter und zeitgleich Dramaturg an der Wiener Volksoper. Mit „Kiss me Kate“ brachte er 1956 erstmals ein Musical auf eine Wiener Bühne und gilt daher bis heute als der Pionier des Wiener Musicals. 1972 übernahm Prawy die Position als Chefdramaturg an der Wiener Staatsoper, zusätzlich hatte er ein eigenes Fernsehformat mit dem Titel „Der Opernführer“. Zwischen 1976 und 1982 war Prawy Vortragender an der Wiener Hochschule für Musik und darstellende Kunst sowie an der Universität Wien und hielt zusätzlich Gastvorträge an amerikanischen und japanischen Universitäten. Vgl. Christian Glanz, Artikel Prawy, Marcel Horace Frydman Ritter von. In: Österreichisches Musiklexikon online, online unter: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_P/Prawy\\_Marcel.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Prawy_Marcel.xml) (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>135</sup> Vgl. Marcel Prawy, Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben. Mit Beiträgen von Peter Dusek und Christoph Wagner-Trenkwitz (Wien 1997) 102-104.

<sup>136</sup> Vgl. Prawy, Prawy erzählt, 104.

<sup>137</sup> Vgl. Jansen, Cats & Co, 22.

<sup>138</sup> Vgl. Jansen, Cats & Co 26.

<sup>139</sup> Vgl. Christoph Wagner-Trenkwitz, Er war der große Anzündler. Marcel Prawy und die Wiener Volksoper. In: Norbert Ruby (Hg.), Marcel Prawy. Ich mache nur, was ich liebe (Wien 2006), 19-32, hier 22.



Orchesters sowie den Verantwortlichen des Theaters wurde rege debattiert und das Für und Wider abgewogen.<sup>140</sup> Schlussendlich zeigten die BesucherInnenzahlen eine deutliche Tendenz: die Folgestücke, „Wonderful Town“ und „Annie, get your gun“, beide vom Broadway importiert, konnten nicht an den Erfolg von „Kiss me Kate“ anknüpfen und das Musical schien nach einem kurzen Siegeszug wieder gänzlich aus der Wiener Kulturlandschaft zu verschwinden.<sup>141</sup>

Prawy produzierte schließlich 1965 „Porgy and Bess“ – zwischenzeitlich war die eigentliche Oper in Amerika zum Musical umgeschrieben und adaptiert worden – als groß inszenierte Opernfassung in Wien<sup>142</sup> und wagte sich im Jahr 1968 mit „West Side Story“<sup>143</sup> sowie Anfang der 1970er Jahre mit „Show Boat“ und „Carousel“ erneut an das Genre Musical heran.<sup>144</sup> Zwischenzeitlich hatte nämlich Rolf Kutschera, welcher 1965 die Intendanz am Theater an der Wien übernommen hatte, den Versuch gestartet, weiterhin Broadway Musicals in Wien aufzuführen – 1968 gelang es ihm schließlich, mit der Produktion von „Der Mann von La Mancha“ mit Publikumsliebling Josef Meinrad einen Erfolg zu erzielen, und er legte somit den Grundstein für Wiens internationale Beachtung als aufsteigende Musicalmetropole.<sup>145</sup>

Im Jahr 1982 endete Kutscheras Vertrag, er hatte in diesem Jahr mit „Jesus Christ Superstar“ nach „Evita“ bereits das zweite Webber-Musical auf den Spielplan gebracht<sup>146</sup>, und 1983 übernahm Peter Weck die Intendanz des Theaters an der Wien.<sup>147</sup> Weck setzte da an, wo Kutschera aufgehört hatte: Der Fokus war zum Teil vom Broadway hin zu Westend-Produktionen gerückt<sup>148</sup> und insbesondere die Werke Andrew Lloyd Webbers kristallisierten sich als erfolgreiche Produktionen heraus.

---

<sup>140</sup> Vgl. Jansen, Cats & Co, 27.

<sup>141</sup> Vgl. Prawy, Prawy erzählt, 114; 116.

<sup>142</sup> Vgl. Prawy, Prawy erzählt, 117.

<sup>143</sup> Vgl. Wagner-Trenkwitz, Er war der große Anzünder, 27.

<sup>144</sup> Vgl. Prawy, Prawy erzählt, 118.

<sup>145</sup> Vgl. Kurier, Eine kurze Geschichte des Wiener Musicals (15.02.2012). Online unter: <https://kurier.at/kultur/eine-kurze-geschichte-des-wiener-musicals/768.138> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>146</sup> Vgl. Back-Vega, Theater an der Wien, 30; Jansen, Cats & Co, 132.

<sup>147</sup> Vgl. Jansen, Cats & Co, 148.

<sup>148</sup> Vgl. Jansen, Cats & Co, 148.

1983 läutete Weck dann durch das Musical „Cats“ – eher zufällig als von langer Hand geplant – ein neues Zeitalter des Wiener Musicals ein: Nach bereits erfolgreichen Produktionen des Stückes in New York und London war Wien die dritte, aber erste deutschsprachige Stadt, welche „Cats“ inszenierte,<sup>149</sup> jedoch war der fulminante Erfolg, welchen „Cats“ in Wien feiern sollte, nicht vorauszusehen. Peter Weck führt diesbezüglich aus:

Niemand hätte ahnen können, aber das, wovon auch ich nicht einmal geträumt hatte, wurde wahr: *Cats* lief sieben Jahre lang ausverkauft und brachte es auf über 2,2 Millionen Zuschauer. Der Ansturm war gewaltig.<sup>150</sup>

In gesamt sieben Jahren Spielzeit an zwei Theatern<sup>151</sup> gelangte *Cats* zu 2.040 Aufführungen und konnte mehr als 2,2 Millionen BesucherInnen verbuchen.<sup>152</sup> Ab 1987 übernahm Weck auch das Raimundtheater und implementierte mit „A Chorous Line“ ein weiteres Broadway Stück in Wien – erstmals waren in Wien zwei verschiedene Musicals parallel zu sehen.<sup>153</sup> Im selben Jahr wurden die Vereinigten Bühnen Wien (VBW) gegründet, welche zum damaligen Zeitpunkt mit dem Theater an der Wien, dem Raimund Theater und dem Etablissement Ronacher drei Häuser umfassten – 1989 stieg die Zahl der in Wien zu sehenden Musicalproduktionen von zwei auf drei an.<sup>154</sup>

Nach einem weiteren erfolgreichen Import eines Webber-Stückes („Das Phantom der Oper“), welches ab 1988 im Theater an der Wien und später im Etablissement Ronacher gezeigt wurde, traute man sich an bisher unbekanntes Terrain heran: Statt Importen wollte man auf starke, österreichische Eigenproduktionen setzen.<sup>155</sup> „Freudiana“, welches sich um den Wiener Psychoanalytiker Sigmund Freud dreht, sollte das Publikum anlocken und sich durch den hohen Bekanntheitsgrad Freuds

---

<sup>149</sup> Vgl. Attila E. Lång, 200 Jahre Theater an der Wien. Spectacles müssen seyn (Wien 2001) 144f.

<sup>150</sup> Peter Weck, War's das? Erinnerungen (Wien 2010) 280.

<sup>151</sup> 1988 übersiedelte „Cats“ in das Etablissement Ronacher. Das leerstehende, und vom Abriss bedrohte Theater wurde vom damaligen Wiener Bürgermeister Helmuth Zilk unter Denkmalschutz gestellt und schließlich die Vereinigten Bühnen Wien mit der Bespielung des Hauses beauftragt. Vgl. Jansen, *Cats & Co*, 152.

<sup>152</sup> Vgl. Lång, 200 Jahre Theater an der Wien, 145.

<sup>153</sup> Vgl. Back-Vega, Theater an der Wien, 116.

<sup>154</sup> Vgl. Back-Vega, Theater an der Wien, 116; 119.

<sup>155</sup> Vgl. Lång, 200 Jahre Theater an der Wien, 151.

auch international behaupten können – das Stück war jedoch keineswegs von dem erwarteten Erfolg gekrönt und wurde nach 380 Vorstellungen wieder abgesetzt.<sup>156</sup> Zunächst schien es der zweiten Wiener Eigenproduktion, „Elisabeth“, ebenfalls unter Intendant Peter Weck, ähnlich zu ergehen: Nach der Premiere im September 1992 waren die Kritiken niederschmetternd – das Publikum jedoch zeigte sich begeistert<sup>157</sup> und verhalf der Produktion nicht nur zu mehrmaligen Wiederaufnahmen in Wien, sondern auch zu dem Titel des erfolgreichsten Musicals in deutscher Sprache.<sup>158</sup>

Nachdem Weck seinen Vertrag mit den VBW nicht verlängerte, trat 1993 Rudi Klausnitzer an seine Stelle des Intendanten und führte die von seinem Vorgänger etablierte Tradition der Musical-Eigenproduktionen fort – als Beispiele hierfür sind unter anderem „Mozart!“ (1999) sowie die Musical-Adaption von Roman Polanskis Film „Tanz der Vampire“ (1997) zu nennen.<sup>159</sup> Auch Klausnitzers Nachfolgerin ab dem Jahr 2003, Katharina Zechner, setzte auf eine Mixtur aus deutschen Uraufführungen von importierten Stücken sowie auf VBW-Eigenproduktionen, die einmal mehr, einmal weniger erfolgreich waren.<sup>160</sup> 2006 verringerte sich die Anzahl der Wiener Musicalhäuser um das Theater an der Wien, in welchem seither wieder Opern auf dem Spielplan stehen – daraus ergab sich auch die Spaltung der Intendanz für die Vereinigten Bühnen Wien in Musical- und OpernintendantInnen.<sup>161</sup> Derzeit (Stand 2019) ist Christian Struppeck am Raimund- und Ronacher-Theater als Intendant für das Genre Musical zuständig, der Bereich Oper und somit das Theater an der Wien untersteht Roland Geyer.<sup>162</sup>

Obwohl das Musical in Wien einen etwas schwierigen Start hatte, konnte es sich doch nach und nach in der Hauptstadt etablieren. Diese Entwicklung und damit einhergehend Wiens Position als Musicalhauptstadt ist neben dem überraschenden Erfolg von „Cats“ auch auf die kontinuierliche Produktion von innovativen

---

<sup>156</sup> Vgl. *Làng*, 200 Jahre Theater an der Wien, 151.

<sup>157</sup> Vgl. *Weck*, War's das? 302f.

<sup>158</sup> Vgl. *Jansen*, *Cats & Co*, 196.

<sup>159</sup> Vgl. *Jansen*, *Cats & Co*, 196; *Back-Vega*, Theater an der Wien, 150; 155.

<sup>160</sup> Vgl. *Kurier*, Kurze Geschichte des Wiener Musicals.

<sup>161</sup> Vgl. *Jansen*, *Cats & Co*, 255.

<sup>162</sup> Vgl. *Vereinigte Bühnen Wien*, Vereinigte Bühnen Wien GmbH Mitarbeiter. Online unter: <https://www.vbw.at/de/unternehmen/mitarbeiter/mitarbeiter-vbw> (abgerufen am 09.01.2020).

Eigenproduktionen sowie deren Vermarktung zurückzuführen: Die Stücke der VBW wurden bisher erfolgreich in 21 Länder exportiert, wobei „Elisabeth“ mit etwa elf Millionen BesucherInnen weltweit das derzeit erfolgreichste VBW-Musical darstellt.<sup>163</sup>

Auch in der Wiener Volksoper stehen bis zum heutigen Tag neben Opern und Operetten Musicals auf dem Spielplan,<sup>164</sup> und in der Spielsaison 2019/2020 wird neben dem von Marcel Prawy erstmals implementierten Stück „Wonderful Town“<sup>165</sup> auch das von Kutschera erfolgreich inszenierte Musical „Der Mann von La Mancha“<sup>166</sup> gezeigt. Während die VBW laufend mit neuen Eigenproduktionen bzw. Wiederaufnahmen derselbigen aufwarten, besinnt sich die Wiener Volksoper eher auf die Klassiker der Wiener Musicalgeschichte.

---

<sup>163</sup> Vgl. *Vereinigte Bühnen Wien*, VBW International. Erfolgreicher internationaler Lizenzgeber. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/we-are-musical/vbw-international> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>164</sup> Vgl. *Volksoper Wien*, Über die Volksoper. Online unter: [https://www.volksoper.at/volksoper\\_wien/information/ueber\\_volksoper/Ueber die Volksoper.de.php](https://www.volksoper.at/volksoper_wien/information/ueber_volksoper/Ueber_die_Volksoper.de.php) (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>165</sup> Vgl. *Prawy*, Prawy erzählt, 113.

<sup>166</sup> Vgl. *Kurier*, Kurze Geschichte des Wiener Musicals.

## **4. Musicalmetropole Wien?**

Nach Abhandlung der Entstehungsgeschichte des Musicals sowie dessen Entwicklung und Verbreitung in Deutschland sowie Wien, soll im Folgenden eine konkrete und detaillierte Betrachtung und Analyse in Bezug auf Wien als Musicalmetropole erfolgen. Diesbezüglich werden folgende Faktoren im Detail beleuchtet: Einerseits jene Aspekte, welche zuträglich für Erfolg oder Misserfolg eines bzw. mehrerer Stücke/s (und in weiterer Folge determinierend für die Etablierung Wiens als Musicalmetropole) waren sowie darauf aufbauend die ökonomischen und für die Stadt relevanten Auswirkungen, Nebeneffekte und Prozesse, welche durch das Aufkommen der Kunstform Musical ausgelöst bzw. in Gang gesetzt wurden.

### **4.1. Erfolgsfaktoren**

Wiens Aufstieg zu einer renommierten, international bekannten europäischen Musicalmetropole in den Jahren von 1970 bis 2000 unterlag verschiedenen Umständen. Wie und warum funktionierte das Genre Musical in der Hauptstadt und wovon war der Erfolg der unterschiedlichen Produktionen und damit einhergehend die positiven Effekte auf Wirtschaft und Stadtentwicklung abhängig?

#### **4.1.1. Subventionspolitik**

Wien hatte in Bezug auf das Einführen und anfängliche „Ausprobieren“ des Musicalgenres durch ein zunächst vorsichtiges Heranführen des Publikums, initiiert von Marcel Prawy, einen entscheidenden Vorteil gegenüber anderen Musicalmetropolen wie z.B. New York: Durch die Förderungen aus öffentlicher Hand war und ist in Wien nach wie vor ein gewisser „Trial and Error“ Spielraum gegeben wenn es um neue Produktionen geht. Erweist sich ein Stück oder gar ein neues Genre größtenteils als Flop bzw. nicht erfolgreich, so ist dies zwar bedauerlich, stürzt aber in der Regel weder das Theater noch dessen Betreiber und Angestellte in den Ruin. Für die Vergabe von Subventionen der Stadt Wien ist die Abteilung für Kultur (Magistratsabteilung 7)<sup>167</sup> zuständig und immer wieder lieferten die relativ hohen

---

<sup>167</sup> Weiterführende Informationen: Kulturabteilung (MA 7). online unter: <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/> (abgerufen am 09.01.2020).

Subventionen für die VBW – nicht nur in der jüngsten Vergangenheit – medialen Zündstoff:

Im Musicalbereich steigen die Kartenerlöse auf «weit über 30 Millionen Euro», die Auslastung lag bei fast 100 Prozent. Und dennoch kann sich das Unternehmen nicht allein finanzieren. Im Musicalbetrieb gibt es einen Eigendeckungsgrad von rund 70 Prozent. Eine Kennzahl, die in den vergangenen Jahren gestiegen ist.<sup>168</sup>

Die Vereinigten Bühnen Wien bekommen jährlich 37,1 Millionen Euro von der Stadt Wien, um die Musical-Häuser Ronacher, Raimundtheater und das Opernhaus Theater an der Wien zu erhalten. Vor allem die Opposition im Wiener Rathaus kritisiert diese hohe Summe [sic!] als inakzeptabel für kulturelle Mainstream-Produktionen wie Musicals.<sup>169</sup>

Die Kritik an der Populärkulturform Musical an sich sowie der Umstand, dass sich die VBW nicht selbst durch ihre erwirtschafteten Gewinne erhalten können, wird hierbei besonders deutlich. Auch der Unmut anderer, nicht subventionierter Spielstätten gegenüber den hochfinanzierten Musicalhäusern wurde vermehrt zum Ausdruck gebracht, wie ein Beispiel aus dem Jahr 2013 verdeutlicht:

Die IG Freie Theaterarbeit zeigt sich entrüstet über die Subventionserhöhung für die Vereinigten Bühnen Wien (VBW). Von Theatermacher Hubsi Kramar gibt es einen offenen Brief an Bürgermeister Michael Häupl (SPÖ). Vom Bürgermeister fordert Kramar den Rücktritt, denn er habe offenbar seine «Mitarbeiter nicht mehr im Griff». Eine Budgeterhöhung für die VBW sei ein «menschenverachtender Schlag ins Gesicht eines Großteils der Kunst- und Kulturschaffenden Wiens, die seit Jahren immer weniger bekommen». Die VBW seien ein kommerzieller Betrieb, «der anderswo profitabel, privatwirtschaftlich geführt wird, der mit unglaublich seichten Musiktheaterveranstaltungen, wie zur Zeit ‚Natürlich Blond‘ einem chauvinistischen Machwerk ersten Ranges, oder dem Nostalgieschinken ‚Elisabeth‘ nun wirklich keine Berechtigung für eine Kunstförderung hat», so Kramar.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Klemens Patek, Musicalstadt Wien? Eher ein Musicalstädtchen! In: Die Presse (20.09.2019).

<sup>169</sup> Eistner, Wie viel Geld brauchen Musicals?

<sup>170</sup> ORF, VBW: Kritik an Subventionserhöhung (28.11.2013). Online unter: <https://wien.orf.at/v2/news/stories/2617539/> (abgerufen am 09.01.2020).

Im Gegensatz dazu argumentiert Back-Vega, dass im Bereich Musical bei jeder Aufführung Tantiemen abzugeben seien, deren Richtsatz noch dazu zu Beginn der 1980er Jahren hinaufgesetzt wurde, und weiter, dass die Personalkosten etwa 85% des Gesamtbudgets ausmachen würden.<sup>171</sup> Am Beispiel der siebenjährigen Spielzeit von „Cats“ in den Jahren 1983-1990 lässt sich zeigen, dass zwar trotz der langen, erfolgreichen Laufzeit und einer Erhöhung der Subventionen kein nennenswerter Gewinn (nach drei Jahren bewegte sich die Gewinnspanne bei einer ausverkauften Vorstellung bei ganzen 7,- ÖS<sup>172</sup>) erwirtschaftet werden konnte, die touristische Attraktivität Wiens jedoch anstieg und somit die Einnahmen der Stadt gesteigert werden konnten.<sup>173</sup> Es liegt nahe, dass die Intention Wiens, Musicals zu zeigen, nicht primär am direkten Gewinn der jeweiligen Theater orientiert war und ist, sondern vielmehr daran, sich international als Musicalstadt zu positionieren und Musicals als Wiener Tourismushighlight zu vermarkten. In einer Stellungnahme der Vereinigten Bühnen Wien heißt es:

Neben den Faktoren Lebensqualität, Umweltsituation und wirtschaftliche Rahmenbedingungen nimmt die Kultur als Standortfaktor einen wachsenden Stellenwert im internationalen Wettbewerb der Stadtregionen ein. Die Kulturverantwortlichen der Stadt Wien haben aus diesem wirtschaftspolitischen Kalkül heraus sowohl in Kenntnis der Auswirkungen auf die Wertschöpfung, Tourismusförderung als auch auf den Ausbau des Wirtschaftsstandortes Wien der VBW durch jährliche Mittelbereitstellungen ermöglicht, hochqualitative Musicals wie u.a. «Elisabeth», «Mozart!» oder «Tanz der Vampire», in Wien zu entwickeln und zur Uraufführung zu bringen.<sup>174</sup>

Andere renommierte Musicalstädte hingegen müssen die staatliche Finanzierung weitgehend entbehren. Am Broadway verhält sich die Situation durch das dortige private Theatersystem gänzlich anders als in Wien: Wird ein Stück nicht vom Publikum angenommen und erzielt somit keine ausreichende Gewinnspanne, wird es

---

<sup>171</sup> Vgl. *Back-Vega*, Theater an der Wien, 108f.

<sup>172</sup> Dies würde einem heutigen Wert von etwa 1,09 Euro entsprechen. Umgerechnet mit dem historischen Währungsrechner der Österreichischen Nationalbank. Online unter: <https://www.eurologisch.at/docroot/waehrungsrechner/#/> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>173</sup> Vgl. *Back-Vega*, Theater an der Wien, 110.

<sup>174</sup> *Stadtrechnungshof Wien*, Vereinigte Bühnen Wien Gesellschaft m.b.H. Prüfung der Auslandsveranstaltungen. KA IV – GU 9-9/02 (2002) 1. Online unter: <http://www.stadtrechnungshof.wien.gv.at/berichte/2002/lang/5-21-KA-IV-GU-9-9-2.pdf> (abgerufen am 09.01.2020).

schnellstens wieder abgesetzt, um den finanziellen Verlust des/der Produzenten/Produzentin und der InvestorInnen so gering wie möglich zu halten.<sup>175</sup> Daraus ergeben sich gezwungenermaßen oft sehr kurze Spielzeiten für so manches Musical. Die Wahrscheinlichkeit eines Erfolgs ist nämlich erstaunlich gering: Von zehn Produktionen erwirtschaften lediglich ein bis zwei eine Kostendeckung oder gar Gewinn.<sup>176</sup> Schmidt-Joos beschreibt den Broadway als „[...] kommerzielles, auf Profit bedachtes Produktionssystem [...]“<sup>177</sup> und Bartosch führt weiter aus, dass das Musical als Bestandteil des Showbusiness eng mit finanziellem Erfolg verknüpft sei.<sup>178</sup> Aufgrund dessen gibt es am Broadway nicht nur eine äußerst lange Vorbereitungszeit für Musicalproduktionen, es finden zudem auch Probevorstellungen, sogenannte „Try Outs“ sowie „Previews“ vor Publikum statt, um dessen Reaktion zu erfassen und gegebenenfalls vor der eigentlichen Premiere mit Änderungen zu reagieren.<sup>179</sup> Auch in Wien gab und gibt es Previews bzw. Einspielvorstellungen vor Publikum, jedoch haben sie nicht solch hohe Relevanz wie am Broadway.<sup>180</sup> All diese, für den Broadway ausgesprochen wichtigen Prozesse waren bei der Implementierung des Musicals in Wien durch die staatliche Förderung der hiesigen Theater von nicht allzu großer Bedeutung. Trotz Rückschlägen und geringer Publikumszahlen für bestimmte Stücke konnten die jeweiligen Intendanten, wiederholt und über einen längeren Zeitraum, den Versuch starten, dem Publikum ein Musical bzw. das Genre an sich näher zu bringen – funktionierte ein Stück nicht, versuchte man es einfach mit einem anderen. Demnach ergab sich für Wien eine Art Startvorteil bei der Entwicklung in Richtung Musicalmetropole, da kontinuierlich neue Stücke und Inszenierungen für zumindest eine vorab festgelegte Mindestspielzeit ausprobiert werden konnten. Über die Antwort auf die Frage, wann und ob das Musical sich in Wien ohne die Subventionspolitik der Stadt durchsetzen und weiterentwickeln hätte können, kann an dieser Stelle lediglich spekuliert werden. Es ist jedoch äußerst naheliegend, dass die Subventionen der Stadt eine tragende Rolle für die Herausbildung des Wiener Musicals und in weiterer Folge für die Inszenierung und internationale Vermarktung von Eigenproduktionen innehatten.

---

<sup>175</sup> Vgl. *Schmidt-Joos*, *Das Musical*, 17.

<sup>176</sup> Vgl. *Bering*, *Musical*, 35.

<sup>177</sup> *Schmidt-Joos*, *Das Musical*, 15.

<sup>178</sup> Vgl. *Bartosch*, *Musical Lexikon*, 10.

<sup>179</sup> Vgl. *Bering*, *Musical*, 35.

<sup>180</sup> Vgl. *Peter Weck*, *Attila E. Lång*, *Cats in Wien. Die Geschichte eines Erfolges* (Wien 1985) 20.



#### 4.1.2. Musik und Texte

Ein erheblicher Parameter, der determiniert, ob ein Musical von Erfolg gekrönt ist, betrifft die Komposition sowie die Liedtexte. Hierbei ist es von besonderer Wichtigkeit, dass die Komposition und die Texte die Handlung tragen können. Flinn führt in Bezug auf die Musik aus: „[...] it is nevertheless necessary for the music to be specific to the setting“<sup>181</sup> sowie in Hinsicht auf die Texte: „Great theatre lyrics, like great lighting effects, should not draw attention to themselves. [...] They should fall on the ear with natural, effortless grace and express meaning clearly [...]“<sup>182</sup>. Idealerweise erlangen Songs aus Musicals schon vor der Premiere eines Stückes an Bekanntheit sowie Beliebtheit, wie es zum Beispiel bei Liedern aus „My Fair Lady“<sup>183</sup> oder „Evita“<sup>184</sup> der Fall war. Musicalsongs müssen aber nicht zwingend eigens für ein Stück geschrieben werden (auch wenn dies eher der „Norm“ entspricht), auch bereits bekanntes Material kann für ein neues Stück verwertet werden. Als jüngstes Beispiel Wiens für die Vermarktung eines Musicals mit bereits bekannten Liedern kann „I am from Austria“, welches ausschließlich aus Hits von Reinhard Fendrich besteht, genannt werden – der Bekanntheitsgrad des Künstlers sowie seiner Hitparaden-Songs hatte erheblichen Anteil an dem Erfolg der Produktion in Österreich.

Gelangen Lieder nicht schon vorab an die Öffentlichkeit bzw. sind diese aus einem anderen Kontext bekannt, so benötigt ein gutes Musical zumindest zwei Schlüsselsongs<sup>185</sup>, welche den Geschmack des Publikums treffen und eingängig sind. Solche „Ohrwürmer“ können in weiterer Folge auch die Absatzzahlen der Tonträger eines Stückes positiv beeinflussen. Manche Songs, welche ursprünglich Musicals entstammen, avancierten zu „Evergreens“ und werden bis zum heutigen Tag immer wieder aufs Neue von verschiedenen SängerInnen adaptiert – als Beispiele hierfür können unter anderem „Don’t cry for me Argentina“ aus „Evita“ sowie „Memory“ aus „Cats“ angeführt werden. Solche Hits tragen daher einerseits langfristig zu dem Bekanntheitsgrad des jeweiligen Stückes bei und nehmen

---

<sup>181</sup> Flinn, Musical! 405.

<sup>182</sup> Flinn, Musical! 363.

<sup>183</sup> Vgl. Schmidt-Joos, Das Musical, 9.

<sup>184</sup> Vgl. Lång, 200 Jahre Theater an der Wien, 135.

<sup>185</sup> Vgl. Charles B. Axton; Otto Zehnder, Reclams großes Musical Buch (Stuttgart/Zürich/Wien 1997), 35.

andererseits Einfluss auf die Ticketabsatzzahlen und damit auf den wirtschaftlichen Erfolg des Musicals.

#### 4.1.3. KünstlerInnen

Mittlerweile wirbt man in Wien im Bereich Musical gerne mit dem Publikum bereits bekannten, gut etablierten Namen bestimmter Stars. Diese können mitunter ausschlaggebend für die Vorverkaufszahlen einer Show sein beziehungsweise diese zum Erfolg führen. Die meisten deutschsprachigen DarstellerInnen sind abwechselnd in Deutschland, Österreich, der Schweiz sowie vereinzelt auch international unter Vertrag und dienen als Aushängeschild für die jeweiligen Produktionen. Dieser „Starkult“ kristallisierte sich insbesondere in den 1990er Jahren mit dem Aufkommen einer Wiener Musicalsankultur heraus und Fans waren und sind oftmals auch nicht abgeneigt, Musicalreisen in andere Metropolen zu unternehmen, um „ihren“ Star live zu sehen.<sup>186</sup> Insbesondere jüngere Menschen zog es wiederholt in die Musicaltheater, um dieselben Stücke immer wieder zu besuchen und auch das Warten auf die DarstellerInnen nach der Vorstellung – um ein Autogramm oder gemeinsames Foto zu ergattern – etablierte sich immer mehr.<sup>187</sup>

Geeignete MusicaldarstellerInnen zu finden, welche der deutschen Sprache mächtig waren, und den Anforderungen an das Genre entsprachen, erwies sich in Hinblick auf die Produktion von „Cats“ 1983 als kein leichtes Unterfangen, wie Peter Weck ausführt:

Im deutschsprachigen Raum wurde die Dreisparten-Trennung in Musiktheater, Sprechtheater und Ballett ganz anders ausgebildet, als dies etwa in USA oder England üblich ist, und so gab es nur wenige Darsteller, die die Anforderungen dieser aktuellen Musicals erfüllen und singen, tanzen und spielen konnten. Ein neuer Musical-Darstellertyp war gefragt.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Vgl. *Jansen, Cats & Co*, 223.

<sup>187</sup> Vgl. *Back-Vega, Theater an der Wien*, 122.

<sup>188</sup> *Weck, War's das?* 271f.

Jene MusicaldarstellerInnen mussten also „Allround-Talente“ sein, welche zusätzlich auch Charisma und Ausstrahlung besaßen und eine gewisse tänzerische Begabung mitbrachten.<sup>189</sup> Für Wecks Produktion von „Cats“ wurden schlussendlich ausländische DarstellerInnen engagiert, welche die deutschen Texte einstudierten – aufgrund von Akzenten litt jedoch wiederum die Textverständlichkeit – und die Nachfrage nach eigenen, ansässigen Ausbildungsmöglichkeiten für MusicaldarstellerInnen verfestigte sich.<sup>190</sup> Bereits in den 1970ern hatte es in Deutschland Überlegungen zu auf MusicaldarstellerInnen zugeschnittenen Lehrgängen gegeben – langsam aber doch konnten sich jene durchsetzen, wobei im Falle Wiens sowie Hamburgs „Cats“ ausschlaggebend für die Erweiterung des Angebots war: 1984 wurde von Peter Weck das „Tanz-Gesang-Studio“, ins Leben gerufen und nach der Hamburg- Premiere von „Cats“ im Jahr 1986 zog auch Deutschland im Bereich Ausbildungsstätten für MusicaldarstellerInnen nach.<sup>191</sup> Es ist evident, dass auf die vermehrte Nachfrage, insbesondere initiiert durch den großen Erfolg von „Cats“, nach deutschsprachigen Musical-Talenten reagiert wurde. Einerseits kann angenommen werden, dass man lokale „Stars“ hervorbringen und in weiterer Folge vermarkten wollte, und andererseits die jeweilige Stadt in Hinblick auf ihren Ruf als Musicalmetropole hervorzuheben gedachte, da sich mit der vermehrten Popularität des Genres Musical so manche Marktlücke eröffnete, welche es so schnell wie möglich zu bedienen galt, um sich im besten Falle eine Vorreiterposition auf diesem Gebiet zu sichern. Das von Weck gegründete Tanz- und Gesangstudio wurde allerdings nach Beendigung seiner Intendanz aus Kostengründen geschlossen – hierbei spielten außerdem auch Bedenken, dass die fertig ausgebildeten DarstellerInnen dann ohnehin ins Ausland abwandern würden, eine Rolle.<sup>192</sup> Es wird dadurch verdeutlicht, dass die Stadt nicht geneigt war, in junge MusicaldarstellerInnen zu investieren, welche langfristig gesehen nicht in Wien unter Vertrag genommen werden wollten, sondern ihr kreatives Potential nach Beendigung ihrer Ausbildung anderen Orts – eventuell sogar in einer im Bereich Musical mit Wien konkurrierenden Stadt wie Hamburg – einbrachten.

---

<sup>189</sup> Vgl. *Bartosch*, *Das ist Musical!* 32.

<sup>190</sup> Vgl. *Jansen*, *Cats & Co*, 150.

<sup>191</sup> Vgl. *Jansen*, *Cats & Co*, 144-146.

<sup>192</sup> Vgl. *Weck*, *War's das?* 282.

#### 4.1.4. Die Thematik als Selbstläufer: Das Beispiel „Elisabeth“

Die Thematik eines Stückes kann mitunter ausschlaggebend für den Erfolg des Selbigen sein. Unter Thematik wird im Kontext des Musicals jedoch nicht alleine das Skript verstanden, sondern auch das Zusammenspiel von Musik und tänzerischer Darstellung.<sup>193</sup>

Am Beispiel von „Elisabeth“, der zweiten VBW-Eigenproduktion, lässt sich zeigen, dass die Thematik eines Stückes zu einem Selbstläufer werden kann. Im Gegensatz zu den kitschigen „Sissi“-Filmen aus den 1950er Jahren, sollte „Elisabeth“ ein authentischeres Bild der österreichischen Kaiserin vermitteln.<sup>194</sup> Trotz der durchwegs negativen Kritiken nach der Premiere – in diesen war eben gerade von Kitsch aber auch von falscher Verherrlichung und Verdrehung der historischen „Tatsachen“ die Rede<sup>195</sup> – avancierte das Stück zu einem nationalen und internationalen Kassenschlager und wurde bald als das „erfolgreichste deutschsprachige Musical, das jemals geschrieben wurde“<sup>196</sup> bezeichnet. Und der Erfolg hielt weiter an: 1996 wurde das Stück nach Japan importiert, zeitgleich arbeitete man in Dresden eigens für „Elisabeth“ an der Errichtung eines neuen Theaters und auch in Ungarn stand die erstmalige Aufführung kurz bevor.<sup>197</sup> Mit 1.279 Vorstellungen bis Ende April des Jahres 1998 am Theater an der Wien und 1,27 Millionen verkauften Tickets übertrumpfte „Elisabeth“ alle vorherigen Musicalrekorde im deutschsprachigen Raum.<sup>198</sup> 1998 war in Wien auch jenes Jahr, welches aufgrund des 100-jährigen Jubiläums ihres Todestages ganz im Zeichen der ehemaligen Kaiserin stand – die Stadt setzte in jenem Jahr besonders auf die touristische Vermarktung „ihrer“ Sisi<sup>199</sup> und das Musical „Elisabeth“ war somit noch mehr als zuvor Anlaufstelle für Wien-TouristInnen.

---

<sup>193</sup> Vgl. *Flinn*, Musical! 351.

<sup>194</sup> Vgl. *Weck*, War's das? 299f.

<sup>195</sup> Vgl. *Bartosch*, Das ist Musical! 471; *Weck*, War's das? 302f.

<sup>196</sup> Vgl. *Jansen*, Cats & Co 196.

<sup>197</sup> Vgl. *Oberösterreichische Nachrichten*, Musical aus Wien macht international Furore (14.08.1996).

<sup>198</sup> Vgl. *Läng*, 200 Jahre Theater an der Wien, 159.

<sup>199</sup> Vgl. Oliver *Hochadel*, Shopping mit Sis(s)i. In: *Falter*, 35/98 (26.08.1998).

Die Wahl der Thematik erwies sich bei „Elisabeth“ als überaus erfolgreich – nicht nur durch die bekannten, vorangegangenen „Sissi“ Filme, sondern auch durch die kluge Verknüpfung von österreichischer Tradition und Identität bzw. das, wenn auch fälschlicherweise, darunter Verstandene und klischeehaft Dargestellte. Insbesondere im Bereich Tourismus funktionieren Kommerz und stereotype Darstellungen als Marketingstrategie – in Verbindung mit dem Jubiläumsjahr 1998 stellt Hochadel fest:

So gängig die Vermarktung (historischer) Persönlichkeiten mittlerweile geworden ist, hat sie doch bei Elisabeth ein bisher nicht erreichtes Ausmaß angenommen; Steigerung ist kaum noch denkbar.<sup>200</sup>

Auch Franz Sattlecker, kaufmännischer Direktor der Betriebsgesellschaft „Schloß Schönbrunn“, sagte im Zusammenhang mit kitschigen Sisi-Souvenirs, dass die breite Masse nach eben solchen verlangen würde und man daher dieser Nachfrage nachkäme.<sup>201</sup>

Die Erfolgsgeschichte des Musicals „Elisabeth“ verdeutlicht, dass Populärkultur, geschickt vermarktet und zum richtigen Zeitpunkt implementiert, durchaus wirtschaftliche Prozesse induzieren und verstärken kann. Bereits anlässlich der 500. Aufführung des Stückes im Jahr 1994, stellte Intendant Rudi Klausnitzer im Interview mit den Oberösterreichischen Nachrichten fest, dass der Erfolg von „Elisabeth“ allein durch die hohe Absatzzahl der verkauften Tonträger einen Einfluss auf die Wirtschaft nähme.<sup>202</sup> Auch die Zahlen der Auslandsexporte der österreichischen Eigenproduktion „Elisabeth“ sind äußerst aussagekräftig – aus dem Prüfungsbericht des Wiener Rechnungshofes aus dem Jahr 2002 über die Auslandsveranstaltungen der VBW geht Folgendes hervor:

---

<sup>200</sup> Hochadel, Shopping mit Sis(s)i.

<sup>201</sup> Vgl. Franz Sattlecker, zitiert in: Christian Seiler. Der Sisi Spuk. Profil Serie 1. Das Gedenkjahr zum 100. Todestag der Kaiserin Elisabeth gerät zum kommerziellen Delirium. In: Profil Nr. 07/98 (09.02.1998).

<sup>202</sup> Vgl. Rudi Klausnitzer, zitiert in: Heinrich Ludwig, „Elisabeth“ steuert 500. Vorstellung an. In: Oberösterreichische Nachrichten, Nr. 152 (04.07.1994).

Den bisher erfolgreichsten Musicalimport stellt zweifellos das Stück «Elisabeth» dar, welches seit 1996 im Ausland gespielt wird und bis Ende 2001 bei insgesamt 1.694 Vorstellungen mit 2.745.018 Besuchern einen Gesamtertrag von 5,35 Mio.EUR (entspricht: 0,003 Mio.EUR pro Vorstellung) erbrachte.<sup>203</sup>

Ein naheliegender Effekt jener Auslandsaufführungen ist neben der Erwirtschaftung von Einnahmen, dass das Interesse nach Österreich, bzw. Wien im Speziellen, zu reisen, geweckt wurde. Der Tagesspiegel erläuterte ein Jahr nach der Wiener Premiere, die anhaltende Begeisterung das Stück betreffend:

Noch heute bereiten die Besucher des Theaters an der Wien den Akteuren Sternstunden des Erfolgs [...]. Schließlich schauen sie nicht nur Szenen aus der Geschichte, sie sehen Bilder aus ihrer Stadt. Die goldenen Kutschen stehen neben den in schwarzem Pomp prunkenden Todeskarossen der Habsburger in der Wagenburg des Schlosses Schoenbrunn. Durch den Hochzeitssaal von Schoenbrunn, den die Inszenierung zu dem Orte macht, wo Elisabeth und Franz Joseph vom Liebeswalzer in den Todeswalzer taumeln, wandeln jahraus jahrein die Wiener und die Touristen. [...] Die Idee der Oesterreichischen Tourismuswerbung, Kultur auf den Spuren der Habsburger zu vermarkten, ist gut angekommen.<sup>204</sup>

Als im Sommer 2019 zwei konzertante Freiluft-Aufführungen von „Elisabeth“ im Ehrenhof des Schlosses Schönbrunn stattfanden, machte die Stadt Wien explizit von ihrer Unique Selling Proposition auf diesem Gebiet Gebrauch: Denn nur in Wien befinden sich die Originalschauplätze, Aufführungen in anderen Metropolen können lediglich eine gebaute Kulisse, Wien aber das echte Schloss Schönbrunn bieten. Anlässlich der kurzen Konzertreihe hob die Kronen Zeitung die Verbindung zwischen „Elisabeth“ und Wien-Tourismus hervor:

Als angenehmen Nebeneffekt der Begeisterung für das Musical freut sich heute auch der Fremdenverkehr – «Elisabeth» wurde zum perfekten Aushängeschild für den Wien-Tourismus. Über die seinerzeit vernichtenden Kritiken dürfte das Duo Michael Kunze & Sylvester Levay

---

<sup>203</sup> *Stadtrechnungshof Wien*, Prüfung der Auslandsveranstaltungen, 4.

<sup>204</sup> Uwe *Schlicht*, Tragik und imperialer Glanz der Habsburger. Wien in „Elisabeth-Begeisterung“ / Die Ringstraße und die Architekturprovokationen. In: Der Tagesspiegel, Nr. 14729 (06.11.1993).

angesichts ihres großen internationalen Erfolgs mittlerweile längst hinweggekommen sein. 2015 wurde ihnen ob ihrer Verdienste für Kultur und Wirtschaft das Goldene Verdienstzeichen des Landes Wien verliehen.<sup>205</sup>

Für das Jahr 2020 ist bereits eine Wiederholung der konzertanten Aufführungen geplant, es wurde eigens für die drei geplanten Konzerte eine Homepage<sup>206</sup> eingerichtet und gegen Aufpreis können VIP-Pakete, welche unter anderem Merchandising Artikel beinhalten, erstanden werden. Fast drei Jahrzehnte nach der Uraufführung „funktioniert“ das Musical „Elisabeth“ nach wie vor, die Thematik scheint weder an Reiz noch an Aktualität verloren zu haben.

Obwohl die erste VBW-Eigenproduktion „Freudiana“ – wie bereits erwähnt – nicht den erwarteten Erfolg brachte, gelang es Wien, sich mit „Elisabeth“ international am Musicalmarkt und damit einhergehend auch als Musicalmetropole zu etablieren. Es ist äußerst naheliegend, dass jener Erfolg eng mit der Thematik des Musicals verknüpft ist, behandelt es doch ein Stück Geschichte seiner Entstehungsstätte und versprüht daher ein Gefühl von Authentizität. Interessanterweise konnte das Musical „Mozart!“ (Premiere 1999), welches wie auch „Elisabeth“ aus der Feder von Michael Kunze und Sylvester Levay stammt und sich zusätzlich noch desselben Kreativteams bediente, keine bahnbrechenden BesucherInnenzahlen vorweisen<sup>207</sup> – auch wenn dies aufgrund der Thematik, der historischen Person Wolfgang Amadeus Mozart und dessen Bedeutung für die Kultur der Stadt Wien, auf den ersten Blick anzunehmen gewesen wäre.

#### **4.1.5. Pressestimmen**

Laut Bartosch sind die Pressestimmen, neben der Reaktion des Publikums, ausschlaggebend für den Erfolg einer Musicalproduktion.<sup>208</sup> Doch nicht immer sind sie determinierend für die weitere Entwicklung eines Stücks oder Genres: Während

---

<sup>205</sup> *Kronen Zeitung* (Krone-Bunt), „Munter geht die Sisi unter“ – oder doch nicht? (07.04.2019).

<sup>206</sup> Semmel Concerts Entertainment GmbH, Elisabeth. Konzertante Aufführung. <http://www.elisabeth-schoenbrunn.at/> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>207</sup> Vgl. *Back-Vega*, Theater an der Wien, 155.

<sup>208</sup> Vgl. *Bartosch*, Musical Lexikon, 12.

der Tenor der Presse insbesondere in Bezug auf Prawys erste Versuche, Musicals auf die Bühne der Wiener Volksoper zu bringen, zunächst eher skeptisch bis negativ war,<sup>209</sup> setzte sich das Genre als solches dennoch nach und nach durch. Aber auch „Elisabeth“ wurde nach der Premiere von der heimischen Presse verrissen, das Publikum jedoch war anderer Meinung. Dazu Weck: „Der Erfolg beim Publikum aber wog alles auf [...]. Es ist immer wieder erstaunlich zu beobachten, wie sich die Meinung der Kritiker ändert, wenn sich Erfolge etabliert haben.“<sup>210</sup>

In Hinblick auf Wien als Musicalmetropole bzw. seiner Positionierung als solche, sind nicht nur inländische, sondern auch ausländische Presseberichte von Belang, da diese mitunter ausschlaggebend dafür sein können, ob sich ein Stück international durchsetzt oder attraktiv genug erscheint, um eigens dafür eine längere Anreise in Kauf zu nehmen. Aber nicht nur Tageszeitungen spielten hierbei eine Rolle, bereits 1986 etablierte sich die erste deutsche Musical-Fachzeitschrift mit dem Titel „Das Musical“ (später „Musical“) und 1994 erschien erstmals die österreichische Zeitschrift „Musical Cocktail“.<sup>211</sup> In beiden Fachzeitschriften finden sich bis heute Stückvorstellungen, Kritiken, Spielpläne, Interviews u.v.m. zur Thematik Musical sowie bezahlte Werbung für diverse Produktionen.

#### **4.1.6. Vermarktung Wiens als Musicalmetropole**

Durch den Cats-Boom der 1980er Jahre kristallisierte sich relativ schnell das Vermarktungspotential von Musicals als Wiener (TouristInnen-) Attraktion heraus und mit der Gründung der Vereinigten Bühnen Wien Ges.m.b.H. im Jahr 1987 entstand eine Marke, mit welcher sich aktuelle und ältere Wiener Produktionen auf nationaler sowie internationaler Ebene präsentieren ließen.

Wie bereits erwähnt, umfassten die VBW zunächst drei Spielstätten und die jeweiligen Intendanten hatten die Möglichkeit, mehrere Musicals gleichzeitig zu zeigen – etwas, das für London oder New York ganz verständlich ist. Hierbei ergibt

---

<sup>209</sup> Vgl. *Prawy*, *Prawy erzählt*, 113.

<sup>210</sup> *Weck*, *War's das?* 303.

<sup>211</sup> Vgl. *Jansen*, *Cats & Co*, 168: 222.



sich jedoch ein großer Unterschied: Während in London und New York eigene Theaterviertel (das Westend und der Broadway) existieren, so waren und sind die Musicalhäuser Wiens nicht in unmittelbarer Nähe voneinander. Auch verzichtete man in Wien auf überdimensionale, leuchtende Werbetafeln – zwar sind an den Theatern Logos und Plakate angebracht, diese scheinen aber im direkten Vergleich relativ dezent.



Abb.1. Leuchttafel am Londoner Lyric Theatre. Foto: Jasmin Kofler, 2018.

Während die Mehrheit der Theater des Londoner Westend mindestens mit auf die Straße herausragenden Leuchttafeln für die jeweiligen Musicals wirbt, sind einige

Theater – insbesondere jene, welche „Long-runs“ zeigen sogar nahezu in Werbung „verpackt“.



Abb. 2. Die Aufmachung des Queen's Theatre<sup>212</sup> in London für die Langzeit-Produktion „Lès Miserables“. Foto: Jasmin Kofler, 2019.

Neben der typischen kleinen Leuchttafel, welche seitlich am Theater angebracht ist, bedient man sich hier gleich mehrerer weiterer Werbeaktionen: Der beiden Leuchtschriftbanner, der komplett mit dem überdimensional großen Logo eingefasste Front sowie der Abbildung einer der Schlüsselszenen des Stücks. Hinter der Glasfront ist zudem ein Bildschirm angebracht, auf welchem non-stop der

---

<sup>212</sup> Nach Beendigung der Renovierungsarbeiten Ende 2019 wurde das Queen's Theatre unter dem Namen Sondheim Theatre wiedereröffnet. Vgl. *London Theatre Direct*, Sondheim Theatre. Online unter: <https://www.londontheatredirect.com/venue/66/sondheim-theatre.aspx> (abgerufen am 09.01.2020).

Werbetrailer des Musicals abgespielt wird. Die Bewerbung von „Lès Miserables“ in London ist nicht zu übersehen: Das Theater ist bereits von weitem auszumachen und auch von der Querstraße kommend lenkt das Gebäude bereits aus der Ferne unweigerlich die Blicke der TouristInnen auf sich. Verglichen damit, wirken die Fronten und Werbeplakate in Wien eher zurückhaltend. Stößt man nicht zufällig bei einem Spaziergang durch die Stadt auf eines der VBW Theater, erregen diese – verglichen mit den Londoner West End Spielstätten – von der Ferne keine allzu große Aufmerksamkeit.



Abb.3. Werbung für das Stück „Sister Act“, Etablissement Ronacher in 1010 Wien. Foto: Jasmin Kofler, 2011.

Die Außenfront des Etablissements Ronacher war im August 2011 bereits für die Produktion von „Sister Act“, welche mit Herbst des selbigen Jahres startete, dekoriert. In den Fenstern wurden themenspezifische Folien angebracht, welche wie Kirchenmosaiken wirkten, vor dem Schaufenster war – ähnlich wie schon bei der Wiederaufnahme von Tanz der Vampire von 2009-2011<sup>213</sup> – eine überdimensional große Figur befestigt. Zudem wehte an der Seite des Theaters eine Werbefahne. Bei Tageslicht lenkt in so einem Fall die angebrachte Figur bzw. das seitliche Banner mit Sicherheit Blicke auf sich, bei Dunkelheit ist die Werbung für das Musical jedoch schwerer auszumachen.

Nichtsdestotrotz bediente Wien sich gerne auch außergewöhnlicher und aufsehenerregender Werbeaktionen, so zum Beispiel vor der Wiener „Cats“ Premiere:

Wir starteten mit einem Werbegag. Um die Neugier zu wecken, gab es zunächst nur ein schwarzes Plakat. Nach einigen Tagen oder Wochen tauchten auf diesem Schwarz plötzlich Katzenaugen auf. Ohne Erklärung, ohne Schriftzug. [...] Erst bei der nächsten Tranche folgte die Auflösung: »Cats – demnächst im Theater an der Wien«.<sup>214</sup>

Dieses „Rätsel“ weckte das Interesse der WienerInnen und viele von ihnen wollten „Cats“ nicht versäumen. Im Vergleich dazu setzte man bei der Wiederaufnahme von „Cats“ im Jahr 2019 auf eine offensichtliche und explizite Werbestrategie.

---

<sup>213</sup> Zur Bewerbung des Stückes waren an der Front des Ronacher Theaters riesige Vampirzähne angebracht.

<sup>214</sup> Weck, War's das? 278.



Abb.4. Werbung für die Wiederaufnahme von „Cats“ im Jahr 2019. Das Etablissement Ronacher bei Dämmerung. Foto: Jasmin Kofler 2019.

Das große, bekannte „Cats“-Logo mit den leuchtenden Katzenaugen wurde ergänzt durch zwei Fahnen und eine große Plastik – immerhin stellen das Logo sowie der Titel des Stückes mittlerweile eine etablierte Marke dar und garantieren somit einen Wiedererkennungseffekt. Zudem ist aufgrund der Lichtverhältnisse bei Abenddämmerung die im Vergleich mit London eher dezente Beleuchtung des Theaters und der Werbung ersichtlich.

Bei Sponsoren setzte man immer wieder gerne auf etablierte, heimische Marken und Betriebe – so wurde zum Beispiel für die Produktion von „Mozart!“ der Hersteller der

berühmten Mozartkugeln von Mirabell, Kraft Jacobs Suchard, als Sponsor gewonnen: Werbung für das Musical wurde auf die Verpackungen gedruckt, in der TV-Werbung erwähnt und umgekehrt war die Marke auf den Werbeplakaten der Theaterproduktion vertreten.<sup>215</sup> Dadurch wird erneut verdeutlicht, dass das Genre Musical – in diesem Fall jedoch auch bedingt durch die Thematik – als etwas typisch „Wienerisches“ präsentiert, beworben und vermarktet wurde.

Während die anderen Theater Wiens in den meisten Fällen Abonnements für regelmäßige Theatergänger anbieten, gibt es diese bei den VBW nicht. Dies mag mintunter an der langen Spieldauer der gezeigten Stücke liegen, ein Abo würde demnach nur wenige Vorstellungen beinhalten. VBW Musicals sind jedoch seit Jahrzehnten fester Bestandteil der Theater- und genreübergreifenden Abonnements des Theaters der Jugend. Hierbei gibt es unterschiedliche Variationen: Für Jugendliche bis 27, auf verschiedene Schulstufen zugeschnittene Kombinationen sowie Abonnements für Erwachsene als Einzel- sowie Begleitpersonen.<sup>216</sup>

Da reine Musicalabonnements wie oben erwähnt nicht existieren, wurde zur KundInnenbindung der „Musicalclub“ der VBW ins Leben gerufen: Mitglieder haben dadurch früher Zugang zu Vorverkaufskarten, erhalten gesonderte Rabatte sowie Restkarten, können regelmäßig an Verlosungen um Premierekarten teilnehmen und bekommen Ermäßigungen auf Merchandising Artikel.<sup>217</sup> Auffällig ist hierbei, dass die Mitgliedschaft nicht an einen Wohnsitz in Österreich gebunden ist und somit auch Personen im Ausland von den günstigeren Konditionen profitieren können, wenn sie den Besuch eines VBW-Musicals in Wien planen.

---

<sup>215</sup> Vgl. *Neues Volksblatt*, Mozarts Bedeutung als Wirtschaftsfaktor (Nr. 209, 09.09.1999).

<sup>216</sup> Vgl. *Theater der Jugend*, Abos. Information. Online unter: <https://www.tdj.at/abos/information/> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>217</sup> Vgl. *Vereinigte Bühnen Wien*, Musicalclub AGB. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/we-are-musical/community/musicalclub/musicalclub-agb> (abgerufen am 09.01.2020)

Seit der Gründung einer Tochtergesellschaft, der VBW Kulturmanagement- und Veranstaltungs Ges.m.b.H (KMV) im Jahr 1995, traten die VBW auch im internationalen Raum mit ihren Eigenproduktionen als Marke auf.<sup>218</sup>

Der Unternehmensgegenstand der im alleinigen Eigentum der Vereinigten Bühnen Wien Ges.m.b.H. (VBW) befindlichen KMV umfasst in erster Linie die Herstellung, den Handel- und die Verwertung von Merchandising-Produkten sowie die Produktion von Bild und Tonträgern von Musicals, den Erwerb, die Ausübung, die Weitergabe und die Verwertung von Werknutzungsrechten an Werken der Literatur, der Ton- oder der Filmkunst, EDV-Dienstleistungen, die Organisation, die Durchführung von Vermittlung von Veranstaltungen aller Art, insbesondere von kulturellen Veranstaltungen, Theater und Musiktheateraufführungen, den Betrieb eines Kartenbüros und die Vermietung von Büros an Dritte. Alle gewerblichen bzw. erwerbswirtschaftlich ausgerichteten kulturellen Aktivitäten der VBW werden in der KMV abgewickelt.<sup>219</sup>

2009 wurde die KMV in VBW International umbenannt, deren hauptsächlicher Aufgabenbereich Lizenzvergaben und den Vertrieb von Merchandising umfasst.<sup>220</sup> Bezug nehmend auf die Musicalesxporte zwischen 1995 und 2001 bezeichneten sich die VBW selbst als „[...] derzeit aktivster und erfolgreichster Musicalproduzent am europäischen Kontinent [...]“<sup>221</sup> und auf ihrer aktuellen Homepage (Stand Dezember 2019) beschreiben sich die VBW bezeichnenderweise in englischer Sprache als „European Player on a global market“<sup>222</sup> mit einem Sitz in „Europe’s music capital Vienna“<sup>223</sup>. Insbesondere letzterer Ausdruck soll nach außen hin Tradition und Qualität vermitteln – indem die Vereinigten Bühnen hervorheben, dass sie ihren Hauptsitz in der Musikhauptstadt Wien haben, werden positive Konnotationen, Wiens jahrhundertalte Musikkultur betreffend, geweckt.

---

<sup>218</sup> Vgl. *Stadtrechnungshof Wien*, Prüfung der Auslandsveranstaltungen, 2.

<sup>219</sup> *Stadtrechnungshof Wien*, VBW - Kulturmanagement- und Veranstaltungsgesellschaft m.b.H. Wirtschaftliche Entwicklung 2000 bis 2003. KA IV – GU 104-1//04, 1. Online unter: <http://www.stadtrechnungshof.wien.gv.at/berichte/2004/kurz/bericht1-21.htm> (abgerufen am 09.01.2020)1.

<sup>220</sup> Vgl. *Stadtrechnungshof Wien*, Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H. Prüfung der Gebarung Prüfungsersuchen gem. §73e Abs.1 WStV vom 22.Dezember 2017. StRH IV -1/18, 97. Online unter: <http://www.stadtrechnungshof.wien.at/ausschuss/02/02-19-StRH-IV-1-18.pdf> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>221</sup> Stellungnahme der VBW, zitiert in: *Stadtrechnungshof Wien*, Prüfung der Auslandsveranstaltungen, 2.

<sup>222</sup> *Vereinigte Bühnen International*, About us. Online unter: <https://www.vbw-international.at/home/about-us> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>223</sup> *Vereinigte Bühnen International*, About us.

Für die Jahre 1995-2001 verzeichneten die VBW 4.001 Vorstellungen, 5.629.494 BesucherInnen sowie einen Gesamtertrag von 8,28 Mio. Euro für ihre exportierten Eigenproduktionen. Das Stück „Elisabeth“ erwies sich diesbezüglich am populärsten: Es wurde in fünf Länder exportiert (Japan, Ungarn, Schweden, Niederlande, Deutschland) und spielte die höchsten Gewinne ein.<sup>224</sup> Intendant Klausnitzer äußerte sich im Rückblick auf die Anfangsphase der VBW Musicalesporte im Zuge seiner Tätigkeit:

Als ich 1992 zu den VEREINIGTEN BÜHNEN WIEN kam, betrug die Jahressubvention 300 Millionen Schilling und es gab keine einzige Produktion im Ausland. Als ich das Haus zehn Jahre später verließ, waren die Subventionen um jährlich 100 Millionen Schilling geringer und wir hatten Produktionen in sechs Ländern. Daraus werden die VBW auch in Zukunft noch schöne Einnahmen erzielen.<sup>225</sup>

Back-Vega hebt zudem hervor, dass Klausnitzer eigene Marketingstrategien etablierte: Einerseits sollten Eigenproduktionen von Anfang an zum Export freigegeben werden, selbst wenn die erste Wiener Spielzeit noch nicht beendet war, und zum anderen wurden Stücke relativ früh abgesetzt – nämlich bevor sich ein großer Einbruch in den BesucherInnenzahlen zeigen konnte – die Stücke blieben dadurch für das Publikum weiterhin interessant.<sup>226</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich durch die Gründung der VBW eine Marke entwickelte, welche für das Wiener Musical im In- sowie Ausland steht und die Hauptstadt Österreichs als Musicalmetropole präsentiert und vermarktet. Insbesondere ist hervorzuheben, dass das Musical von Seiten der VBW als Teil der Wiener Musikkultur präsentiert wird – eine Differenzierung zwischen Hoch- und Populärkultur wird hierbei jedoch nicht unternommen.

---

<sup>224</sup> Vgl. *Stadtrechnungshof Wien*, Prüfung der Auslandsveranstaltungen, 5.

<sup>225</sup> Rudi *Klausnitzer*, zitiert in: *Back-Vega*, Theater an der Wien, 155.

<sup>226</sup> Vgl. *Back-Vega*, Theater an der Wien, 155.



#### 4.1.7. Unvorhersehbare Faktoren oder: Der Überraschungserfolg „Cats“

Die „Cats“ Premiere in Wien im Jahr 1983 war von einschneidender Bedeutung für die Wiener Musicallandschaft. „Jahrhundertereignis“,<sup>227</sup> „Theaterwunder“<sup>228</sup> oder „ein neues Zeitalter am Theater an der Wien“<sup>229</sup> sind nur drei von vielen Begriffen, welche anstreben, das Cats-Phänomen aus den frühen 1980er Jahren zu beschreiben. Obwohl Intendant Weck die Produktion des Stücks akribisch plante und vorbereitete – es sollte in jeglicher Hinsicht die gleiche Qualität vorweisen können wie die Produktionen am Broadway und Westend<sup>230</sup> – waren weder der Erfolg noch die lange Laufzeit und schon gar nicht die Auswirkungen auf die gesamte deutschsprachige Musicalszene vorauszusehen. Ganz im Gegenteil: Nachdem bekannt worden war, mit welcher Produktion Peter Weck seine Position antreten würde, stieß er auf Kritik und Gegenwind da viele sich nicht vorstellen konnten, dass „Cats“ das Potential hätte, den Geschmack des Wiener Publikums zu treffen.<sup>231</sup> Die Wiener Produktion schrieb jedoch entgegen allen Erwartungen Theatergeschichte: Erstmals stand ein und dasselbe Stück in Österreich für gleich mehrere Jahre auf dem Spielplan.<sup>232</sup>

Ganze sieben Jahre wurde „Cats“ durchgehend in Wien gezeigt, eine „Longrun“-Produktion, wie man sie ansonsten nur aus New York und London kannte<sup>233</sup> – mit dem Unterschied, dass dies im Falle Wiens gar nicht geplant war. Das Stück anfänglich auf ein ganzes Jahr anzusetzen, wurde im Vorfeld schon als äußerst spekulativ empfunden, jedoch war die Nachfrage nach Tickets äußerst hoch: Deutsche, aber auch ÖsterreicherInnen aus anderen Bundesländern reisten an, um die Wiener Cats zu sehen, denn die Tourismusbranche erkannte rasch das Vermarktungspotential des Musicals und bewarb es explizit im In- und Ausland.<sup>234</sup> Die Tickets für die Shows musste man allerdings bald aufgrund der dauerhaft ausverkauften Vorstellungen in etwa sechs Monate im Voraus ordern.<sup>235</sup> Lång

---

<sup>227</sup> Jansen, *Cats & Co*, 149.

<sup>228</sup> Weck, *War's das?* 279.

<sup>229</sup> Back-Vega, *Theater an der Wien*, 104.

<sup>230</sup> Vgl. Weck, *War's das?* 270f.

<sup>231</sup> Vgl. Weck, *War's das?* 278.

<sup>232</sup> Vgl. Lång, *200 Jahre Theater an der Wien*, 144.

<sup>233</sup> Vgl. Günter *Tolar*, *So ein Theater! Die Geschichte des Theaters an der Wien* (Wien 1991) 260f.

<sup>234</sup> Vgl. Back-Vega, *Theatern an der Wien* 106f.

<sup>235</sup> Vgl. Back-Vega, *Theater an der Wien*, 107.

beschreibt erzählerisch welche Szenen sich, den „Cats“-Kartenvorkauf betreffend, regelmäßig vor dem Theater an der Wien abspielten:

Es ist ein kalter, trüber Dezembermorgen. Der sonst so bunt bewegte Naschmarkt wirkt grau und verlassen. [...] dieser Dezember im Jahr 1984 ist seit langem der kälteste in Wien. Es ist erst sieben Uhr; die umliegenden Geschäfte und Büros sind noch geschlossen, die Straßen ziemlich leer, die wenigen, in Schals eingemummten Fußgänger hasten eilig ihrem geheizten Ziel entgegen. Der Fahrer des Milchwagens einer Supermarktkette stapelt seine fast tiefgefrorene Ware auf dem Gehsteigrand. Sein Blick bleibt für einen kurzen Moment bei einer größeren Gruppe Menschen stehen. Aber eben nur für einen kurzen Moment, zwischen zwei, zum Reflex gewordenen Bewegungen: das Bild ist ihm nicht fremd, seit über einem Jahr stehen hier Leute Schlange. Tag für Tag, Morgen für Morgen. Die Ware, für die sie sich geduldig anstellen, können sie aber nicht in ihre Einkaufstasche stopfen wie die vom gegenüberliegenden Naschmarkt – es ist Ware besonderer Art. Sie bekommen hier „lediglich“ Theaterkarten... Die potentiellen Besucher setzen sich am frühen Morgen gut eineinhalb Stunden der grimmigen Kälte aus, um dann um acht Uhr ins Foyer des Theaters eingelassen zu werden, wo sie abermals zwei Stunden ausharren müssen, bis die Damen der Vorverkaufskasse um zehn endlich ihren Dienst antreten.<sup>236</sup>

Es wird deutlich, welche Faszination das Stück seinerzeit ausgelöst haben muss, und auch Peter Weck erinnert sich in seiner Autobiographie an den Hype um die tanzenden Katzen:

Eine »Epidemie« grassierte, in langen Schlangen harnten die Menschen vor den Theaterkassen aus. Nicht nur aus Wien oder Österreich, aus dem gesamten deutschsprachigen Raum und dem Ausland kamen die Zuseher angeströmt, Kongresse und Seminare wurden verschoben, bis wieder Karten erhältlich waren. Ich hatte einen Boom ausgelöst. Zu guter Letzt verlieh man mir einen Fremdenverkehrspreis, denn *Cats* hatte Enormes für die sogenannte Umwegrentabilität geleistet, allein 140 000 Nächtigungen jährlich sollen unsere Aufführungen eingebracht haben. Wien besaß eine neue Touristenattraktion.<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> Lång, 200 Jahre Theater an der Wien, 140.

<sup>237</sup> Weck, War's das? 280f.

Die positiven Auswirkungen von „Cats“ auf Wiens Tourismus bestätigen auch Werner Frühstück und Michael Wagner in ihrer 1988 erschienen Studie zur Thematik: 1987 wurden über ein Drittel der Großkontingente aus dem Ausland bestellt – das entspricht einer Gesamtanzahl von etwa 18.000 Tickets, welche mit 70.000 Übernachtungen sowie dementsprechenden Einnahmen verbunden waren.<sup>238</sup> Zieht man auch die kleineren Kartenbestellungen in Betracht, haben insgesamt 120.000 Personen aus dem Ausland „Cats“ in Wien besucht, wobei lediglich bei 5% der TouristInnen „Cats“ ausschlaggebend für einen Besuch der Hauptstadt war – nichtsdestotrotz stellen diese eine Gesamtzahl von 24.000 Personen dar, welche ohne das Musical eventuell nicht nach Wien, sondern in eine andere Stadt gereist wären.<sup>239</sup> Denn auch andere Städte erkannten das Vermarktungspotential von Musicals. Bereits 1986 tat Hamburg es Wien gleich – die Hansestadt brachte „Cats“ auf den Spielplan<sup>240</sup> und begann somit im Bereich Musical mit Wien zu konkurrieren.

Nicht nur der Wiener Tourismus profitierte von „Cats“, sondern auch der Ruf und das Image der Stadt: Wien wurde immer öfter als Musicalmetropole bezeichnet, und bis heute werden Peter Weck sowie seine „Cats“ mit diesem Status in Verbindung gebracht. Zum Beispiel finden sich folgende Aussagen in Literatur und Presse: „Seit der Cats Premiere wird aber Wien mit anderen Musical-Metropolen der Welt gemeinsam erwähnt“,<sup>241</sup> „Weck holte die Originalproduktion ins Theater an der Wien und [...] setzte den Startschuss für den Versuch, Wien als Musicalmetropole neben London und New York zu positionieren“,<sup>242</sup> „1983 begann Weck als Leiter verschiedener Wiener Theater, die oesterreichische Hauptstadt zur Musical-Metropole auszubauen [...]“<sup>243</sup> sowie „[i]nnerhalb von zehn Jahren hat [Weck] die Musikstadt Wien auch zur kontinentalen Musical-Metropole gemacht“<sup>244</sup>. Von besonderer Relevanz ist hierbei, dass nicht nur einheimische Medien, sondern auch

---

<sup>238</sup> Vgl. Werner Frühstück, Michael Wagner, Cats in Wien. Die ökonomische Verflechtung urbaner Unterhaltungskunst (Regensburg 1988) 17f.

<sup>239</sup> Vgl. Frühstück, Wagner, Cats in Wien, 18,

<sup>240</sup> Vgl. Jansen, Cats & Co, 148.

<sup>241</sup> Weck, Lång, Cats in Wien, 17.

<sup>242</sup> Christina Böck, Katzenmusik. In: Wiener Zeitung (02.02.2019).

<sup>243</sup> Gerd-Eckard Zehm, Silberhaariger Sängerknappe geht nicht in Unterhaltungsrente. In: Frankfurter Neue Presse (Ausgabe 12/08).

<sup>244</sup> G.K. Rückkehr zur Kreativität. Die Musical-Metropole Wien zum Ende der Ära Peter Wecks Werbetrommel. In: Nürnberger Nachrichten (20.07.1992).

deutsche Zeitungen über Wien als Musicalmetropole berichteten und diesen Status somit anerkannten.

Während der langen Laufzeit von „Cats“ wurden, wie bereits erwähnt, die VBW gegründet, welchen insgesamt drei Theater zur Bespielung mit Musicals unterstanden. Nicht nur die Gründung der VBW, sondern auch die Erweiterung der Standorte kann als taktisch kluge wirtschaftliche Entscheidung verstanden werden. Wien konnte somit anderen Musicalhauptstädten nacheifern und mehr als ein Stück zur gleichen Zeit zeigen – es ist daher naheliegend, dass sich die Stadt Wien durch die Förderung mehrerer Musicalbühnen auch gesteigerte Einnahmen aus den direkten Einnahmen sowie dem Tourismus erhoffte. Die Metropole reagierte auf die damaligen Gegebenheiten und Trends und versuchte, der Nachfrage nach Musicals nachzukommen und für das interessierte Publikum aus dem In- und Ausland ein vielseitigeres Angebot anzubieten. Die Entwicklung des Wiener Musicals sowie der unerwartete Erfolg von „Cats“ dürften jedoch mehr dem Zufall als einer bewussten Steuerung bzw. Implementierung unterlegen gewesen sein – von einer solchen, zum Zwecke der Vermarktung Wiens und Positionierung als Tourismusstadt bzw. als Zentrum der Cultural Industries, kann demnach frühestens ab 1987, durch die Gründung und Subventionierung der VBW, die Rede sein.

#### **4.2. Reurbanisierung Wiens und die Rolle des Musicals**

In den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durchlief die Stadt Wien eine Reurbanisierungsphase, die Zahl der Einwohner begann wieder zu wachsen – auch, wenn die Abwanderung an den Stadtrand weiterhin langsam voranschritt.<sup>245</sup> In Bezug auf die Erweiterung des Kultur- und Freizeitangebots Wiens schreibt Eigner:

Besonders deutlich wurde die Reurbanisierung zunächst in der inneren Stadt, die seither ein lebendiges Bild mit Kaffeehäusern, Lokalen, Galerien, Theatern und vielfältigen Vergnügungseinrichtungen bietet. [...] Mit den neuen Lokalen und der Verbreiterung des Kulturangebots wurden

---

<sup>245</sup> Vgl. *Eigner, Resch*, *Wirtschaftliche Entwicklung Wiens*, 55f.

die Innenbezirke, vor allem für jüngere Menschen, z.B. Studierende, wieder attraktiv.<sup>246</sup>

Das Musical füllte eine Marktlücke in der Wiener Kulturlandschaft – es bot Personen, welche weder von Operette noch Oper begeistert waren, eine Alternative<sup>247</sup> und es waren insbesondere jüngere Menschen, die – wie zuvor beschrieben – eine eigene Musicalszenekultur herausbildeten und die gezeigten Stücke mitunter mehrmals besuchten. Hierbei ist von besonderem Interesse, dass gerade die Oper in Wien als Hochkultur verstanden wird und das Musical daher einen „seichten“ Kontrast bietet. In den letzten Jahren wurde seitens der VBW der Versuch unternommen, die beiden Genres und deren BesucherInnen einander näher zu bringen indem seit mittlerweile elf Jahren einmal jährlich die Veranstaltung „Musical meets Opera“ in Zusammenarbeit mit den Freunden der Wiener Staatsoper stattfindet.<sup>248</sup> Bei diesem wurden unter Moderation Stars aus Musical und Oper vorgestellt, interviewt sowie Ausschnitte aus den jeweiligen aktuellen VBW-Stücken zum Besten gegeben und auch genreübergreifende Duette standen auf dem Programm, um die Gemeinsamkeiten der beiden Musiktheaterformen hervorzuheben.<sup>249</sup> Das Musical spricht jedoch durch den popkulturellen Charakter des Genres und im Vergleich zu anspruchsvolleren Kunstformen Zuseher aus verschiedenen Schichten an, wie Frühstück und Wagner am Beispiel „Cats“ ausführen:

Cats spricht einen sehr breiten Publikumskreis an: das zeigt sich auch am Besuch von Inländern, deren Sozialstruktur viel ausgewogener ist, als dies in klassischen Formen der Hochkultur der Fall zu sein scheint. Während Produktionen in der Staatsoper oder im Burgtheater von einem Publikum besucht werden, das zumindest über eine Matura als höchsten Bildungsabschluß verfügt, weisen die Cats-Besucher einen überdurchschnittlichen Anteil von Österreichern auf, deren Schullaufbahn vermutlich nicht die Lektüre eines T.S. Eliot-Librettos nahegelegt hätte.<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> Eigner, Wie(n) neu! 189.

<sup>247</sup> Vgl. Hubert Wildbühler, Vorwort. In: Hubert Wildbühler, Musical Know-How. Das Handbuch und Kontaktforum der Musicalszenen (Passau 1995).

<sup>248</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien, Musical meets Opera 11. Online unter:

<https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/883/Musical-Meets-Opera-11> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>249</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien, Musical meets Opera 11.

<sup>250</sup> Frühstück, Wagner, Cats in Wien, 18.

Nachdem sich „Cats“ als erfolgreich erwies, sollte das Musical- und somit das Kulturangebot der Stadt erweitert werden: Daher wurde das Raimundtheater als zweites Musicalhaus Wiens etabliert.<sup>251</sup> Das vormalige Operettentheater, welches in der Vergangenheit ab und an auch Musicals gezeigt hatte, wurde nach einer Generalsanierung in den Jahren 1984/85 schließlich 1987 von den VBW übernommen und fungiert seither als eine reine Musicalbühne.<sup>252</sup> Innerhalb von kürzester Zeit wurde 1988 auch noch das Etablissement Ronacher in den Verbund der VBW aufgenommen<sup>253</sup> – das Theater war zuvor zehn Jahre lang leer gestanden und wurde schließlich durch die VBW dauerhaft revitalisiert.<sup>254</sup> Peter Weck erläutert diesbezüglich:

Ich habe mich bei meinem Amtsantritt der Idee verschrieben, weltweit neu herausgekommene Hit-Musicals kurz nach ihrer Uraufführung auch in Wien zeigen zu wollen. Doch damals hatte ich nur ein Theater. «Cats» hat uns durch seine lange Laufzeit total überrascht. So etwas war bei uns vorher nicht möglich gewesen. Ich war nun plötzlich zum «Erfinder» eines Erfolgs geworden, wollte mich nicht durch ein einziges Stück blockieren lassen, durfte und konnte aber auch nicht eine fortwährend ausverkaufte Vorstellung absetzen. Da kam man seitens der Stadt Wien auf die Idee, dem Theater an der Wien auch noch das Raimund-Theater und das Ronacher anzuschließen.<sup>255</sup>

Dies verdeutlicht, dass die Stadt auf die vermehrte Nachfrage an (populären) Kulturangeboten im Bereich Musical strategisch und bewusst reagierte. Die Expansion des Kulturangebots im Bereich Musical vollzog sich äußerst rasch: Innerhalb von sechs Jahren hatte sich das Angebot verdreifacht und zwei eigentlich ungenutzten Häusern, welche heute nicht mehr aus dem Stadtbild und der Kulturszene wegzudenken sind, wurde neues Leben eingehaucht. Zu Beginn der 1990er Jahre wurde das Etablissement Ronacher jedoch von den Vereinigten

---

<sup>251</sup> Vgl. *Kaczerowski*, *Let's go Musical*, 239.

<sup>252</sup> Vgl. *Vereinigte Bühnen Wien*, Raimund Theater. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/die-theater/raimund-theater> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>253</sup> Vgl. *Kaczerowski*, *Let's go Musical*, 239.

<sup>254</sup> Vgl. *Vereinigte Bühnen Wien*, Etablissement Ronacher. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/die-theater/ronacher> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>255</sup> Peter *Weck*, *Musicals in Wien*. Ein Interview mit Peter Weck. In: *Vereinigte Bühnen Wien*, *Das Phantom der Oper* Programmheft (3. Auflage, Wien 1991).

Bühnen Wien verpachtet und folglich wurden in dem Haus von 1993 bis 1997 keine VBW Musicals gezeigt.<sup>256</sup>

### 4.3. Musicals tourismus

Man könnte meinen, der Musicals tourist/ die Musicals touristin sei eine relativ „neue“ Erscheinung – genau genommen kann man jedoch jene Personen, welche Anfang der 1960er Jahre via Luftbrücke vom Westen nach Berlin reisten, um „My Fair Lady“ zu sehen<sup>257</sup>, als die ersten Musicals touristInnen bezeichnen. In Bezug auf den deutschen Musicals tourismus scheint das Jahr 1995 als relevant: Die Tourismusbbranche hatte das Vermarktungspotential von zugeschnittenen Musicalreisen erkannt und immer mehr Städte wollten in diesem Bereich mithalten können.<sup>258</sup> Bernd Rimele, Pressereferent des Reiseveranstalters TUI, bezeichnete gegenüber dem Tagesspiegel im Jahr 1997 das Geschäft mit Musicalreisen als einen neuen Stützpfeiler der Branche, welchen man zunehmend zu erweitern gedenke.<sup>259</sup> Mitte der 1990er kamen auch vermehrt Reiseführer, welche explizit auf Musicalreisen abgestimmt waren, auf den Markt. Unter anderem ein deutscher Musicalführer der Reihe „Marco Polo“,<sup>260</sup> in welchem sich Informationen zu den Stücken, Stadtpläne, Wegbeschreibungen, Hotel- und Gastronomieempfehlungen sowie Tipps zur weiteren Freizeitgestaltung und Sehenswürdigkeiten der jeweiligen Stadt finden. Aber auch Literatur in Bezug auf internationale Musicalreisen war im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts keine Seltenheit mehr – in Wildbihlers „Musical Know-How“<sup>261</sup> können Interessierte sich über Sitzpläne, Restkarten, Ticketagenturen im In- und Ausland, Fachliteratur u.v.m. informieren. Ein Markt hatte sich aufzutun begonnen.

---

<sup>256</sup> Vgl. *Vereinigte Bühnen Wien*, Etablissement Ronacher.

<sup>257</sup> Vgl. *Schmidt-Joos*, *Das Musical*, 8.

<sup>258</sup> Vgl. Axel *Dreyer*, Der Markt für den Kulturtourismus. In: Axel *Dreyer* (Hg.) *Kulturtourismus* (München/Wien/Oldenbourg 1996), 25-48, hier 39.

<sup>259</sup> Vgl. Bernd Rimele, zitiert in: Dorothee *Baer-Bogenschütz*, Ziel ist die schnelle Mark. Musical-Tourismus boomt – doch die Kosten steigen und das Niveau sinkt. In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 16184 (07.12.1997).

<sup>260</sup> Norbert *Lewandowski*, *Die tollsten Musicals in Deutschland* (Ostfildern 1998).

<sup>261</sup> Hubert *Wildbihler*, *Musical Know-How. Das Handbuch und Kontaktforum der Musicalszenen* (Passau 1995).

In Wien war Weck's „Cats“-Produktion in den 1980er Jahren bereits ausschlaggebend für den plötzlich aufkeimenden Musicaltourismus. Der schnell zunehmende Städtetourismus zu diesem Zeitpunkt begünstigte die Situation zusätzlich, dazu Mattl:

Der «Städtetourismus» schien Mitte der achtziger Jahre ein enormes wirtschaftliches Potential zu entfalten und löste erhebliche Investitionen in die kulturelle Infrastruktur aus. [...] War der neue Tourismus-Boom der 1980er Jahre zunächst über Architektur, Malerei, Literatur und Wissenschaft gelaufen, so erkannte die Kommunalpolitik doch die zeitliche Begrenzung dieses Images. Wien suchte deshalb schon in den Erfolgsjahren von «Traum und Wirklichkeit» ein spezifischeres Bild, quasi eine dauerhafte «Marke», und es schloß dazu an eine alte Tradition an: an die theatralischen und populären Formen der Musik, an Operette und volkstümliche Musik. Wien sollte – das Ende dieser Geschichte ist noch offen – «Musical-Hauptstadt» werden; mit dem Hintergedanken, daß damit Groß-Institutionen aus dem Reich der «Wiener Holding» wie das Theater an der Wien und das Raimund Theater ihre Auslastung auf Dauer sichern könnten.<sup>262</sup>

Dies verdeutlicht, dass das Genre Musical, als eine Verbindung von traditionellen Musiksparten, bewusst gewählt wurde, um sich in der direkten Konkurrenz von anderen Städten abzuheben und in weiterer Folge anhaltende BesucherInnenströme in die Theater der VBW zu ziehen. Ziel war es, sich durch einmalige Events und Angebote aus der Masse an Konkurrenzangeboten hervorzutun, sodass „[...] eine Erfolgsposition geschaffen wird, welche die eigene Stadt aus der Menge herausragen lässt.“<sup>263</sup>

Während Mattl im Jahr 2000 noch davon spricht, dass es weiterhin nicht sicher sei, ob Wien sich nun als Musicalmetropole etabliert hätte bzw. dies in Zukunft könne oder nicht, wurden die Wiener Musicals bzw. komplette „Musicalpaket“-Reiseangebote für die Hauptstadt bereits seit geraumer Zeit überregional medial beworben und repräsentierten Wien nach außen hin als Musicalmetropole. Zum Beispiel warb die Neue Passauer Presse 1997 für eine Busfahrt nach Wien, mit dem

---

<sup>262</sup> Matt, Wien im 20. Jahrhundert, 20f.

<sup>263</sup> Harald Dettmer (Hg.), Elisabeth Glück, Thomas Hausmann, Claude Kaspar, Johann Logins, Werner Opitz, Werner Schneid, Tourismustypen (München/Wien/Oldenbourg 2000) 68.



Slogan „Fahrt zum «Land des Lächelns» und «Elisabeth»“<sup>264</sup>, der Tagesspiegel pries im selben Jahr ein Komplettangebot inklusive Hotelübernachtung für „Tanz der Vampire“ in Wien als „besonderes kulturelles Ereignis“<sup>265</sup> an und auch Prawy hob in seiner Autobiographie den touristischen Vermarktungswert der Wiener Musicalproduktionen wie folgt hervor:

Eine unvorstellbare Meisterschaft seit der Direktion Weck ist übrigens auch die Vermarktung – wirklich, beispiellos. Ich kenne Leute, die haben schon viermal Karten für «Elisabeth» gekauft, ohne dies zu realisieren. Sie buchten in Innsbruck ein Wochenende in Wien. Man sagte, sie bekämen das Mittagessen im besten Hotel, einen Abend in der Oper, einen Ausflug nach Schönbrunn, am Abend ein Musical – es war immer «Elisabeth»! Das machten sie viermal, und immer «Elisabeth»! Die Leute haben nicht gewußt, daß sie zu «Elisabeth» gehen! Manche luden dann Verwandte zum fünften Besuch ein. Ich mache mich darüber nicht lustig, ich bewundere das ehrlich!<sup>266</sup>

Klarerweise muss unterschieden werden zwischen Musicalreisen, die bewusst als solche gebucht und getätigt werden, und solchen, wie den von Prawy beschriebenen Angeboten, welche neben anderen Attraktionen eben auch ein Musical beinhalten – hierbei ist dieses jedoch eher Nebensache und nicht Hauptmotivation eines Wien Besuches. Für solch eine „unbewusste“ Musicalreise ließ sich erneut „Elisabeth“ besonders gut als etwas „typisch Wienerisches“ vermarkten. Laut Mattl gaben Ende der 1970er Jahre rund 75% der Wien TouristInnen an, ein Besuch der Hauptstadt sei für sie unweigerlich mit der Besichtigung diverser, mit den Habsburgern in Verbindung gebrachten Sehenswürdigkeiten verbunden<sup>267</sup> – und daran dürfte sich, gemessen an der Frequentation eben dieser TouristInnenattraktionen, auch in den folgenden Jahrzehnten bis heute nichts geändert haben. „Elisabeth“ fügte sich dementsprechend perfekt in solch Rahmenprogramm ein und bediente zeitgleich die Nachfrage nach Erlebniskultur. Aufgrund der Thematik von „Elisabeth“ sowie der Affinität, welche viele TouristInnen in Bezug auf die Habsburger an den Tag legen, standen wohl das Musical sowie die kaiserlichen Sehenswürdigkeiten und

---

<sup>264</sup> *Passauer Neue Presse*, Fahrt zum „Land des Lächelns“ und „Elisabeth“ (11.01.1997).

<sup>265</sup> *Der Tagesspiegel*, Tanz der Vampire: Musicalreise nach Wien (Nr. 16135, 19.10.1997).

<sup>266</sup> Prawy, Prawy erzählt, 131.

<sup>267</sup> Vgl. *Mattl*, Wien im 20. Jahrhundert, 7f.

Schauplätze in einer Art Wechselwirkung den Fremdenverkehr betreffend zueinander und boten sich geradezu an, als komplettes Package vermarktet zu werden.

Neben den gezielten Musicalreisen aus dem Ausland via Flugzeug oder Zug, erfreuen sich Busreisen in die österreichische Hauptstadt zum Zwecke eines Musicalbesuchs bis in die Gegenwart einer hohen Beliebtheit. Etwa eine Stunde vor Vorstellungsbeginn kann beobachtet werden, wie unzählige Reisebusse mit unterschiedlichen Kennzeichen aus allen österreichischen Bundesländern vor den Theatern der VBW Halt machen und ihre Fahrgäste entladen – darunter befinden sich auch oft Schulklassen, welche sich auf Klassenfahrt nach Wien begeben um ein Musical zu sehen. Jene Busreisen werden in den meisten Fällen von Vereinen oder direkt von den kleineren Stadtgemeinden organisiert und dementsprechend beworben. Die VBW bzw. die in Wien zu sehenden Musicals sind hierbei jedoch nur eines von vielen möglichen Zielen für eine Bus-Musicalreise. Insbesondere im Sommer stehen Musicals – meistens auf Freiluftbühnen – auch in anderen Bundesländern Österreichs<sup>268</sup> auf dem Spielplan, zu welchen man mittels Bus anreisen kann.

---

<sup>268</sup> Zum Beispiel: *Musicalsommer Amstetten*, online unter: <https://avb.amstetten.at/musicalsommer/news/> (abgerufen am 09.01.2020 *Musicalsommer Winzendorf*, online unter: <https://www.musicalsommer-winzendorf.at/> (abgerufen am 09.01.2020); *Felsenbühne Staatz*, online unter: <https://www.felsenbuehne-staatz.at/> (abgerufen am 09.01.2020


pensionisten  
**verband**  
 FLORIDSDORF

1210 Wien, Franz-Josef-Platz 8, Stiege 2  
 Telefon +43 1 270 56 50, Fax +43 1 278 43 76  
 WEB: [www.pv25.orb](http://www.pv25.orb), e-mail: [office@pv25.orb](mailto:office@pv25.orb)  
 Sprechstunden jeden Donnerstag 13:30-17:00 Uhr

## FELSENBUHNE in STAATZ

**11. August 2018**

**Musical-Welterfolg**      **Les Misérables**



Das Team um Intendant Werner AJER bringt das Musical der Superlative in einer aufwendigen Open-Air-Inszenierung zurück an eine der größten und erfolgreichsten Sommerbühnen Österreichs

Reisebetreuung: Edmund FIFERNA

Abfahrt: 16,00 Uhr Karl Waldbrunner Platz  
Essenspause in Walterskirchen Gasthof Bayer

**Preis: € 60, --**  
inkludiert: Karten Kat. 2, Busfahrt, Trinkgeld Fahrer

Anmeldungen ab sofort bei dem Reisebetreuer oder während unserer Sprechstunden

Abb.5. Bewerbung einer Musical-Busreise des Pensionisten-Verbandes Floridsdorf aus dem Jahr 2018, Aushang in einer Wiener Arztpraxis. Foto: Jasmin Kofler 2018.

Eine der Zielgruppen, welche mit solchen Busfahrten zu Musicals angesprochen werden sollen, sind ältere Personen. Diese wollen oder können eine weitere Autofahrt nicht mehr auf sich nehmen und eine Busfahrt verschafft zudem Abwechslung und ist insbesondere für eine Gruppe von Personen, welche sich vermutlich ohnehin bereits kennen noch zusätzlich von Unterhaltungswert. Aber auch jüngere Personen wählen aus Bequemlichkeit und der Einfachheit halber lieber Busfahrten zu Musicals, denn die Parkplatzsuche, Kosten für ein Parkhaus, die Anstrengung der Hin- und Retourfahrt für den Fahrzeuglenker sowie dessen weitgehender Verzicht auf alkoholische Getränke fallen bei einer Anreise mit dem Bus weg.

Die Vorteile von Musicalreisen als Pauschalangebote liegen auf der Hand: Die komplette Organisation – angefangen vom Ticketkauf bis hin zu Übernachtungsmöglichkeiten und weiteren touristischen Aktivitäten während des Aufenthalts – wird vom Reiseveranstalter übernommen, die KundInnen müssen sich um nichts weiter kümmern. Den Häusern der VBW wiederum sichern solch Pauschalangebote regelmäßige Absatzzahlen von Großkontingenten sowie stetige BesucherInnenströme aus den anderen Bundesländern Österreichs bzw. aus dem benachbarten Deutschland und dies wiederum führt zu einem größeren Bekanntheitsgrad der jeweiligen Stücke. Wiens Ruf als Musicalmetropole verfestigt sich durch Pauschalreisen – unabhängig davon, ob als reine Musicalreise geplant oder nicht – weiter.

Der Musicaltourismus hat logischerweise jedoch nicht nur positive Auswirkungen auf die Theater der VBW, sondern auf die gesamte Wirtschaft – so sollen allein durch die Musicals in den 1980er Jahren in etwa 1.400 neue Arbeitsplätze entstanden sein.<sup>269</sup> Aber auch die Einnahmen der Stadt wurden erhöht – 1987 sollen durch den „Cats“ Tourismus 220 Millionen Schilling (30.465.600 Euro<sup>270</sup>) erwirtschaftet worden sein.<sup>271</sup> Denn nicht nur die verkauften Tickets brachten Geld: Unter anderem sind Übernachtungen, Restaurantbesuche, Souvenireinkäufe und Eintrittspreise für Sehenswürdigkeiten Ausgaben, welche MusicaltouristInnen im Zuge ihres Aufenthaltes tätigen. Inländische Wien-TouristInnen blieben im Schnitt 2,5 Tage in der Hauptstadt und gaben pro Tag in etwa 1.500 ÖS (207,72 Euro) aus, während ausländische Gäste in etwa 2,8 Tage in Wien verbrachten und täglich 1.500 - 1.700 ÖS (207,72 – 235,42 Euro) aufwendeten.<sup>272</sup>

Zudem stellten Frühstück und Wagner in ihrer Studie zum „Cats“ Phänomen fest, dass sich anhand der großen Kartenbestellungen aus dem Ausland deutlich Haupt- und Nebensaison des Wien-Tourismus ablesen lassen und folglich, dass der Besuch

---

<sup>269</sup> Vgl. *Kaczerowski*, *Let's go Musical*, 239.

<sup>270</sup> Diese und folgende Umrechnungen von Österreichischen Schilling in Euro errechnet mit dem historischen Währungsrechner der Österreichischen Nationalbank, online unter: <https://www.eurologisch.at/docroot/waehrungsrechner/#/> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>271</sup> Vgl. *Frühstück, Wagner*, *Cats in Wien*, 31.

<sup>272</sup> Vgl. *Frühstück, Wagner*, *Cats in Wien*, 31.

des Musicals für ausländische TouristInnen entweder ein wichtiger Fixpunkt der Reise oder gar ausschlaggebend für diese gewesen sein muss.<sup>273</sup> Immerhin war für etwa ein Drittel der nach Wien reisenden TouristInnen der Besuch einer Theateraufführung oder eines Konzertes primäres Reisemotiv.<sup>274</sup>

Laut der deutschen Fachzeitschrift „Foodservice“ errechnete das Deutsche Wirtschaftswissenschaftliche Institut für Fremdenverkehr (DWIF) für das Jahr 1991, dass Hamburgs Gastronomie sowie Hotellerie in etwa 77.4 Millionen DM aufgrund der MusicaltouristInnen einnehmen würde<sup>275</sup> und Bartosch nennt für die Dauer der „Cats“ Spielzeit sogar 200 Millionen DM, die der Stadt Hamburg gesamt jährlich durch den Musicaltourismus zu Gute gekommen sein sollen.<sup>276</sup> Die in etwa 700.000 jährlichen MusicaltouristInnen hätten des Weiteren im Durchschnitt 304.70 DM pro Tag ausgegeben.<sup>277</sup> Diese Zahlen sind in etwa auch auf Wien umlegbar: Die BesucherInnenzahlen in der Saison 1990/91 der VBW waren nicht weit von Hamburgs 700.000 entfernt: 347.251 im Raimundtheater, 248.158 am Theater an der Wien und 64.108 im Etablissement Ronacher – dies ergibt eine Gesamtzahl von 659.517 Zusehern.<sup>278</sup> Dementsprechend kann für Wien auch in etwa von Einnahmen in ungefähr demselben Größenbereich ausgegangen werden.

Insbesondere Ende der 1980er bot die Stadt Wien ihren BesucherInnen etwas Besonderes: Gleich drei Musicals standen zeitgleich auf dem Spielplan – Wien hatte zwar kein eigenes Theaterviertel à la Broadway oder Westend, aber auf die Größe der Stadt gerechnet, erstaunlich viele parallel laufende Musicalproduktionen. Weck meint dazu:

---

<sup>273</sup> Vgl. *Frühstück, Wagner, Cats in Wien*, 20.

<sup>274</sup> Vgl. *Frühstück, Wagner, Cats in Wien*, 17.

<sup>275</sup> Vgl. Ulrike *Vongehr*, *Cats und Co.*, gastronomisch gesehen. In: *Foodservice* (Nr. 11, 01.11.1994).

<sup>276</sup> Vgl. *Bartosch*, *Das ist Musical!* 469.

<sup>277</sup> Vgl. *Vongehr*, *Cats und Co* gastronomisch.

<sup>278</sup> BesucherInnenzahlen der VBW 1990/91 entnommen aus: *Statistik Austria*, Theater und Musik. T1. Vorstellungen und Besuche an den Bundestheatern, Wiener Privattheatern und Vereinigten Bühnen Wien 1980/81 bis 2016/17 (erstellt am 28.11.2018). Online unter: [http://www.statistik.at/web\\_de/statistiken/menschen\\_und\\_gesellschaft/kultur/theater\\_und\\_musik/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/kultur/theater_und_musik/index.html) (abgerufen am 09.01.2020).

Ja, man hat CATS ins Ronacher transferiert, LES MISERABLES haben wir im Raimund Theater gespielt und PHANTOM DER OPER im Theater an der Wien. Und das war wirklich ein Zeitpunkt, wo wir neben London und New York die einzigen waren, die drei Stücke gleichzeitig in einer Metropole gespielt haben. Und da haben wir auch einen Ruf erlangt, der immer wieder hervorgehoben wurde.<sup>279</sup>

große Erfolg von „Cats“ blieb auch im benachbarten Deutschland nicht unbemerkt – bereits 1986 feierte das Stück in Hamburg Premiere.<sup>280</sup> Wien war somit nicht mehr die einzige Stadt, welche die deutsche Version des Stücks zeigte und musste sich demnach im Konkurrenzkampf um eine Vorreiterposition im Bereich deutschsprachige Musicalproduktionen erneut beweisen bzw. positionieren. Von besonderem Wettbewerbsvorteil war hierbei die hohe Qualität der in Wien gezeigten Produktionen:

Dieses Ethos, die 500-ste oder 1000-ste Vorstellung mit dem gleichen Einsatz zu spielen wie die Premiere, hat zum erstklassigen Ruf der Wiener Aufführungen beigetragen. Wer aus Düsseldorf andüste, um in Wien eine Vorstellung einer bereits lang laufenden Serie zu sehen, erwartete mit Recht erste Qualität und ist auch nie enttäuscht zurückgefliegen. Und dies war ein weiteres Verkaufsargument für den Musical-Tourismus. Man konnte weit im Vorhinein einen Wien-Besuch planen, buchen und verschenken und konnte sicher sein, keine abgetakelte, lustlos abgespulte Show zu erleben.<sup>281</sup>

Zudem wollten die VBW nicht nur über die Landesgrenzen hinaus, sondern auch innerhalb Wiens ihre Monopolstellung im Bereich Musicalproduktionen erhalten – dies wurde besonders deutlich, als Anfang der 1990er das Etablissement Ronacher verpachtet wurde. Für den symbolischen Beitrag von nur einem ÖS<sup>282</sup> mietete sich Peter Schwenkow, ein deutscher Unternehmer, ein – die Verwaltung des Hauses oblag jedoch weiterhin den VBW.<sup>283</sup> Bedingung für die Bespielung des Hauses war

---

<sup>279</sup> Peter Weck, zitiert in: *Back-Vega*, Theater an der Wien, 118.

<sup>280</sup> Vgl. *Bartosch*, Das ist Musical! 468.

<sup>281</sup> *Back-Vega*, Theater an der Wien, 122.

<sup>282</sup> Jan *Schulz-Ojala*, Der Musical-Markt boomt – und er ist hart umkaempft. In der europäischen Musicalmetropole Wien ist der Ernstfall längst eingetreten. Demnaechst droht er in Berlin. Sissi und die Streitkultur. In: *Der Tagesspiegel* (Nr. 15463, 29.11.1995).

<sup>283</sup> Vgl. *Läng*, 200 Jahre Theater an der Wien, 159.

jedoch, dass keine Musicals gezeigt werden durften<sup>284</sup> – Wien bestand hier auf seine Vormachtstellung und es sollten in einem VBW-Haus keine „fremden“ Musicalproduktionen auf dem Spielplan stehen. Die Nichteinhaltung dieses „Musical-Verbots“ führte seitens der VBW zu einer Klage<sup>285</sup>: Schwenkow zeigte nämlich sehr wohl Musicals im Ronacher und als auch noch der private Unternehmer Rolf Deyhle in das Geschäft einstieg, sah man sich gezwungen zu handeln – Deyhle war nämlich kein Geringerer als der Inhaber der deutschen Stella AG – dem damals am stärksten vertretenen Musicalanbieter in Deutschland und somit Wiens größte Konkurrenz. Jener „Musical Streit“ hielt jahrelang an – schlussendlich zeigte man sich seitens der VBW nachgiebig, da die Auslastungszahlen der von Schwenkow gezeigten Produktionen mit jenen der VBW bei weitem nicht mithalten konnten: Das Stück „Sie liebt mich...“, welches im Ronacher gezeigt wurde, konnte im Oktober 1996 nur 38 Prozent Auslastung verzeichnen, während die beiden anderen Häuser der VBW weiterhin zu 90 Prozent ausgelastet waren.<sup>286</sup> Angesichts dieser eher schlechten Zahlen der Schwenkow Stücke im Ronacher sahen sich die VBW weiterhin als deutliche Marktführer im Bereich Musical in Wien, der Rechtsstreit wurde demnach ad acta gelegt. Die BesucherInnen hatten schon ihr eigenes Urteil gefällt: Die VBW Produktionen standen beim Publikum höher im Kurs, die im Ronacher gezeigten Stücke konnten den VBW Musicals nicht den Rang ablaufen und somit schien die Gefahr eines Konkurrenzkampfes innerhalb Wiens als abgewandt. Nichtsdestotrotz wurde das Ronacher, nachdem der Vertrag mit Schwenkow 1997 auslief, nicht mehr vermietet – die Gefahr einer potentiellen Konkurrenz innerhalb Wiens sollte somit komplett ausgehebelt werden.

Seit der „Entdeckung“ des Musical-Tourismus – in Wien erstmals sichtbar gemacht durch „Cats“ – bemühte sich die Hauptstadt vermehrt Musicals zu vermarkten und erweiterte das Angebot systematisch. Diverse Reiseangebote, Literatur zur Thematik sowie explizite Werbung trugen zusätzlich zu den steigenden BesucherInnenzahlen aus dem In- und Ausland bei. Die positiven Effekte und potentiellen Einnahmequellen einer solchen Bemühung blieben auch von anderen Städten nicht unbemerkt: Bereits

---

<sup>284</sup> Vgl. *Schulz-Ojala*, Musical-Markt boomt.

<sup>285</sup> Vgl. *Der Tagesspiegel*, Ein Freund ein guter Freund. Wiener Musicalbuehnen wollen Paechter Schwenkow herausklagen – wegen Rolf Deyhle (Nr. 15178, 11.02.1995).

<sup>286</sup> Vgl. Bernhard *Martin*, Wiener Musical-Streit geht in Harmonie auf. Ronacher und Vereinigte Bühnen planen Kooperation. In: *WirtschaftsBlatt* (Nr. 256, 05.11.1996).

1986 stieg Hamburg – ebenfalls mit „Cats“ – in das „große“ Musicalgeschäft ein und Wien bekam seine erste deutschsprachige Konkurrenzstadt im Bereich Musical. Die Stadt setzte daher konsequent vermehrt auf die Marke VBW sowie den Wiedererkennungswert und die Qualität der heimischen Musicalproduktionen.

#### **4.4. Musical als Bestandteil der Creative Industries**

Rückt man nun Wien als Standort der Creative Industries in den Fokus, so sind in Bezug auf das Musical besonders zwei Komponenten von besonderer Wichtigkeit: Einerseits das kreative Potential, die zuvor erwähnte „Creative Class“ sowie die Präsentation und Vermarktung der Musicals bzw. des Stadtimages als Musicalmetropole nach außen.

Seit der „Cats“ Produktion in den frühen 1980er Jahren war klar, dass das Musical als Genre nach in multiplen Fähigkeiten talentierten DarstellerInnen verlangt, aber auch kreative Köpfe in anderen Bereichen waren gefragt. Durch das sehr Ensemble-lastige Stück stieg die Nachfrage nach geeigneten MusicalakteurInnen plötzlich an, und Weck musste im Zuge seiner Castings relativ lange suchen, um dann hauptsächlich eine gemischte, internationale Besetzung – hierbei waren insgesamt 16 Nationen vertreten – zu engagieren.<sup>287</sup> Das zuvor am Theater an der Wien engagierte Stammensemble konnte die Anforderungen an „Cats“ nicht erfüllen, wie Peter Weck sich erinnert:

Wir wollten Musical internationalen Formats präsentieren, und das bedeutete neue Anforderungen im Darstellungsstil. Da wir gleich zu Beginn gesehen haben, dass sich mit den vorhandenen Ensemblekräften des Theaters an der Wien unmöglich ein Resultat erzielen lassen würde, das Weltklasseniveau bieten könnte, begann für mich der traurige Teil meiner neuen Arbeit: Ich musste Entlassungen vornehmen, für Chor und Ballett Kündigungen aussprechen und auch das Orchester umbilden.<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Vgl. *Back-Vega*, Theater an der Wien, 105.

<sup>288</sup> *Weck*, War's das? 271.



Konkret war das vormals 30-köpfige Ensemble um die Hälfte verringert worden, und die verbleibenden Mitglieder sollten nach Auslaufen ihrer Verträge von einem substituierbaren Team, wie man es bereits aus den USA und England kannte, abgelöst werden.<sup>289</sup> Während im Jahr 1983 die Zahl der Gesamtbeschäftigten des Theaters an der Wien noch 349 Personen<sup>290</sup> betrug, wurden die „Cats“-bedingten vollführten personellen Umstrukturierungen im Folgejahr sichtbar: 399<sup>291</sup>, also 50 Angestellte mehr, zählte das Personal des Theaters an der Wien. Jedoch kam es nicht nur zu einem Zuwachs der insgesamt im Haus beschäftigten Personen, sondern innerhalb bestimmter Sparten zu signifikanten Umstrukturierungen. 1984, dem ersten Jahr, in welchem „Cats“ durchgehend gezeigt wurde, waren 51 SolistInnen/SchauspielerInnen (vormals 38), 52 MusikerInnen (vormals 25), 15 Chor- bzw. Komparsariemitglieder (vormals 24), 16 TänzerInnen (vormals 25), 239 Personen an technischem Personal (vormals 209) sowie 26 Beschäftigte im Bereich Verwaltung und szenische Dienste (vormals 28) am Theater an der Wien tätig.<sup>292</sup> Diese Zahlen machen den Schwerpunkt sowie den Fokus von Wecks Produktion sichtbar: Mehr (Broadway-ähnliche) Qualität durch eine Erweiterung des technischen Personals, demnach eine Verbesserung der Bühneneffekte, das Aufstocken der OrchestermusikerInnen um ein noch imposanteres musikalisches Erlebnis bieten zu können, und natürlich die bereits erwähnte Erhöhung der DarstellerInnenanzahl. Hierbei ist anzumerken, dass letztere auch stückbedingt war: „Cats“ ist äußerst Ensemble-konzentriert, in vielen Szenen sind alle bzw. die Mehrheit der Rollen auf der Bühne – diesbezüglich schreibt Back-Vega: „Der große Star des Abends war bei CATS das Ensemble“<sup>293</sup> – zudem mussten für alle Rollen, aufgrund der tänzerischen Anforderungen und der damit zwingend einhergehenden Verletzungsgefahr, Zweitbesetzungen engagiert werden.<sup>294</sup>

---

<sup>289</sup> Vgl. *Back-Vega*, Theater an der Wien, 105.

<sup>290</sup> Vgl. *Magistrat der Stadt Wien*, Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 1983 (Wien 1984) 397. Online unter <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/2076607> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>291</sup> Vgl. *Magistrat der Stadt Wien*, Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 1984 (Wien 1985) 403. Online unter: <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/2076681> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>292</sup> Alle Zahlen entnommen aus: *Magistrat der Stadt Wien*, Statistisches Jahrbuch 1983, 397; *Magistrat der Stadt Wien*, Statistisches Jahrbuch 1984, 403.

<sup>293</sup> *Back-Vega*, Theater an der Wien, 105.

<sup>294</sup> Vgl. *Jansen*, *Cats & Co*, 150.

Durch die Gründung der VBW und die Erweiterung der Wiener Musicaltheater auf drei Häuser Ende der 1980er Jahre stieg die Nachfrage nach (künstlerischem) Theaterpersonal an: 1989 waren insgesamt 605 Personen bei den VBW beschäftigt,<sup>295</sup> im Jahr 1993 waren es nochmals 43 Angestellte mehr: 648 Menschen<sup>296</sup> arbeiteten zu diesem Zeitpunkt für die VBW.

Mittels der zuvor erwähnten, relativ neuen, Ausbildungsmöglichkeiten für MusicedarstellerInnen war Wien nun auch in der Lage, auf lange Sicht gesehen eigene Stars hervorzubringen. Dass diese Musicalstars nicht zwingend österreichischer Herkunft sein mussten, um Bekanntheit und Ruhm durch eine Ausbildung in Wien und/oder ihr Mitwirken in einer Wiener Produktion zu erlangen, führt Weck wie folgt aus:

Viele sind hergekommen, um erstklassig ausgebildet zu werden, und sie sind geblieben, weil sie wie in kaum einer anderen Stadt auf dem Kontinent erstklassige Produktionen unter perfekten technischen Bedingungen spielen können.<sup>297</sup>

Wien genoss laut dieser Aussage unter den KünstlerInnen bereits einen gewissen Ruf und wurde in den beiden Sektoren Musicalausbildung und Engagement als erstrebenswerte Destination erachtet. Klarerweise blieb nicht jede/r in Wien ausgebildete DarstellerIn für immer in der Hauptstadt, aber dies bedeutete nicht automatisch einen Wettbewerbsnachteil:

Nun könnte man fragen, was «bringt» eine gute Ausbildung in Wien, wenn sie zu Karrieren im Ausland führt? – Erstens kommen jene, die sich mit ihrem Können durchsetzen, gerne nachdem sie noch besser geworden sind, zurück; zweitens strahlt der Ruf Wiens und seiner Theater auch in

---

<sup>295</sup> *Magistrat der Stadt Wien*, Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 1989 (Wien 1990) 388. Online unter: <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/structure/2079190> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>296</sup> *Magistrat der Stadt Wien*, Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 1993 (Wien 1994) 374. Online unter: <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/2081109> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>297</sup> Peter Weck, Wiedersehen in Wien. Elisabeth. In: *Vereinigte Bühnen Wien*, Elisabeth Programmheft (4. Auflage, Wien 1995).

diesem Bereich auf das Publikum weltweit aus und führt zu einer konstant wachsenden Zahl von Besuchern – einfach weil man weiß, daß man in Wien nicht enttäuscht wird.<sup>298</sup>

Oftmals waren es sogar „importierte“ MusicalsängerInnen, welche bestimmten Stücke zu besonderem Ruhm verhelfen und schnell eigene Fanlager herausbildeten. Der Amerikaner Steve Barton, welcher eigens für „Cats“ nach Wien kam und für das Stück Deutsch lernte, blieb der Hauptstadt treu und kehrte in den späten 1990ern als die Urbesetzung des „Graf Krolock“ in „Tanz der Vampire“ wieder an ein Wiener Haus zurück.<sup>299</sup> Bis heute ist der leider mittlerweile dahingegangene Künstler für Fans erster Stunde, aber auch für viele seiner nachfolgenden Kollegen *der* Maßstab für die Auslegung der Rolle. Trotz amerikanischen Wurzeln wird Barton bis in die Gegenwart unweigerlich mit der Wiener Uraufführung des Stückes in Verbindung gebracht und steht auch post mortem als einer von vielen Musicalstars für die Qualität der VBW-Produktionen. Andere Beispiele für die Vermarktung und das Aufsteigen von Musicalsternen mit einer nicht österreichischen Staatsbürgerschaft liefert das Musical „Elisabeth“: Die Niederländerinnen Pia Douwes sowie Maya Hakvoort, welche beide die Rolle der österreichischen Kaiserin verkörperten, Thomas Borchert und Serkan Kaya als „Luigi Lucheni“ sowie Uwe Kröger als „der Tod“ erlangten durch ihre darstellerischen Tätigkeiten in Wien einen höheren Bekanntheitsgrad<sup>300</sup> und standen auch nach „Elisabeth“ immer wieder in VBW-Produktionen auf der Bühne. Back-Vega stellt daher fest: „Das Theater an der Wien warb nicht mit Stars, es machte Stars!“<sup>301</sup> Interessanterweise spielten und spielen vermehrt DarstellerInnen aus den Niederlanden in Wiener Musicalproduktionen, insbesondere die zuvor genannten Darstellerinnen Maya Hakvoort und Pia Douwes avancierten zu Vorzeige-Stars der VBW und sind aus der deutschsprachigen Musical-Landschaft nicht mehr wegzudenken.

In Hinblick auf Wien als Zentrum der Cultural Industries haben sich die Eigenproduktionen der VBW als äußerst erfolgreich erwiesen – insbesondere, wenn

---

<sup>298</sup> Weck, Wiedersehen in Wien.

<sup>299</sup> Vgl. Back-Vega, Theater an der Wien, 105.

<sup>300</sup> Vgl. Back-Vega, Theater an der Wien, 149.

<sup>301</sup> Back-Vega, Theater an der Wien 149.

sie etwas typisch Wienerisches bzw. etwas, das in anderen Konkurrenzstädten (noch) nicht zu sehen war, bieten konnten und Wien sich somit einen Wettbewerbsvorteil verschaffte. Die VBW nehmen zu den Besonderheiten ihrer Eigenproduktionen wie folgt Stellung:

Die jahrelangen eigenständigen Entwicklungsarbeiten, abgestellt auf dem jeweiligen spezifischen Markt, zum Teil auch mit neuen Musiknummern und -szenen – in Abkehr vom Konzept, Originalfassungen wie Abziehbilder auf andere Märkte zu transferieren –, waren Grundlage für die auch seitens des Kontrollamtes dargestellte insgesamt positive Beurteilung dieses Geschäftsfeldes, neben den Kerntätigkeiten des Unternehmens einen hochqualitativen Musicalspielbetrieb in Wien aufrecht zu erhalten. Durch diese Form der Wiener «Culture-Industries» konnte die Geschäftsführung der VBW einen beachtlichen Refinanzierungsbeitrag für das Unternehmen erwirtschaften.<sup>302</sup>

Es geht hervor, dass die VBW-Eigenproduktionen nicht nur innerhalb Österreichs funktionierten, sondern auch in anderen Destinationen – die eventuellen Abänderungen, um dem jeweiligen Publikum bzw. Kulturkreis zu entsprechen, schmälerten jedoch nicht die Qualität oder das Image der VBW Musicals. Zudem wird die Korrelation zwischen Musical-Eigenproduktionen und Wien als Stadt der Cultural Industries sichtbar gemacht:

Die Auslandsvermarktung wurde auch von den Kulturrepräsentanten der Stadt ausdrücklich befürwortet, um das Image der Stadt Wien im Musicalbereich zu verbessern und für den Incoming-Tourismus neue Impulse zu setzen.<sup>303</sup>

Insgesamt sieben Eigenproduktionen wurden zwischen 1995 und 2001 ins Ausland exportiert: „Grease“, „Elisabeth“, „Tanz der Vampire“, „Mozart!“ „Hair“, „Hedwig and the Angry Inch“ sowie „Chicago“ – wobei die beiden letztgenannten keine reinen VBW-Eigenproduktionen darstellen, sondern auf internationale Zusammenarbeit zurückgreifen.<sup>304</sup>

---

<sup>302</sup> *Stadtrechnungshof Wien*, Prüfung der Auslandsveranstaltungen, 2.

<sup>303</sup> *Stadtrechnungshof Wien*, Prüfung der Auslandsveranstaltungen, 1.

<sup>304</sup> Vgl. *Stadtrechnungshof Wien*, Prüfung der Auslandsveranstaltungen, 3f.

Während die VBW-Produktionen sich nicht nur in deutschsprachigen Ländern, sondern auch in anderen Sprachräumen behaupten konnten und durchwegs erfolgreich waren, funktionierte der Transfer von „Tanz der Vampire“ an den Broadway überhaupt nicht. Ein amerikanisches Produzententeam erwarb das Stück und brachte es an das New Yorker Minskoff Theater – jedoch wirkte diese neue, amerikanische Adaption gänzlich anders als die deutsche Fassung – scheinbar wurde sie zu sehr parodiert, und selbst der Songwriter des Stücks, Jim Steinman, äußerte sich bereits im Vorfeld als unzufrieden im Vergleich mit der deutschen Version und erschien in weiterer Folge auch gar nicht zu der Premiere.<sup>305</sup> „Tanz der Vampire“ floppte in den USA und kam auf mehr Previews (61) als eigentliche Vorstellungen (56).<sup>306</sup> Dies veranschaulicht, dass eine überregionale Adaption eines erfolgreichen Stückes nicht immer zwingend von Erfolg gekrönt sein muss.

Bis heute ist „Tanz der Vampire“ hingegen durchgehend in unterschiedlichen deutschen Städten zu sehen und bei den beiden Wiederaufnahmen in Wien in den Jahren 2009 sowie 2017 konnten die VBW Rekordauslastungen verzeichnen. Bereits 2009 präsentierte man das Stück als „Neue Wiener Fassung“ mit einem leicht abgeänderten Schluss, moderneren Kostümen und Bühnenbildänderungen. Diese Bühnenfassung ist seither ausschließlich der österreichischen Hauptstadt vorbehalten, in Deutschland darf diese nicht gezeigt werden denn die Rechte für die neue Version blieben bisher bei den VBW. Damit sichern sich diese erneut einen Vorteil: MusicultouristInnen aus Deutschland reisen extra an, um diese, bei ihnen nicht aufgeführte Version von „Tanz der Vampire“ zu erleben – die neue Wiener Fassung gibt es eben nur in Wien. Die Qualitätsunterschiede bezüglich Bühnenbild, Kostümen und Orchester machen sich ebenso bemerkbar: Deutsche Musicalbegeisterte, welche zumindest einmal in Wien das Stück besucht haben, schreiben in ihren Rezensionen auf diversen Social Media-Plattformen vermehrt über die großen Unterschiede zu den deutschen Aufführungen und dass diese mit Wien bei weitem nicht mithalten könnten. Dies bedeutet, dass trotz Verkauf der

---

<sup>305</sup> Vgl. Jesse *McKinley*, „Dance of the Vampires,“ a \$12 Million Broadway Failure is Closing. In: *New York Times* (16.01.2003), Section E, 1. Online unter: <https://www.nytimes.com/2003/01/16/theater/dance-of-the-vampires-a-12-million-broadway-failure-is-closing.html> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>306</sup> Vgl. *McKinley*, *Dance of the Vampires*.

Aufführungsrechte die Stadt Wien weiterhin einen Wettbewerbsvorteil genießt: Indem man etwas Besonderes, nur in Wien zu Sehendes anbietet, hebt sich die Stadt erneut als Zentrum der Creative Industries und als Musicalmetropole im Besonderen hervor und sichert sich eine Sonderposition im Konkurrenzkampf mit anderen Musicalhauptstädten.

Neben Wien gab es auch in anderen österreichischen Städten Versuche, das Musical zu etablieren und in weiterer Folge als Attraktion zu vermarkten, diese waren jedoch verglichen mit der Bundeshauptstadt eher zaghaft. Zum Beispiel ist hier Amstetten mit dem mittlerweile seit dreißig Jahren stattfindenden Musicalsommer zu nennen: 1989 fand das Musical als Nachfolger der Operette Einzug in Amstetten und ist seither ein fester Bestandteil des jährlichen Theaterprogramms der 1983 eröffneten Johann Pölz-Halle, in welcher neben den allsommerlichen Musicalproduktionen auch diverse Konzerte und Sprechtheaterstücke für alle Altersklassen auf dem Spielplan stehen.<sup>307</sup> Anzumerken ist hierbei, dass die Amstettner Musicals sich trotz ihrer relativ kurzen Aufführungszeit und nur weniger Vorstellungen durch eine hohe Qualität und exzellente Besetzung auszeichnen. Nichtsdestotrotz wird das Genre Musical in Amstetten nur für wenige Wochen im Jahr priorisiert und ist daher nur ein Element des angebotenen, alternierenden Entertainmentangebots. Am Linzer Landestheater verhält es sich ähnlich – Musicals stehen regelmäßig aber in Abwechslung mit anderen Genres auf dem Spielplan<sup>308</sup>, diese Handhabung erinnert sehr an die Vorgehensweise der Wiener Volksoper und weniger an den Versuch, sich als Musicalstadt hervorzutun.

Zwar keine Stadt, aber besonders ambitioniert im Bereich Musical sowie Musicalvermarktung ist die Marktgemeinde Staats im Weinviertel: Die dortige Freiluft-Felsenbühne hat sich seit dem Jahr 2000 unter Intendant Werner Auer

---

<sup>307</sup> Vgl. *Mostviertel Tourismus GmbH*, Musical-Hochburg Amstetten. 30jähriges Jubiläum 2019 mit dem Musical-Klassiker „The Rocky Horror Show“. Online unter: <https://www.mostviertel.at/musical-hochburg-amstetten> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>308</sup> Spielplan und weiterführende Informationen online unter: <https://www.landestheater-linz.at/musiktheater> (abgerufen am 09.01.2020).

gänzlich dem Genre Musical verschrieben<sup>309</sup> und bietet neben dem eigentlichen Spektakel eine vielfältige lokale Kulinarik an,<sup>310</sup> welche in den festen Häusern Wiens nicht zu finden ist. Außerdem werden, wie bereits erwähnt, Busfahrten nach Staats in Verbindung mit einem Ticket aber auch Übernachtungsmöglichkeiten vor Ort angeboten.<sup>311</sup> Obwohl die Felsenbühne Staats witterungsbedingt auch nur in den Sommermonaten bespielt wird, weiß sich der Ort in Verbindung mit den gezeigten Musicalproduktionen geschickt touristisch zu vermarkten und ein breites Publikum aus den nicht nur unmittelbar umliegenden Orten und Städten anzuziehen.

---

<sup>309</sup> Vgl. *Festspielbüro Staats-Kautendorf*. Die Felsenbühne Staats. Online unter: <https://www.felsenbuehne-staatz.at/felsenbuehne> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>310</sup> Vgl. *Festspielbüro Staats-Kautendorf*, Gastronomie am Festspielgelände. Online unter: <https://www.felsenbuehne-staatz.at/service/gastronomie> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>311</sup> Vgl. *Festspielbüro Staats-Kautendorf*, Übernachten in Staats. Online unter: <https://www.felsenbuehne-staatz.at/service/naechtigung> (abgerufen am 09.01.2020).

## 5. Vergleich mit anderen deutschsprachigen Städten: Hamburg

Eine der mit Wien in Konkurrenz stehenden Städte im Musicalbereich war und ist Hamburg: Long-run Produktionen, die stetige Erbauung neuer, extra auf das jeweilige Stück zugeschnittene Theater und namenhafte Musicals aus dem Hause Disney sind einige jener Attraktionen, welche die Hansestadt MusicaltouristInnen und -fans bieten kann. Doch inwiefern unterscheiden sich die beiden Städte, Wien und Hamburg, in der Vermarktung, Produktion sowie der Bewerbung von Musicals voneinander? Können in Hamburg durch das Aufkommen des Genres Musical andere Entwicklungen und Tendenzen bezüglich Wirtschaft, Tourismus und Stadtentwicklung festgestellt werden oder sind sich die beiden konkurrierenden Städte doch ähnlicher als auf den ersten Blick angenommen und das deutschsprachige Musical „funktioniert“ standortunabhängig auf dieselbe Art und Weise?

### 5.1. Ausgangslage

Musicals waren in den 1980er Jahren in Deutschland bereits ein Begriff, dennoch blickte im Zuge der „Cats“ Premiere im Jahr 1983 alles nach Wien: Dass ein Stück so gut funktionieren konnte und dementsprechende, positive Effekte auf Stadt und Wirtschaft nach sich zog, war dann doch eine Novität.

Anders als in Wien, wo die Mehrzahl der Theaterbetriebe sich in öffentlicher Hand befinden und auch von eben dieser finanziert werden, ist das deutsche Theatersystem von Dualität geprägt: den öffentlichen Theatern stehen privatisierte Spielstätten gegenüber.<sup>312</sup> Für das Genre Musical sind hierbei jedoch die Privattheater von besonderer Bedeutung. Unter Privattheatern ist in Deutschland Folgendes zu verstehen:

Bei Privattheatern handelt es sich um Unternehmen, die entweder von Einzelpersonen oder in privater Rechtsform als AG, GmbH oder eingetragener Verein geführt werden, wobei die beiden letzteren Formen

---

<sup>312</sup> Vgl. Hubert Schäfer, Musicalproduktionen. Marketingstrategien und Erfolgsfaktoren (Wiesbaden 1998) 63-65.



dominieren. Die Privattheater erhalten i.d.R. keine oder nur geringe öffentliche Zuschüsse.<sup>313</sup>

Das deutsche Privattheatersystem weist demnach Ähnlichkeiten mit der Produktionsweise von Musicals am Broadway auf: PrivatunternehmerInnen tätigen die Investitionen und sind auf den Erfolg des jeweiligen Stückes angewiesen. Specht hebt hierbei hervor, dass die mangelnde Testphase, welche am Broadway mit den zuvor erwähnten Try-outs zur Praxis kommt, in Deutschland fehle und daher der Erfolg oder das Scheitern eines Stückes im Vorherein nicht absehbar sei – dies wiederum führe zu einer Problematik für Stadttheater, da diese ihren Spielplan längerfristig kalkulieren müssen.<sup>314</sup> Demnach scheint das Musical gerade zu gemacht für den privaten Theaterbereich, da hier eine flexiblere Vorgehensweise durchaus im Bereich des Möglichen liegt und auf Erfolg oder Flop schneller und zielorientierter reagiert werden kann als bei einem öffentlichen Theater.

## 5.2. Die Stella-Unternehmensgruppe

Für die Herausbildung der deutschen Musicalszene war ein Mann von besonderer, geradezu wegweisender Bedeutung: Friedrich Kurz, Inhaber der Mitte der 1980er Jahre gegründeten Firma Stella, gab 1985 bekannt, dass er im Folgejahr das Webber Musical „Cats“ ins Hamburger Operettenhaus bringen wolle und die Aufführungsrechte für eben dieses Stück bereits erstanden hätte.<sup>315</sup> Das Operettenhaus war zu diesem Zeitpunkt, nach einer erst kürzlich gescheiterten Produktion, frei geworden und das weitere Schicksal des Hauses ungewiss.<sup>316</sup> Kurz äußerte sich diesbezüglich in einem Interview explizit zu seinem Motiven – auf die Frage nach seinen Beweggründen, Stella ins Leben zu rufen, antwortete er: „Ich habe STELLA gegründet um *Cats* zu produzieren, und durch *Cats* wurde das Operettenhaus in Hamburg gerettet, welches abgerissen werden sollte.“<sup>317</sup> Denn trotz einer kostspieligen Renovierung mit Gesamtkosten von 20 Millionen Mark in

---

<sup>313</sup> Schäfer, Musicalproduktionen, 65.

<sup>314</sup> Vgl. Specht, Das neue deutsche Musical, 29.

<sup>315</sup> Vgl. Schäfer, Musicalproduktionen, 71.

<sup>316</sup> Vgl. Jansen, *Cats & Co*, 157.

<sup>317</sup> Friedrich Kurz, zitiert in: Christoph Specht, Das neue deutsche Musical. Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das neue deutsche Musical (Potsdamer Forschungen zur Musik und Kulturgeschichte Bd. 1, Berlin 2009) 251.

den Jahren 1980-81 wurde der Abriss des Hauses in Erwägung gezogen.<sup>318</sup> Es kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass ähnlich wie in Wien das Implementieren des Musicals in die Kulturlandschaft Hamburgs einem bereits aufgegebenen Theater zu neuem Ruhm verhalf und es vor dem Verfall bzw. dem Abriss bewahrte.

Bezug nehmend auf die Vorgehensweise bei Musicalproduktionen hebt Jansen den Unterschied zwischen den beiden Metropolen bzw. zwischen dem Wiener Intendanten Peter Weck und dem deutschen Unternehmer Friedrich Kurz hervor:

Weck war letztendlich ein Angestellter, der einem öffentlich finanzierten Theater vorstand. Sein Risiko beschränkte sich – wenn die Produktionen keinen ausreichenden Erfolg haben sollten – auf die Entlassung. Kurz hingegen betrieb ein Theater auf volles eigenes Risiko.<sup>319</sup>

„Cats“ in Hamburg zu zeigen stellte jedoch angesichts des erprobten und zum Zeitpunkt der Deutschlandpremiere bereits jahrelang anhaltenden Erfolges in Wien kein komplett unberechenbares Risiko dar, immerhin hatte man es in Wien ja sogar schon vorgemacht, wie erfolgreiches Marketing im Bereich Musical funktionieren kann. Außerdem wurde „Cats“ in Hamburg nicht ausschließlich privat finanziert: die damalige Kultursenatorin Hamburgs, Helga Schuchardt, äußerte sich ausgesprochen positiv über die private Investition in das Stück,<sup>320</sup> hielt aber zeitgleich fest, dass die Kulturbehörde jene Summe beisteuern würde, welche das Leerstehen des Operettenhauses ohnehin jährlich verursachen würde.<sup>321</sup>

Laut Bartosch beliefen sich die Kosten für das leerstehende Operettenhaus – und somit die staatlichen Subventionen – auf etwa 50.000 DM, die Gesamtproduktionskosten für „Cats“ lagen bei 8 Mio. DM: Man errechnete daher, dass man erst nach einem Jahr bei voller Auslastung in die schwarzen Zahlen

---

<sup>318</sup> Kaczerowski, *Let's go Musical*, 153.

<sup>319</sup> Jansen, *Cats & Co*, 159.

<sup>320</sup> Vgl. Simone Kaczerowski, *Musicals in Deutschland* (Bottrop/Essen 1995) 35.

<sup>321</sup> Vgl. Schäfer, *Musicalproduktionen*, 72.

kommen würde und Gewinne verzeichnen könne.<sup>322</sup> Über die exakte Höhe der Subventionen herrscht in der Literatur jedoch kein einheitlicher Konsens: Jansen nennt, basierend auf einem Artikel aus dem Hamburger Abendblatt knapp 500.000 DM als Subventionssumme<sup>323</sup> während der Vertreter der Kulturbehörde, Dr. Knut Nevermann, beim ersten Podiumsgespräch des zweiten deutschen Musickongresses im Jahr 1997 eine andere, niedrigere Summe nennt:

1986 wurde zwischen der Stadt und den künftigen Betreibern von *Cats* sehr klug verhandelt, auch wenn die Stadt schließlich Friedrich Kurz das Operettenhaus unentgeltlich zur Verfügung stellte. Heute sagt man natürlich: Hätten wir doch damals einen anderen Vertrag geschlossen und könnten endlich aus diesen Verpflichtungen – das sind in etwa 300.000 bis 400.000 Mark im Jahr – heraus und eine anständige Miete verlangen. Aber 1986 war man heilfroh, dass das leicht heruntergekommene Haus überhaupt einen Betreiber erhielt, und nicht länger der Stadt zur Last fiel. Ich erinnere mich, dass seinerzeit Wetten abgeschlossen wurden, ob *Cats* zwei, drei, vier oder fünf Monate laufen könnte. Es hielt einfach niemand für möglich, dass dieses Musical einen solchen Erfolg haben würde. Somit sind wir – auch heute noch – an die Verträge gebunden.<sup>324</sup>

Wie hoch oder niedrig die veranschlagten Subventionen schlussendlich waren, spielt hierbei jedoch weniger eine Rolle, als die Tatsache, dass sie für die komplette Spielzeit von *Cats* – und diese erstreckte sich immerhin über eine Zeitspanne von insgesamt 15 Jahren<sup>325</sup> – beigesteuert wurden, da oftmals die reine Privatfinanzierung der Produktion insbesondere im Vergleich mit den komplett subventionierten Wiener Produktionen hervorgehoben wird.

Die Rechnung ging auf: „*Cats*“ feierte 1996 sein 10-jähriges Jubiläum in Hamburg, mit 4.200 Vorstellungen, 4.4 Millionen BesucherInnen und einer durchschnittlichen Auslastung von 95%.<sup>326</sup> Ein Grund jedoch, warum Kurz bereits nach kurzer Zeit Gewinne verbuchen konnte, war mitunter, dass er für das Operettentheater keinerlei

---

<sup>322</sup> Vgl. *Bartosch*, *Das ist Musical!* 468f.

<sup>323</sup> *Jö*, Ist das die Rettung für das Operettenhaus? In: *Hamburger Abendblatt* (25.06.1985). Zitiert in: Wolfgang Jansen, *Cats & Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater* (Leipzig 2008) 355.

<sup>324</sup> Knut Nevermann. In: Jürgen *Gauert*, *Perspektiven des Musicals*, 11f.

<sup>325</sup> Vgl. Lisa *Arns*, *Cats. Abschied ohne Katzenjammer*.

<sup>326</sup> Vgl. *Bartosch*, *Das ist Musical!* 469.

Miete zu entrichten hatte und noch dazu der Pachtvertrag auf unbestimmte Zeit und ohne Kündigungsklausel ausgestellt wurde – trotz der Erfolgszahlen der Wiener „Cats“ Produktion rechnete man offensichtlich nicht damit, dass sich das „Cats Phänomen“ in Hamburg wiederholen könne.<sup>327</sup> Wie in Wien waren die Hamburger „Cats“ die erste Musicalproduktion deutschlandweit, welche nonstop über Jahre hindurch gespielt wurde.<sup>328</sup> Kaczerowski führt diesbezüglich weiter aus:

Noch nie zuvor war in Deutschland ein Theater ohne öffentliche Subventionen mehrere Jahre lang bespielt worden – und das mit einem einzigen Stück. Die Rechnung des Produzenten ging auf. Die Premiere 1986 machte Hamburg zur ersten Musicalstadt Deutschlands. Der erwartete Katzenjammer trat nicht ein. Statt dessen machte *Cats* jede Menge Mäuse.<sup>329</sup>

Anzumerken ist hierbei erneut, dass Subventionen, wenn auch im Verhältnis zu den Produktionskosten relativ gering gehalten, erfolgten sowie dass die Pacht für das neue Operettenhaus entfiel und somit erheblich an den Fixkosten gespart werden konnte. Da der Vertrag auf unbestimmte Zeit geschlossen wurde, konnte Kurz die Situation ausreizen und *Cats* deutlich über ein Jahrzehnt laufen lassen, in einem Haus, welches ihn nichts kostete – Schäfer geht sogar so weit, in Frage zu stellen ob „Cats“ überhaupt in Hamburg produziert worden wäre, wenn die guten Konditionen des mietfreien Theaters weggefallen wären.<sup>330</sup>

Aufgrund der Tatsache, dass „Cats“ in Hamburg vom Publikum mit gleicher Begeisterung angenommen wurde wie in Wien, plante Kurz bereits nach kurzer Zeit weitere Musicals nach Hamburg bzw. auch in andere deutsche Städte zu bringen: Hierbei erwies sich jedoch die Standortwahl als Hindernis – denn die Suche bzw. die Erbauung eines geeigneten Theaters stellte nicht nur einen gravierenden Unterschied zwischen Hamburg und Wien dar, sondern auch einen notgedrungenen Umstand:

---

<sup>327</sup> Vgl. *Jansen, Cats & Co*, 157.

<sup>328</sup> Vgl. *Kaczerowski, Let's go Musical!* 154.

<sup>329</sup> *Kaczerowski, Let's go Musical*, 154.

<sup>330</sup> Vgl. *Schäfer, Musicalproduktionen*, 74.

Hinzu kam, dass ein privater Musicalproduzent, der eine neue Inszenierung in der Bundesrepublik zur Aufführung bringen wollte, gar nicht anders konnte als nach einer geeigneten Räumlichkeit Ausschau zu halten. Es gab – anders als in Großbritannien oder den USA – keine leerstehenden Theater in der ausreichenden Größe, die für spezielle Produktionen anzumieten wären. Die Spielstätten waren entweder zu klein oder in öffentlicher Hand. Die wenigen Bühnen mit Gastspielbetrieb wie etwa das Deutsche Theater in München standen nur für kürzere Laufzeiten Verfügung, so dass sich der Aufwand nicht lohnte. Bochum und Kurz wiesen den Weg aus diesem strukturellen Dilemma. Künftig würde man für jede neue Produktion erst ein Theater errichten, bevor ein neues internationales Musical zu sehen sein würde.<sup>331</sup>

Für das Stück „Starlight Express“ wurde 1986 mit der Erbauung eines neuen, eigenen Theaters in Bochum begonnen und zeitgleich sah sich Kurz nach einem adäquaten Standort für „Das Phantom der Oper“ in Hamburg um.<sup>332</sup> Der Erfolg von „Cats“ löste auch in Deutschland eine Musicalwelle<sup>333</sup> aus und Producer und Investor Kurz erkannte schnell das ökonomische Potential sowie das Geld, welches sich mit Musicals erwirtschaften lassen könne. Es scheint, als hätte sich Hamburg ganz „nebenbei“ – neben anderen deutschen Städten – zu einer Musicaldestination entwickelt.

Das zweite, von Stella produzierte Hamburger Musical war „Das Phantom der Oper“ (Premiere 1990<sup>334</sup>): Auch hier hatte Kurz mit Standortproblemen zu kämpfen – das verlassene und von der Stadt Hamburg bereits zugesprochene Theater „Flora“ sollte umgebaut und als Musicalhaus wiedereröffnet werden – jedoch kam es zu Protesten der Anrainer, welche nicht allabendlich mehrere hundert TouristInnen in ihrem Viertel haben wollten, und Kurz musste schließlich ein neues Grundstück suchen, um ein neues Theater errichten lassen.<sup>335</sup> Nichtsdestotrotz konnte das Stück erfolgreich zur Aufführung gebracht werden – das vorgegebene Premiere-Datum wurde eingehalten<sup>336</sup> und Hamburg hatte somit eine zweite Musicalattraktion zu bieten.

---

<sup>331</sup> Jansen, *Cats & Co*, 159f.

<sup>332</sup> Vgl. Jansen, *Cats & Co*, 161.

<sup>333</sup> Vgl. Schäfer, *Musicalproduktionen*, 74.

<sup>334</sup> Vgl. Rothärmel, *Management von Musical-Unternehmen*, 244.

<sup>335</sup> Vgl. Jansen, *Cats & Co* 161f.

<sup>336</sup> Vgl. Kaczerowski, *Let's go Musical*, 196.

Obwohl Stella Vorreiter im Bereich Musical war und die drei ersten produzierten Stücke „Cats“, „Starlight Express“ und „Das Phantom der Oper“ sich als erfolgreiche Langzeitproduktionen erwiesen, kamen bald auch andere, neue Musicalunternehmen in Deutschland auf, welche in Konkurrenz zur Stella-Unternehmensgruppe standen.<sup>337</sup> Durch den Bau der Neuen Flora hatte Kurz sich zudem verschuldet – trotz der guten Konditionen, welche er weiterhin im Hamburger Operettenhaus genoss, hatte man nicht mit den Kosten für die Erbauung eines neuen Hauses kalkuliert und Rolf Deyhle, welcher zunächst als Partner bei Stella einstieg, kaufte Kurz das Unternehmen schließlich im Jahr 1991 ab.<sup>338</sup> Er plante nicht nur eine Expansion des Konzerns, sondern brachte ihn auch an die Börse.<sup>339</sup> Über den geplanten Börsengang bzw. die Beweggründe hinter diesem schreibt die „Welt am Sonntag“: „All das verschlingt Geld - «eine Musical-Produktion kostet heute 18 bis 22 Millionen Mark», so Stella-Chef Irmner. Dieses Geld will das Unternehmen mit der Aktienemission einholen.“<sup>340</sup>

1995 existieren immerhin bereits vier Stella-Produktionen in Deutschland: Zu den bereits genannten – welche weiterhin auf dem Spielplan standen – kam „Miss Saigon“ in Stuttgart hinzu.<sup>341</sup> Das Firmenprofil zu diesem Zeitpunkt lautete wie folgt:

Mit derzeit vier großen Musical-Produktionen und einem Umsatz von rund 240 Millionen Mark ist Stella heute nicht nur größter Betreiber privatwirtschaftlich geführter Theater, sondern auch unumstrittener Marktführer im Bereich der «Sitdown-Productions», der – trotz der in jüngster Zeit auftretenden Marktfolger – das Branchensystem nahezu allein bestimmt.<sup>342</sup>

In den Jahren 1993-1996 zogen insgesamt neun weitere Musicals in entweder neu erbaute oder renovierte Theater Deutschlands ein, wobei nur zwei davon Stella-

---

<sup>337</sup> Vgl. Schäfer, Musicalproduktionen, 75.

<sup>338</sup> Vgl. Schäfer, Musicalproduktionen, 83.

<sup>339</sup> Vgl. Frank Matthias Trost, STELLA AG / Going Public des Musical-, Kino- und Variete-Geschäfts. Musicals sollen die Börsen Bühne erobern. In: Handelsblatt (Nr. 086, 06.05.1997).

<sup>340</sup> Ulrich Papendick, Musical-Produzent Stella plant Gang aufs Parkett – Gewinn unbekannt – Kritiker: „Auslaufmodell“. Ein Phantom will an die Börse. In: Welt am Sonntag (Nr. 29, 20.07.1997).

<sup>341</sup> Vgl. Röthärmel, Management von Musical-Unternehmen, 244.

<sup>342</sup> Röthärmel, Management von Musical-Unternehmen, 244.

Produktionen waren: Neben „Miss Saigon“ am Standort Stuttgart kam „Les Misérables“ in Duisburg hinzu, die verbleibenden sieben Musicals wurden von anderen Musicalveranstalterfirmen auf die Bühne gebracht.<sup>343</sup>

Die Unternehmensstruktur der Stella AG beschreibt Rothärmel wie folgt:

Um aufwendige En-Suite Produktionen unter privatwirtschaftlichen Bedingungen erfolgreich auf die Bühne zu bringen und zu vermarkten, bedarf es an Know How in den verschiedensten Funktionsbereichen. Im Sinne einer «Alles-aus-einer-Hand»-Philosophie wurden unter dem Dach der *Stella Musical AG* über die rechtlich eigenständigen Musical-Produktionsgesellschaften hinaus zahlreiche weitere Firmenzweige rund um den Musical-Betrieb aufgebaut, in denen heute mehr als 2.400 Mitarbeiter beschäftigt sind.<sup>344</sup>

Jene Zweige umfassen unter anderem eine eigene Firma für den Ticketverkauf, für das Merchandising, die Werbung oder die Reinigung und Wartung der Gebäude.<sup>345</sup> Somit befanden sich alle, für eine Musicalproduktion notwendigen Komponenten unter einem Dach: Indem man einzelne Bereiche nicht an fremde Firmen auslagerte, sollte ein bestimmter Qualitätslevel garantiert werden:

Damit der Musicalbesuch zu einem «event», zu einem Erlebnis wird, muß das Produkt über ein gleichbleibend hohes Niveau verfügen. Um diesen Anspruch zu gewährleisten, hat die Stella Musical AG ein ausgefeiltes Qualitätsmanagement für alle Bereiche der Produktion entwickelt.<sup>346</sup>

Auch wurden von Stella eigene Musical-Zentren erbaut, welche ein abgerundetes Gesamterlebnis für MusicultouristInnen bieten sollten: Für „Miss Saigon“ wurde eine Anlage, welche ein Hotel sowie einen Gastronomiebetrieb und ein Schwimmbad beinhaltet, neben dem Theater errichtet.<sup>347</sup> Und weitere Projekte, den Musicultourismus betreffend, waren Mitte der 1990er bereits in konkreter Planung:

---

<sup>343</sup> Vgl. Schäfer, Musicalproduktionen, 75f.

<sup>344</sup> Rothärmel, Management von Musical-Unternehmen, 246.

<sup>345</sup> Vgl. Rothärmel, Management von Musical-Unternehmen, 247.

<sup>346</sup> Schäfer, Musicalproduktionen, 108.

<sup>347</sup> Vgl. Vongehr, Cats und Co., gastronomisch gesehen.

Am Geschäft rund ums Musical will *Stella* mit der neugegründeten *Stella Event Reisen GmbH* teilhaben: Von Mitte 1996 an wird sie für jeden der Standorte rund zehn Erlebnispakete anbieten, gestaffelt von einfach bis luxuriös. Neben einer Hotelübernachtung sollen beispielsweise eine Stadtrundfahrt, ein Abendessen im Foyer des Theaters oder in Hamburg eine Hafenrundfahrt Bestandteil sein. Denkbar ist auch ein Abstecher an die Nordsee oder ein paar Tage Schwarzwald-Urlaub im Anschluß an «Miss Saigon». Für die ferne Zukunft ist sogar eine Rundreise zu allen *Stella*-Shows geplant; einen Arbeitstitel hat das Projekt schon: «Deutsche Musical-Straße».<sup>348</sup>

Ein Umstand, welcher der *Stella AG* sowie anderen Musicalproduzierenden Unternehmen zu Gute kam, war der insbesondere Anfang und Mitte der 1990er anhaltende Musical-Hype: Die Nachfrage nach neuen Stücken war gegeben und bis 1996 musste keine in Deutschland gestartete Musicalproduktion aufgrund finanzieller Engpässe oder Verluste abgesetzt werden.<sup>349</sup> Langsam aber doch zeigte sich der Markt jedoch als gesättigt: Nicht zuletzt durch das große Aufkommen diverser Musicalproduktionen – das Musical war nichts Besonderes, Faszinierendes mehr, sondern bereits in den Alltag, in die Landschaft der Städte integriert und verlor somit an Anziehungskraft.<sup>350</sup> Bartosch macht allerdings für das schwindende Interesse am Genre Musical auch sinkende Qualität verantwortlich:

Die Qualität schwankt. Manche Vorstellung gerät zum Provinztheater. So etwas kann man sich in New York und London nicht leisten. Dort gibt es eine Theaterlehre: Das Publikum darf man nicht verärgern, denn das ist sensibel, das nimmt übel. [...] Aber wenn die Qualität nicht gewährleistet ist, die das Musical braucht, wenn der Theaterbesuch nicht begeistert, sondern enttäuscht, dann war das Ganze vielleicht doch nur ein Saisongeschäft.<sup>351</sup>

Während 1997 die ersten Musicalproduktionen diverser Anbieter schließen mussten, blieb die *Stella AG* relativ lange – immerhin bis 1999 – von Schließungen

---

<sup>348</sup> *Ma*, Ein Hotel für „Les Misérables“. In: Die Zeit (Nr.34., 18.08.1995).

<sup>349</sup> Vgl. Jürgen *Schmude*, Erlebniswelt Musical: Bilanz eines Booms unter besonderer Berücksichtigung des geplanten Musicals ‚König Ludwig II. – Sehnsucht nach dem Paradies‘. In: Albrecht Steinecke (Hg.), Erlebnis- und Konsumwelten (München/Wien/Oldenbourg 2000) 238-250, hier 240.

<sup>350</sup> Vgl. *Böttinger*, Das Musikalische Theater, 712.

<sup>351</sup> *Bartosch*, Das ist Musical! 474f.



verschont.<sup>352</sup> Dennoch hatte das Unternehmen bereits im Jahr zuvor mit finanziellen Problemen zu kämpfen gehabt: Als Folge meldete die Stella AG Insolvenz an und wurde Anfang 2000 von Veranstalter Peter Schwenkow und seiner Deutschen Entertainment AG übernommen.<sup>353</sup> Doch bereits knapp zwei Jahre später wurde die erneute Pleite des Unternehmens bekannt – der Niederländer und Entrepreneur Joop van den Ende mit seiner Produktionsfirma Stage Holding übernahm gleich neun der deutschen Spielstätten<sup>354</sup> und ist nach weiterer Expansion in den darauffolgenden Jahren bis heute (Stand 2019) unter dem Namen Stage Entertainment marktführend im Bereich Musicalproduktionen in Deutschland.

Anzumerken ist hierbei, dass Joop van den Ende bereits 1988 damit begann, Musicals in den Niederlanden zur Aufführung zu bringen<sup>355</sup> und somit bei der Übernahme der ehemaligen Stella AG schon einiges an Erfahrung in Bezug auf die Vermarktung und Produktion des Genres vorweisen konnte. Heute tritt Stage Entertainment auch im internationalen Raum als Musicalesporteur auf und kommt aktuell (Stand 2019) auf 445 Produktionen in 8 verschiedenen Ländern.<sup>356</sup> Die Niederlande können sich somit nicht nur in Hinblick auf die zuvor erwähnten hervorgebrachten MusicaldarstellerInnen, sondern auch im Bereich Musical-Vermarktung und Export auf europäischer und internationaler Ebene behaupten.

### 5.3. Vermarktung und Wettbewerb

Einen entscheidenden Vorteil im Wettbewerb mit anderen Musicalproduktionsfirmen und auch Konkurrenzstädten sicherte sich die Stella-Unternehmensgruppe mit Sicherheit durch ihre vielfältigen Subunternehmen, welche alle zu einem möglichst

---

<sup>352</sup> Vgl. *Schmude*, Erlebniswelt Musical, 240.

<sup>353</sup> Vgl. *Sk*, Schwenkow läutet jetzt die Stella-Glocken. In: Berliner Kurier (Nr. 57, 27.02.2004).

<sup>354</sup> Vgl. Christof *Siemens*, Ein Musical ist keine Marmelade. Vor der Premiere von „Titanic“: Wie die Stage Holding den Theatermarkt verändert. In: Die Zeit (Nr. 50, 05.12.2002).

<sup>355</sup> Vgl. *Stage Entertainment*, History. Our history in The Netherlands. Online unter: [https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-storyhistorythe-netherlands#history\\_netherlands](https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-storyhistorythe-netherlands#history_netherlands) (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>356</sup> Vgl. *Stage Entertainment*, Our Story. Online unter: [https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-story#our\\_founder](https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-story#our_founder) (abgerufen am 09.01.2020).<sup>356</sup> Vgl. *Stage Entertainment*, History. Our history in The Netherlands. Online unter: [https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-storyhistorythe-netherlands#history\\_netherlands](https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-storyhistorythe-netherlands#history_netherlands) (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>356</sup> Vgl. *Stage Entertainment*, Our Story. Online unter: [https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-story#our\\_founder](https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-story#our_founder) (abgerufen am 09.01.2020).

optimierten Musicalerlebnis beitragen und zudem auch bei Buchungen von Großkontingenten von Vorteil waren. Rothärmel beschreibt die Vorteile der mehrfach verzweigten Stella AG wie folgt:

Darüber hinaus erlaubt es das Gefüge der verschiedenen *Stella*-Gesellschaften daß *Teleticket* seinen Großkunden und Absatzmittlern – sei es für Incentive Reisen oder Konferenzrahmenprogramme – sämtliche Leistungen rund um den Musical-Besuch aus einer Hand anbieten kann. Neben der hauseigenen Werbeagentur *thema* und der Wach- und Reinigungsgesellschaft *SECK SERVICE* sind unter dem Dach der *Stella*-Holding mit den Firmen ***Stella Event GmbH*** (Gastronomie und Catering), den ***Stella Studios*** (künstlerische Leitung und Organisation) ***Stella Theater Consult*** (Theaterbau und -technik) sowie der ***Stella Merchandise GmbH*** (Souvenirartikel) weitere Dienstleistungen entstanden, die mehr und mehr auch zur Konzipierung und Durchführung von Auftragsveranstaltungen zur Verfügung stehen.<sup>357</sup>

Demzufolge lässt sich leicht der Profitgedanke hinter der ausgeklügelten Firmenstruktur ablesen, alles – nicht nur die Tickets, sondern auch der Aufenthalt in der jeweiligen Metropole bis hin zu den Merchandising-Artikeln sollte im großen Stil vermarktet und verkauft werden. Dazu Münder und Tiede im Focus:

Das Umfeld muss stimmen, Erst auf den sogenannten Event-Tourismus zugeschnittene Packages mit Hotelübernachtung, Stadtbesichtigung und Begrüßungscocktail [...] garantieren die notwendigen Auslastungsquoten von über 90 Prozent. Zum „Event“ gehört demnächst auch die Anreise: Wer in Hamburg zur „Buddy“-Premiere pilgert, wird mit einer Elbbarkasse zu der mitten im Hafen hochgezogenen Zeltkonstruktion (1400 Plätze) geschippert. Das Las-Vegas-Syndrom. Niemand koordiniert Immobilien-, Touristik- und Theater-Deals derart erfolgreich wie die Organisatoren der «Stella»-Gruppe.<sup>358</sup>

Tatsächlich erinnert die Aufmachung einer Musicalreise als Gesamterlebnis an die Komplettangebote von Las-Vegas. Das eigentliche „Event“, sprich das Musical, scheint hierbei jedoch etwas in den Hintergrund zu rücken, die Auslastung und somit der Profit steht deutlich im Vordergrund – das Modell der Musicalvermarktung in

---

<sup>357</sup> Rothärmel, Management von Musical-Unternehmen, 246f.

<sup>358</sup> Peter Münder, Roger Thiede, Das große Musical-Fieber. In: Focus (Ausgabe 45, 07.11.2994).

Deutschland war und ist in gewisser Hinsicht dem anglo-amerikanischen Vorbild nachempfunden. Darüber hinaus hob Egbert Miebach, Geschäftsführer der „BUDDY AG“ in Hamburg, am zweiten deutschen Musickongress die nicht zu unterschätzenden Einnahmen durch Zusatzangebote und Rahmenprogramme hervor:

Ansonsten denke ich, dass Hamburg eine herausragende Stadt ist. Nicht so ganz bekannt ist, dass die Umsätze an den Theatern inzwischen höher liegen als in London, weil wir ein wesentlich größeres Geschäft nach der Show haben. Unser Merchandising Business [...] funktioniert sehr, sehr gut. Die deutschen Besucher geben in der Regel noch einmal zwanzig bis dreißig Mark im Theater nebenbei aus. Wir haben ein sehr starkes Gastronomiegeschäft bei durchschnittlich höheren Eintrittspreisen als in England.<sup>359</sup>

Auf die Vermarktung der Souvenirartikel wurde sichtlich ein besonderer Fokus gelegt: Wer seine Chance nicht vor Ort nutzte, konnte mittels dem im Jahre 1995 erstmals aufgelegtem Versandkatalog der Stella-Unternehmensgruppe jegliche Musical-Merchandisingprodukte von zuhause aus bestellen.<sup>360</sup> Die Produktpalette des Katalogs, welcher in etwa 70 Seiten umfasste, war breit gestreut: z.B. waren Tassen, Uhren und Tonträger diverser Stella-Produktionen im Sortiment enthalten.<sup>361</sup>

Das System, Musicals als Komplettpaket bzw. Gesamterlebnis zu verkaufen, ist bis heute in Deutschland existent. In einer Werbebroschüre der Stage Entertainment aus dem Jahre 2016 werden neben den unterschiedlichen Produktionen in verschiedenen Städten „Ticket & Hotel“ Deals, eine Kombination aus Ticket und 3-Gänge Menü in einem der hauseigenen Gastronomiebetriebe, Backstage-Führungen sowie Familienangebote beworben.<sup>362</sup> Natürlich waren in den 1990ern zur Blütezeit des „Musical-Booms“ in Deutschland Komplettangebote auch über sämtliche Reisebüros erhältlich:

---

<sup>359</sup> Egbert Miebach. In: *Gauert*, Perspektiven des Musicals, 14.

<sup>360</sup> Vgl. *Rothärmel*, Management von Musical-Unternehmen, 247.

<sup>361</sup> Vgl. *Kaczerowski*, Let's go Musical, 146; Werbung für den Versandkatalog der Stella Merchandising, abgebildet in: *Kaczerowski*, Let's go Musical, 252.

<sup>362</sup> Vgl. *Stage Entertainment*, Erleben Sie die Magie der schönsten Musicals (Werbebroschüre, 2016), 28f.

Bei der Tourismus-Zentrale Hamburg kann man das «Happy Hamburg Musical»-Pauschalangebot buchen. Für Cats ab 182 Mark, das «Phantom-Paket» gibt es ab 231 Mark, Inbegriffen sind neben einer Übernachtung mit Frühstück die «Hamburg-Card», für freie Fahrt mit Bussen und Bahnen, freier Eintritt für elf Museen und Ermäßigungen bei Hafen-, Alster- und Stadtrundfahrten sowie beim Besuch der Museumsschiffe.<sup>363</sup>

Das Steigenberger Hotel in Hamburg bot sogar die Übernachtung in Zimmern, welche ganz im Stil der beiden Stücke „Phantom der Oper“ sowie „Cats“ dekoriert waren:<sup>364</sup>

Hier wartet die Original-Musik im CD-Player, und die schön plüschige Einrichtung lässt erst gar keine Gedanken an das 20. Jahrhundert aufkommen. Die antike Sitzgruppe in weißem Holz mit rosa Samtbezug stammt aus der Theater-Requisite, und auch bei den opulent großen Vorhängen hat man wohl die Pariser Oper im Sinn gehabt. An den Wänden hängen Phantom Bilder, und das Bad beeindruckt mit einer eigenen Sauna. Auch die übrige Ausstattung ist Luxus pur: Fernsehen, Videorekorder, Stereoanlage, drei (!) Telefone, Safe. Empfangen wird der Phantom-Gast mit einem Glas Champagner und für ca. 470 Mark (pro Person) darf er eine ganze Nacht bleiben, das Frühstücksbuffet genießen und bekommt dazu eine Musical-Eintrittskarte der 1. Kategorie.<sup>365</sup>

Der Markt passte sich an die Nachfrage der MusicaltouristInnen an, denn ebenso wie in Wien erkannte man in Deutschland schnell den „Wirtschaftsfaktor Musical“<sup>366</sup> von welchem die jeweiligen Städte in mehrfacher Hinsicht profitierten – als Beispiel hierfür dient die Stadt Bochum, welche durch die Aufführungen von „Starlight Express“ nicht nur Gewinne, sondern auch eine bessere Reputation verzeichnen konnte.<sup>367</sup>

---

<sup>363</sup> *Der Tagesspiegel*, Hamburg feiert Musical-Jubiläum (Nr. 15363, 20.08.1995).

<sup>364</sup> Vgl. Simone *Kaczerowski*, *Musicals in Deutschland*, 27.

<sup>365</sup> *Kaczerowski*, *Musicals in Deutschland*, 149.

<sup>366</sup> Vgl. *Kaczerowski*, *Musicals in Deutschland*, 10.

<sup>367</sup> Vgl. *Vongehr*, *Cats und Co.*, gastronomisch gesehen.

#### **5.4. Kontinuitäten und Brüche im Vergleich mit Wien**

Vergleicht man die beiden Metropolen Wien und Hamburg so ist zunächst auf zwei besonders große Unterschiede hinzuweisen. Einerseits auf die staatliche gestützte Subventionspolitik in Wien und das zum großen Teil privat finanzierte Musical in Hamburg, und andererseits auf die Umwandlung bestehender, traditionsreicher Spielstätten Wiens im Gegensatz zu den eigens für Musicalproduktionen neu erbauten bzw. renovierten Spielstätten in Hamburg.

Die bereits besprochenen Subventionen Wiens ermöglichen einen relativ großen Spielraum, während in deutschen Städten – ähnlich wie am New Yorker Broadway oder am Londoner Westend – eine nicht erfolgreiche Produktion rote Zahlen für den Produzenten/ die Produzentin und das relativ schnelle Aus für ein bestimmtes Musical bedeutet. Demnach waren die Produktionen in Deutschland vorrangig auf Profit ausgerichtet während in Wien auch ein gewisser „Kulturauftrag“ sowie die persönlichen Ideen und Präferenzen der jeweiligen Intendanten in die gezeigten Musicals einfließen konnten – Gewinneinspielungen waren und sind für die Stadt Wien eher zweitrangig, wenn auch natürlich gerne gesehen. Musical „funktioniert“ durch die komplett unterschiedlichen Finanzierungen in Wien und Hamburg gänzlich anders.

Aber nicht nur die Finanzierung unterscheidet die beiden „Theatersysteme“ voneinander: Während in Wien bestehende, im Falle des Ronacher- und Raimund-Theaters, ungenutzte Häuser für den Musicalspielbetrieb freigeben und in weiterer Folge wiederbelebt wurden, ist ein solches Vorgehen in Deutschland eher die Ausnahme. Obwohl der ehemalige Stella-Inhaber Kurz das Hamburger Operettenhaus übernahm und somit vor dem drohenden Abriss bewahrte, ist die Erbauung neuer, geeigneter Musicalspielstätten die Norm. Das zuvor erwähnte Theater „Neue Flora“, welches in Hamburg eigens für „Das Phantom der Oper“ errichtet wurde, ist solch ein Beispiel. Ein neu erbautes Haus ist natürlich von vielerlei Vorteil: Es kann ganz nach den Bedürfnissen des modernen Publikums errichtet werden und mit zusätzlichen Angeboten – wie zum Beispiel einem eigenen

Gastrobetrieb – ausgestattet werden. Kaczerowski hebt die Vorteile des Theaters „Neue Flora“ wie folgt hervor:

Während der Bühnenbereich, angelehnt an den Schauplatz des Musicals, prunkvoll im Stil der Pariser Oper hergerichtet ist, machen die Pausenräume dagegen einen fast kargen Eindruck. So schlicht sich die Foyers präsentieren, so großzügig ist ihr Platz bemessen, so daß es auch bei ausverkauftem Haus nicht zum Zuschauerstau kommt und an vielen Stellen war noch Platz für eine Bar mit ein paar Tischen und Stühlen. Im Sommer kann sogar noch ein kleiner Hof geöffnet werden.<sup>368</sup>

Nicht nur dass das Theater bereits auf das Thema des Long-run Stückes zugeschnitten wurde, sondern auch dass im Gegensatz zu oftmals jahrhundertalten bestehenden Spielstätten eine großzügigere, weitläufigere Architektur zum Einsatz kommt, ist sicherlich von entscheidender Bedeutung. Dass auch ein Pausenbereich bzw. Gastronomiebetrieb von Wichtigkeit für das Gesamterlebnis des Musicalbesuches ist, hebt Vongehr hervor, indem sie feststellt: „Nicht nur der Kopf, sondern auch der Bauch und alle anderen Sinnesorgane sollen sich angesprochen fühlen.“<sup>369</sup> Aufgrund der Tatsache, dass für Musical in Deutschland extra Spielstätten errichtet wurden und werden, wurden oftmals Vorwürfe laut, dass die eigentliche Kunstform in den Hintergrund und der Immobilienhandel in den Vordergrund rücken würde – diesbezüglich schrieb der Tagesspiegel: „Immer mehr entpuppt sich der Musical-Betrieb als Immobilien-Geschäft. Es kommt nur noch darauf an, attraktive Bauten mit den Stuecken zu fuellen, die die hoechstmoegliche Rendite abwerfen.“<sup>370</sup> Im Gegensatz dazu, zog das Musical in Wien in die bereits bestehenden Theater ein, es wurden keine neuen Bauten errichtet. Eine themenspezifische Abstimmung auf ein bestimmtes Stück kann demnach auch immer mit dem Spielplanwechsel erfolgen, eine feste Dekoration oder ein bestimmtes Thema haben die Wiener Musicaltheater nicht. Durch die alte Bauweise sind trotz Renovierungen und Sanierungen die Sitzplätze allerdings nicht immer bequem, relativ wenige Toiletten vorhanden, nicht alle Bereiche barrierefrei zugänglich und bei den Garderoben und

---

<sup>368</sup> Kaczerowski, *Let's go Musical*, 196.

<sup>369</sup> Vongehr, *Cats und Co.*, gastronomisch gesehen.

<sup>370</sup> *Der Tagesspiegel*, Im Gruendungsfieber: Fuer en-suite Musicals werden immer mehr neue Theater eroeffnet (Nr. 14896, 29.04.1994).

bei der Bar kommt es oftmals zu einem „Rückstau“ durch die eher enge Bauweise. Dennoch haben Wiens Musicaltheater ihren eigenen (architektonischen) Reiz:

Wer in Wien ein Musicaltheater besucht, kann sich nicht nur an der Aufführung, sondern auch an der Architektur erfreuen. Alle drei Theater stammen aus dem letzten Jahrhundert und sind – wie die meisten öffentlichen Gebäude der Stadt – von so prachtvoller Baukunst, daß es sich lohnt, ein paar Minuten früher zu erscheinen und in Ruhe die Atmosphäre vergangener Zeiten zu schnuppern. Viele Details wie zum Beispiel die kleinen Logen im Theater an der Wien, die von den Platzanweiserinnen gewissenhaft auf- und zugeschlossen werden, die antiquierten Pausenräume in den Untergeschossen, die Stehplätze auf den oberen Rängen oder verschwenderischer Stuck und farbige Deckenmalereien im Etablissement Ronacher zeugen aus der Entstehungszeit dieser Theater und trösten allemal darüber hinweg, daß komfortables Sitzen vor 100 Jahren noch nicht als oberstes Gebot des Theaterbaus erachtet wurde.<sup>371</sup>

Demnach repräsentieren Wiens Musicalhäuser auch eine gewisse Theaterkultur und versprühen dadurch Authentizität. Durch die Adaption bestehender Häuser ist ein Zubau oder eine Erweiterung des Komplexes jedoch nicht möglich. Geboten werden kann nur, was im Rahmen des Möglichen ist – für zusätzliche Erlebnis- und Freizeitangebote müssen MusicalbesucherInnen sich rund um die Theater bzw. in anderen Stadtteilen umsehen. Die unterschiedlichen Finanzierungssysteme in Deutschland und Österreich spiegeln sich daher auch in den jeweiligen Musicaltheatern wieder – auf der einen Seite von der Stadt zur Verfügung gestellte, ältere Häuser und moderne Komplexe mit angeschlossenen Erlebniskonzepten auf der anderen.

Ein weiterer Unterschied zwischen Wien und Hamburg ist, dass Wien mehrere Eigenproduktionen erfolgreich zur Aufführung brachte, während in Hamburg besonders in der Anfangszeit des Musicals in Deutschland zunächst Stücke übernommen wurden, welche in Wien bereits gut funktioniert hatten. Darüber hinaus existierte lange Zeit kein erfolgreiches, in Deutschland entstandenes Musical – die großen Produzentenfirmen wie die Stella-Unternehmensgruppe setzten daher auf

---

<sup>371</sup> Kaczerowski, *Let's go Musicial*, 240f.

importierte Stücke. Als Grund hierfür nennt Thomas Krauth, der geschäftsführende Gesellschafter der Grease Promotion GmbH Düsseldorf am 2. Deutschen Musickongress die relativ kurze Geschichte, auf die das Musical in Deutschland zurückblickt sowie dass der Markt noch nicht reif genug für das Herausbilden einer eigenen Musicaltradition wäre.<sup>372</sup> Gerade in Bezug auf die Konkurrenzhaltung zwischen Wien und Hamburg, rühmt erstere sich gerne mit seinen internationalen Musicalerfolgen – so kontert Peter Back-Vega auf Krauths Aussage der fehlenden Tradition und der damit einhergehenden Notwendigkeit von Importen: „*Elisabeth* kommt nicht vom Broadway, und wir haben das selbst produziert“<sup>373</sup>, woraufhin die Kommunikation wie folgt fortgeführt wurde:

*Thomas Krauth:* Das ist die rühmliche Ausnahme.

*Peter Back-Vega:* Wir haben das jetzt fünf Jahre lang am Spielplan und haben damit bewiesen, dass man sehr wohl im deutschsprachigen Raum ein Stück entwickeln und auch verkaufen kann.

*Thomas Krauth:* Auf jeden Fall können Sie es in Wien verkaufen.

*Peter Back-Vega:* Naja in Wien allein würden wir es nicht fünf Jahre lang laufen lassen können. Es muss die Ausstrahlung haben, und Wien selbst hat als Standort einen relativ kleinen Einzugsbereich. [...] Das heißt also, der Einzugsbereich muss in erster Linie nach Westen ausgeweitet werden und dort muss das Publikum gesucht werden, das dann nach Wien kommt, um diese Musicals zu sehen.<sup>374</sup>

Daraus geht hervor, dass von deutscher Seite der langfristige Erfolg von österreichischen bzw. Musicals, welche ihren Ursprung im deutschsprachigen Raum haben, auf einer internationalen Ebene zunächst eher für nicht sehr wahrscheinlich gehalten wurde. Dadurch kristallisieren sich erneut die Unterschiede Wiens und Hamburgs heraus: Deutsche Musicalmacher konnten aufgrund der privaten Finanzierung weniger spekulieren – der Spielraum für einen Misserfolg war viel kleiner als für die subventionierten VBW – und verließen sich demnach lieber auf wohlbewährte, bereits erprobte Musicalimporte, anstatt selbst als Exporteure aufzutreten.

---

<sup>372</sup> Vgl. Thomas Kraut. In: *Gauert*, Perspektiven des Musicals 111.

<sup>373</sup> Peter Back-Vega. In: *Gauert*, Perspektiven des Musicals 111.

<sup>374</sup> Thomas Kraut; Peter Back-Vega. In: *Gauert*, Perspektiven des Musicals 111.



Um einen Vergleich die Auslastung betreffend herzustellen, soll das Musical „Cats“ herangezogen werden. Interessanterweise erfreute sich dieses trotz mehrjähriger Spielzeit in beiden Städten, Wien und Hamburg, eines permanenten und vergleichbaren BesucherInnenstromes. Das Musical erreichte laut Rothärmel von der Stella AG in Hamburg bis zum Jahre 1995 eine durchschnittliche Auslastung von 95%<sup>375</sup> und auch Bartosch bestätigt diese Zahl bis zum Jahr 1996.<sup>376</sup> Demnach war „Cats“ in Hamburg zehn Jahre durchgehend fast vollends ausgelastet. Bei einer Sitzplatzanzahl von 1.174 im Hamburger Operettenhaus<sup>377</sup> ergibt dies im Schnitt und gerundet 1.115 verkaufte Tickets pro Abend. Das Theater an der Wien hatte zur Spielzeit von „Cats“ 1.051 Sitz- und 32 Stehplätze zur Verfügung und erreichte im Jahr 1984 eine Auslastung von 98%<sup>378</sup> – daraus ergibt sich eine gerundete Gesamtzahl von 1.061 verkauften Tickets pro Vorstellung. Zieht man den anhaltenden großen Andrang auf die Tickets in Betracht, kann für die Folgejahre von einer ähnlichen Auslastung von über 90 Prozent ausgegangen werden. Back-Vega nennt diesbezüglich bei einer ausverkauften Vorstellung eine durchschnittliche Auslastung von 92-93%, da es zu Ausfällen und Stornierungen kommen kann.<sup>379</sup>

Hervorzuheben ist hierbei, dass „Cats“ in Wien und Hamburg in etwa gleiche Erfolge, den BesucherInnenansturm betreffend, erzielte. Es liegt daher die Annahme nahe, dass das „richtige“ Stück innerhalb eines Kulturkreises ortsunabhängig in etwa gleich gut „funktioniert“ und dass Variablen wie das Stadtmarketing, das Rahmenprogramm, die Werbung und die tatsächliche Qualität der Produktion eher von zweitrangiger Bedeutung sein könnten.

Abschließend kann festgehalten werden, dass trotz struktureller Unterschiede, Wien sowie Hamburg sich beide als Musical-Reiseziele etablieren konnten. Besonders interessant ist hierbei, im Hinblick auf die Konkurrenzhaltung der beiden Städte, dass Wien dennoch eine Vorreiterfunktion sowie Vorbildwirkung im Bereich Musical aufzuweisen hatte und in weiterer Folge auch mit VBW-Eigenproduktionen aufwarten

---

<sup>375</sup> Vgl. Rothärmel, Management von Musicalproduktionen, 244.

<sup>376</sup> Vgl. Bartosch, Das ist Musical! 469.

<sup>377</sup> Vgl. Kaczerowski, Let's go Musical, 155.

<sup>378</sup> Vgl. Magistrat der Stadt Wien, Statistisches Jahrbuch 1984, 403.

<sup>379</sup> Vgl. Back-Vega, Theater an der Wien, 110.

konnte während die deutschen MusicalproduzentInnen aufgrund der privaten Finanzierung weiterhin auf die eher weniger risikoreichen Musicalimporte statt Eigeninitiative setzen.

## 6. Conclusio und Ausblick

Abschließend soll nun versucht werden, die dieser Arbeit zugrundeliegenden Forschungsfragen zu beantworten sowie ein Fazit, die These betreffend, zu ziehen.

### 6.1. Beantwortung der Forschungsfragen

- ***Kann das vermehrte Aufkommen von Musicals in den Jahren 1970-2000 als Versuch der Hauptstadt Wien, sich im deutschsprachigen Raum als Musicalmetropole zu etablieren, verstanden werden?***

Nach eingehender Beschäftigung mit der Thematik sowie der Darlegung der durchgeführten Recherche kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass die Stadt Wien, mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit ausgelöst durch den „Cats“-Boom in den 1980er Jahren, ihre Chance erkannte, sich in touristischer Hinsicht als Musicalmetropole auf dem Markt zu positionieren und sich nach außen hin als solche zu präsentieren.

Man kann für Wien von einer Vorbereitungszeit sprechen, in der man das neue Genre dem Publikum näherzubringen versuchte. Die bereits in den 1950er Jahren von Marcel Prawy implementierten Musicals konnten sich zwar größtenteils an der Volksoper durchsetzen, jedoch standen diese nur zeitweise und abwechselnd mit anderen Genres auf dem Spielplan – sie dienten mehr der Ergänzung des jährlichen Gesamtprogramms. Auch die ersten Musicals am Theater an der Wien – obwohl vom Publikum positiv aufgenommen – hatten das Potential, eine Erweiterung des Angebots oder gar der Musicalstandorte in Wien zu initiieren.

Es folgte die eigentliche Durchbruchphase – in diesem Fall der fast zufällige Anlass – der Etablierung Wiens als europäische Musicalmetropole. Von Peter Weck von langer Hand geplant und mit größtmöglicher Präzision produziert, aber dennoch von unerwartet großem Erfolg gekrönt, veränderte „Cats“ in den 1980er Jahren

schließlich die Wiener Theaterlandschaft nachhaltig. Demnach war diese Entwicklung – Wien mit einem Musical eine neue TouristInnenattraktion zu beschieren – weniger geplant, als glücklicher Zufall, auf welchen klug und zukunftsorientiert reagiert wurde. Durch den weiter anhaltenden Erfolg auch anderer Stücke „behielt“ man das Musical als festen Bestandteil der Theater- aber auch Tourismuslandschaft. Wien wurde somit auch im Ausland als Musicalmetropole wahrgenommen und akzeptiert, ein Image, das bis heute oft mit der Hauptstadt in Verbindung gebracht wird.

- ***Welche Beweggründe und Erwartungen standen hinter dieser Entwicklung? Welche Rolle nehmen die Reurbanisierung Wiens, der wachsende Städtetourismus, die Ausweitung des Kulturangebots sowie der Versuch, Wien – eine Stadt der Hochkultur – der Populärkultur zu öffnen, ein?***

Sobald sich gezeigt hatte, dass „Cats“ durchaus wirtschaftliches Potential in sich barg, wurde auf eine Expansion der Musicalstandorte gesetzt. Frühstück und Wagner zeigten mit ihrer Studie zum „Cats Phänomen“, welchen Mehrwert die Stadt aus nur einer Musicalproduktion schöpfen konnte, demnach war die logische Konsequenz eine Erweiterung des Angebots. Hierzu wurden gleich zwei leerstehende Theater wieder reanimiert und vor dem Abriss bzw. Verfall gerettet – dies wiederum kam unter anderem der Reurbanisierung zu Gute: Das Freizeitangebot wurde erhöht, leerstehende Gebäude auf eine „neue“ Art und Weise wieder attraktiv gemacht und mit Stücken bespielt, welche ein eher junges Publikum anzogen.

Nachdem sich das Musical in den 1980er Jahren als erfolgreich erwies, wagte man sich auch erstmals an Eigenproduktionen, welche mitunter auf den Tourismus abzielten: „Freudiana“, „Elisabeth“ und „Mozart!“ hatten alle historische, mit Wien in Verbindung gebrachte Persönlichkeiten zur Thematik und wurden in weiterer Folge auch als etwas typisch Wienerisches vermarktet. Insbesondere „Elisabeth“ tat sich herbei hervor – wenn auch oft als kitschig und als kommerziell verrufen, fährt das

Stück bis heute auf nationaler und internationaler Ebene Erfolge ein. Die Tatsache, dass gerade Elisabeth in regelmäßigen Abständen immer wieder auf dem Spielplan steht, macht deutlich, dass der vermehrten Nachfrage nach Populärkultur nachgekommen wird.

- ***Inwiefern nahm Wien in Bezug auf seine Stellung als Musicalmetropole eine Konkurrenzhaltung zu anderen deutschsprachigen Großstädten, im speziellen Hamburg, ein?***

Hierbei ist hervorzuheben, dass Wien zunächst einen beachtlichen Vorsprung im Bereich Musical hatte – „Cats“ lief schon drei Jahre in der österreichischen Hauptstadt, bevor das Stück in Hamburg seine Premiere feierte. Ähnlich verhielt es sich mit „Das Phantom der Oper“, der zweiten Hamburger Produktion, welche ebenso bereits zwei Jahre zuvor erfolgreich in Wien gestartet war. Auffällig ist hierbei der Nachahmungseffekt: Die Stella-Unternehmensgruppe hätte jedes andere, beliebige Musical auf den Spielplan nehmen können. Man hielt sich aber an die bereits erfolgserprobten Vorgaben aus Wien.

Die Konkurrenzhaltung Wiens wurde besonders deutlich, als Rolf Deyhle als Pächter des Etablissements Ronacher in den 1990er Jahren Musicals zeigte – Intendant Klausnitzer hatte diesbezüglich extra ein „Musicalverbot“ ausgesprochen, welches jedoch nicht eingehalten wurde. Während der gesamten Zeitspanne, welche der mitunter medial ausgetragene Streit um das Recht, Musicals in Wien zu zeigen, anhielt, wurde explizit kommuniziert, dass man in Wien keine Konkurrenz im Bereich Musical wünsche. Erst als Deyhles Produktionen floppten und man im direkten Vergleich mit den VBW-Stücken sehen konnte, dass von der Konkurrenz in diesem Falle kaum bis wenig Gefahr ausging, zeigte man sich schlussendlich versöhnlich. Dennoch wurde keines der VBW-Theater seither wieder verpachtet. Des Weiteren zeigt die Expansion der Musicaltheater von einem festen Haus zu insgesamt drei Musicalspielstätten innerhalb weniger Jahre die deutliche Intention Wiens, sich als Musicalmetropole zu etablieren bzw. zu definieren. Darüber hinaus warb man äußerst gerne mit den Eigenproduktionen der VBW und der Tatsache, dass es

eigentlich kein richtiges deutsches Musical gäbe – daraus geht hervor, dass Wien sich als Musicalhauptstadt deutlich von anderen konkurrierenden Städten abzuheben gedachte und sich als solche auch auf dem Markt positionierte. Des Weiteren zählte man auf den Wiedererkennungswert und die Qualität der Wiener Musicalproduktionen: Die VBW traten immer mehr als Marke zu Tage, welche gewisse Qualitätsstandards versprach.

- ***Welche Kontinuitäten und Brüche können im Vergleich mit Hamburg im Hinblick auf das Aufkommen der Theaterform Musical, die Anzahl der Theater, die Finanzierung, die BesucherInnenzahlen sowie die wirtschaftlichen Auswirkungen festgestellt werden?***

Zunächst ist festzuhalten, dass das Wiener sowie Hamburger Publikum ausgesprochen positiv auf das Musical „Cats“ sowie weitere Stücke des englischen Komponisten Andrew Lloyd Webber reagierte. In beiden Städten verhalf „Cats“ dem Genre Musical zu einem Durchbruch und sicherte der aufsteigenden Kunstform einen permanenten Platz in der Unterhaltungs- bzw. Kulturlandschaft beider Städte.

Dennoch sind in Wien und Hamburg unterschiedliche Theatersysteme im Bereich Musical vorherrschend: Das Subventionstheater in Wien sowie das privatwirtschaftlich finanzierte Musicaltheater in Hamburg. Daraus ergeben sich unweigerlich Unterschiede in Bezug auf die Musicalstandorte: Die private Unternehmensgruppe Stella baute in Hamburg und anderen deutschen Städten eigens neue Theater, welche auf einen reinen Musicalbetrieb ausgelegt waren, während Wien seine alten Stadttheater wiederbelebte und zu Musicalhäusern umfunktionierte. Des Weiteren wurde das Musical in Hamburg als „Gesamterlebnis“ in einem scheinbar größeren Stil, mit ausgiebigem Rahmenprogramm vermarktet – ausgehend von einem Musicaltourismus-Trend wurden ganze Entertainmentprogramme zusammengestellt, ein lokales Hotel bot extra auf die in Hamburg gezeigten Musicals zugeschnittene Zimmer an, und die Tourismuszentrale Hamburg warb mit Packages, die neben dem Musicalbesuch noch Sightseeing und andere Unternehmungen beinhalteten. Auch in Wien gab es Pauschalangebote für

MusicaltouristInnen, die VBW waren jedoch – anders als die Stella-Unternehmensgruppe – in erster Linie für das jeweilige Musical und weniger für das gebotene Rahmenprogramm verantwortlich, da sie als subventionierter Betrieb anders agierten und kalkulierten als das in Deutschland vorherrschende Privatunternehmen.

Die BesucherInnenzahlen betreffend, erreichte „Cats“ im Durchschnitt auf die Gesamtspieldauer gerechnet in etwa die gleiche Auslastung in Wien und Hamburg. Daraus lässt sich ableiten, dass in erster Linie das Stück an sich, nicht unbedingt die Destination ausschlaggebend für den Erfolg einer Produktion ist. Nichtsdestotrotz sind die zuvor beschriebenen Erfolgsfaktoren, das Marketing, sowie das Image, welches eine Stadt nach außen präsentiert, nicht zu vernachlässigende Parameter im Konkurrenzkampf zwischen den Musicalmetropolen.

## **6.2. Überprüfung der These**

*„Die Bundeshauptstadt Wien setzte Musicals bewusst als Teil der für die Stadt als von zentraler Bedeutung erachteten „Creative Industries“ sowie als mitunter wirtschaftliche Prozesse auslösende Populärkulturform im Zuge der Reurbanisierung ein, um sich in weiterer Folge nicht nur innerhalb Österreichs, sondern auch über die Landesgrenzen hinaus als Musicalmetropole zu etablieren und präsentieren.“*

Obwohl zunächst skeptisch auf das Genre Musical reagiert worden war, setzte sich diese Form der Unterhaltung mit „Cats“ 1983 plötzlich und unerwartet durch. Vor diesem Zeitpunkt kann eher nicht von einer bewussten Implementation seitens der Stadt Wien gesprochen werden, da zwar Musicals auf dem Spielplan standen, jedoch wurde ihnen keine allzu große Bedeutung beigemessen und die ökonomische Relevanz des Genres hielt sich in Grenzen. Als jedoch sichtbar wurde, wie gut sich „Cats“ und in weiterer Folge auch andere Musicals verkaufen konnten, reagierte die Stadt Wien nicht nur mit zugeschnittener Werbung und Tourismus-Angeboten sondern auch mit der Ausweitung des Musicalangebots sowie Maßnahmen, eigene Musicalstars hervorzubringen und zu vermarkten. Mit den VBW-Eigenproduktionen konnte Wien sich immer mehr als erfolgreiche Musicalhauptstadt bzw.

Produktionsstädte etablieren, dies wäre ohne die Subventionen der Stadt jedoch kaum realisierbar gewesen. Daher kann das Fazit gezogen werden, dass die Stadt, ausgelöst durch den „Cats-Boom“ in den frühen 1980er Jahren, geschickt und klug auf einen neuen Trend reagierte und dementsprechende Maßnahmen einleitete, um Wien als Musicalhauptstadt auf dem internationalen Markt zu platzieren. Alles spricht dafür, dass dies im deutschsprachigen Raum gelungen ist.

### 6.3. Ausblick

Und wie wird es mit der Musicalmetropole Wien und dem Genre an sich weitergehen? Im Jahr 2019 sieht man vor dem Ronacher-Theater keine Menschenschlangen um „Cats“ Tickets anstehen, die „Schlacht“ um die besten Karten hat sich mittlerweile verlagert: Sie findet zuhause vor dem Computer oder am Smartphone über diverse Online Ticketagenturen statt. Mit den Jahren unterlag das Genre auch Änderungen, Neuproduktionen sind oftmals aus bereits existierenden Schlager-Songs zusammengestellt und gespielt wird, was funktioniert und eine gute Auslastung erreicht. Peter Weck äußerte sich diesbezüglich im Kurier:

Was heute unter Musical läuft, ist keines mehr. Das sind Revuen wie damals in den 1970er-Jahren, banale Geschichten, verpackt in Schlagermusik. Mein Ansinnen war immer, Musical zu machen, wie man es aus England und den USA kannte. Dabei ist es leider nicht geblieben. Jeder macht eben seine Sache, wie er sie für richtig hält.<sup>380</sup>

Nichtsdestotrotz stehen auch immer wieder „klassische“ Musicals, welche z.B. auf literarischer Grundlage beruhen, wie das im Jahr 2019 wiederaufgenommene „Cats“ auf dem Spielplan. Für das Jahr 2020 ist die Wiedereröffnung des Raimund Theaters mit „Miss Saigon“ geplant<sup>381</sup> und darüber hinaus soll Ludwig Van Beethoven – 2020 steht Wien ganz im Zeichen seines 250. Geburtstages – vom Kreativteam Michael Kunze und Sylvester Levay, welche schon „Elisabeth“ und „Mozart!“ schrieben, ein

---

<sup>380</sup> Peter Weck. In: Barbara Reiter, Peter Weck: „Es gibt Verrückte die werden in dem Alter noch Vater“ In: Kurier (20.11.2019). Online unter: <https://kurier.at/freizeit/peter-weck-es-gibt-verrueckte-die-werden-im-alter-noch-vater/400680677> (abgerufen am 09.01.2020).

<sup>381</sup> Vgl. *Vereinigte Bühnen Wien*, Die bewegendste Liebesgeschichte unserer Zeit ab Herbst 2020 in Wien. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/924/Miss-Saigon/calendar> (abgerufen am 09.01.2020).



eigenes Musical gewidmet werden.<sup>382</sup> Die Uraufführung soll allerdings nicht in Wien, sondern in Seoul stattfinden<sup>383</sup>, denn der Auftrag für das Stück kam von einer koreanischen Musicaltruppe.<sup>384</sup> Zu dem bisherigen Vermarktungsmuster der VBW bzw. der Stadt Wien würde die Produktion allerdings ebenso passen: Der Vermarktung bedeutender historischer Persönlichkeiten. Insbesondere im Kontext von Jubiläumsjahren, wie schon im „Sisi-Jahr 1998“, setzte man auf typisch „Wienerische“ Musicals. Ob und wann das Stück in Wien zu sehen sein wird, ist jedoch noch unklar. Sollte das Beethoven-Musical nach Wien transferiert werden, ist eines jedoch gewiss: Die Stadt Wien wird das Stück intensiv im In- und Ausland bewerben, um wie schon zuvor mit dem Genre Musical die Tourismusbranche anzukurbeln und das Stadtimage im Bereich innovative Cultural Industries weiter zu stärken. Aber auch ohne Aufführung in Wien ist es sehr wahrscheinlich, dass das Stück dem Wien-Tourismus in die Taschen spielt – denn dass die Vermarktung bekannter, österreichischer Persönlichkeiten auch auf internationaler Ebene und unter anderem im Bereich Musical funktioniert, ist evident. Wien profitiert als Aufführungsort, aber auch als historischer Schauplatz. Die Kunstform Musical hat Wien erobert, wovon die Stadt auch ökonomisch profitiert.

---

<sup>382</sup> Vgl. Martina Winkelhofer, Nicht Mythos, sondern Mensch. In: Kronen Zeitung (Krone bunt, 08.12.2019).

<sup>383</sup> Vgl. Winkelhofer, Nicht Mythos, sondern Mensch, 49.

<sup>384</sup> Vgl. Im *Eun-byel*, Beloved musical duo to return with „Beethoven“ premiere. In: The Korea Herald (18.11.2019). Online unter: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20191118000755> (abgerufen am 09.01.2020).

## 7. Quellen- und Literaturverzeichnis

### 7.1. Literatur

- Charles B. **Axton**, Otto **Zehnder**, Reclams großes Musical Buch (Stuttgart/Zürich/Wien 1997).
- Peter **Back-Vega**, Theater an der Wien. 40 Jahre Musical. In zwei Akten mit Prolog. Entr'Acte und Schlussapplaus (Wien 2008).
- Günter **Bartosch**, Die ganze Welt des Musicals (Wiesbaden 1981).
- Günter **Bartosch**, Das große Heyne Musical Lexikon. (München 1994).
- Günter **Bartosch**, Das ist Musical! Eine Kunstform erobert die Welt (Bottrop/Essen 1997).
- Martina **Bergmann**, Alternativlokal-, Diskotheken- und Clubszene in Wien 1970-1990. Ein wesentliches Merkmal der Reurbanisierung (ungedr. Dissertation Universität Wien 2017).
- Rüdiger **Bering**, Musical (Köln 1997).
- Dirk **Böttiger**, Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical (Düsseldorf/Zürich 2002).
- Harald **Dettmer** (Hg.), Elisabeth **Glück**, Thomas **Hausmann**, Claude **Kaspar**, Johann **Logins**, Werner **Opitz**, Werner **Schneid**, Tourismustypen (München/Wien/Oldenbourg 2000).
- Axel **Dreyer** (Hg.), Kulturtourismus (München/Wien/Oldenbourg 1996).
- Axel **Dreyer**, Der Markt für den Kulturtourismus. In: Axel **Dreyer** (Hg.) Kulturtourismus (München/Wien/Oldenbourg 1996), 25-48
- Peter **Eigner**, Andreas **Resch**, Die wirtschaftliche Entwicklung Wiens im 20. Jahrhundert. In: Franz X. Eder, Peter Eigner, Andreas Resch, Andreas Weigl (Hg.). Wien im 20. Jahrhundert. Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum. (=Querschnitte Bd. 12) (Innsbruck/Wien/München/Bozen 2003) 8-140.
- Peter **Eigner**, Wie(n) neu! Die urbane Renaissance Wiens 1975-2010. In: Peter **Berger**, Peter **Eigner**, Andreas **Resch** (Hg.), Die vielen Gesichter des wirtschaftlichen Wandels. Beiträge zur Innovationsgeschichte. Festschrift für Dieter Stiefel (Wien/Berlin 2011) 181-202.
- Denny Martin **Flinn**, Musical! A Grand Tour. The Rise, Glory, and Fall of an American Institution (New York 1997).
- Richard L. **Florida**, The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life (New York 2002) 5.
- Werner **Frühstück**, Michael **Wagner**, Cats in Wien. Die ökonomische Verflechtung urbaner Unterhaltungskunst (Regensburg 1988).

- Jürgen **Gauert**, Perspektiven des Musicals. Der 2. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation (Berlin 2000).
- John **Hartley**, Creative Industries. In: John *Hartley* (Hg.), Creative Industries (Malden/Oxford/Victoria 2005) 1-40.
- Gerhard **Hellwig**, Der neue Opern- und Operettenführer mit Musicals und Künstlerbiographien (Aktualisierte u. ergänzte Neuauflage Freiburg/Basel/Wien 1984).
- Heike **Ilse Hromatka-Reithofer**, Creative Industries in Wien seit dem Fin de Siècle – Mode, Grafik, Design, Fotografie (ungedruckte Dissertation Universität Wien 2012).
- Wolfgang **Jansen**, Cats & Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater (Leipzig 2008).
- Simone **Kaczerowski**, Let's go Musical. Alle großen Shows in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Düsseldorf/München 1997).
- Simone **Kaczerowski**, Musicals in Deutschland (Bottrop/Essen 1995).
- Attila E. **Làng**, 200 Jahre Theater an der Wien. Spectacles müssen seyn (Wien 2001).
- Norbert **Lewandowski**, Die tollsten Musicals in Deutschland (Ostfildern 1998).
- Siegfried **Mattl**, Wien im 20. Jahrhundert (Wien 2000).
- Gunther **Maier**, Franz **Tödting**, Regional- und Stadtökonomik 1. Standorttheorie und Raumstruktur (4. Akt. u. erw. Aufl. Wien 2006).
- William **Morrison**, Introduction. In: William *Morrison*, Broadway Theatres. History and Architecture (Mineola, New York 1999).
- Lutz **Musner**, Ist Wien anders? Zur Kulturgeschichte der Stadt nach 1945. In: Peter *Csendes*, Ferdinand *Opfl* (Hg.), Wien. Geschichte einer Stadt. Von 1970 bis zur Gegenwart, Bd. 3 (Wien/Köln/Weimar 2006) 739-820.
- Marcel **Prawy**, Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben. Mit Beiträgen von Peter Dusek und Christoph Wagner-Trenkwitz (Wien 1997).
- Bettina **Rothärmel**, Management von Musicalunternehmen – am Beispiel der Stella Musical AG. In: Axel *Dreyer* (Hg.) Kulturtourismus (München/Wien/Oldenbourg 1996), 243-266.
- Hubert **Schäfer**, Musicalproduktionen. Marketingstrategien und Erfolgsfaktoren (Wiesbaden 1998).
- Siegfried **Schmidt-Joos**, Das Musical (München 1965).
- Siegfried **Schmidt-Joos**, Einführung. Die Welt des Musicals. In: Charles B. *Axton*, Otto *Zehnder* (Hg.) Reclams großes Musical Buch (Stuttgart/Zürich/Wien 1997) 9-28.
- Jürgen **Schmude**, Erlebniswelt Musical: Bilanz eines Booms unter besonderer Berücksichtigung des geplanten Musicals ‚König Ludwig II. – Sehnsucht nach

dem Paradies'. In: Albrecht Steinecke (Hg.), Erlebnis- und Konsumwelten (München/Wien/Oldenbourg 2000) 238-250.

Walter **Siebel**, Die Kultur der Stadt (Berlin 2015).

Christoph **Specht**, Das neue Deutsche Musical. Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical (Potsdamer Forschungen zur Musik und Kulturgeschichte Bd. 1, Berlin 2009).

Günter **Tolar**, So ein Theater! Die Geschichte des Theaters an der Wien (Wien 1991).

Christoph **Wagner-Trenkwitz**, Er war der große Anzünder. Marcel Prawy und die Wiener Volksoper. In: Norbert **Ruby** (Hg.), Marcel Prawy. Ich mache nur, was ich liebe (Wien 2006), 19-32.

Peter **Weck**, Attila E. **Làng**, Cats in Wien. Die Geschichte eines Erfolges (Wien 1985).

Peter **Weck**, Musicals in Wien. Ein Interview mit Peter Weck. In: Vereinigte Bühnen Wien, Das Phantom der Oper Programmheft (3. Auflage, Wien 1991).

Peter **Weck**, War's das? Erinnerungen (Wien 2010).

Peter **Weck**, Wiedersehen in Wien. Elisabeth. In: *Vereinigte Bühnen Wien*, Elisabeth Programmheft (4. Auflage, Wien 1995).

Peter **Weck**, Zum Thema Musical. In: Joachim **Sonderhoff**, Peter **Weck** (Hg.), Musical. Geschichte - Produktionen - Erfolge (Braunschweig 1986) 6-7.

Hubert **Wildbihler**, Musical Know-How. Das Handbuch und Kontaktforum der Musicalszene (Passau 1995).

Ute **Ziegenbalg**, Das internationale Musical (Herdecke 1994).

## 7.2. Internetquellen

Lisa **Arns**, Cats. Abschied ohne Katzenjammer. In: Der Spiegel online (29.01.2001). Online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/cats-abschied-ohne-katzenjammer-a-114917.html> (abgerufen am 09.01.2020).

Rainer **Eistner**, Wie viel Geld brauchen Musicals? (09.06.2011). Online unter: <http://oe1.orf.at/artikel/278931/Wie-viel-Geld-brauchen-Musicals> (abgerufen am 09.01.2020).

Im **Eun-byel**, Beloved musical duo to return with „Beethoven“ premiere. In: The Korea Herald (18.11.2019). Online unter: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20191118000755> (abgerufen am 09.01.2020).

**Festspielbüro Staatz-Kautendorf**. Die Felsenbühne Staatz. Online unter: <https://www.felsenbuehne-staatz.at/felsenbuehne> (09.01.2020).

**Festspielbüro Staatz-Kautendorf**, Gastronomie am Festspielgelände. Online unter: <https://www.felsenbuehne-staatz.at/service/gastronomie> (abgerufen am 09.01.2020).

**Festspielbüro Staatz-Kautendorf**, Übernachten in Staatz. Online unter: <https://www.felsenbuehne-staatz.at/service/naechtigung> (abgerufen am 09.01.2020).

Christian **Glanz**, Artikel Prawy, Marcel Horace Frydman Ritter von. In: Österreichisches Musiklexikon online, online unter: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_P/Prawy\\_Marcel.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Prawy_Marcel.xml) (abgerufen am 09.01.2020).

**Kurier**, Eine kurze Geschichte des Wiener Musicals (15.02.2012). Online unter: <https://kurier.at/kultur/eine-kurze-geschichte-des-wiener-musicals/768.138> (abgerufen am 09.01.2020).

**London Theatre Direct**, Sondheim Theatre. Online unter: <https://www.londontheatredirect.com/venue/66/sondheim-theatre.aspx> (abgerufen am 09.01.2020).

**Mostviertel Tourismus GmbH**, Musical-Hochburg Amstetten. 30jähriges Jubiläum 2019 mit dem Musical-Klassiker „The Rocky Horror Show“. Online unter: <https://www.mostviertel.at/musical-hochburg-amstetten> (abgerufen am 09.01.2020).

Jesse **McKinley**, „Dance of the Vampires,“ a \$12 Million Broadway Failure is Closing. In: New York Times (16.01.2003), Section E, 1. Online unter: <https://www.nytimes.com/2003/01/16/theater/dance-of-the-vampires-a-12-million-broadway-failure-is-closing.html> (abgerufen am 09.01.2020).

**ORF**, VBW: Kritik an Subventionserhöhung (28.11.2013). Online unter: <https://wien.orf.at/v2/news/stories/2617539/> (abgerufen am 09.01.2020)

Barbara **Reiter**, Peter Weck: „Es gibt Verrückte die werden in dem Alter noch Vater“ In: Kurier (20.11.2019). Online unter: <https://kurier.at/freizeit/peter-weck-es-gibt-verrueckte-die-werden-im-alter-noch-vater/400680677> (abgerufen am 09.01.2020).

**Stadtrechnungshof Wien**, VBW - Kulturmanagement- und Veranstaltungsgesellschaft m.b.H., Wirtschaftliche Entwicklung 2000 bis 2003. KA IV – GU 104-1//04. Online unter: <http://www.stadtrechnungshof.wien.gv.at/berichte/2004/kurz/bericht1-21.htm> (abgerufen am 09.01.2020).

**Stadtrechnungshof Wien**, Vereinigte Bühnen Wien Gesellschaft m.b.H. Prüfung der Auslandsveranstaltungen. KA IV – GU 9-9/02 (2002). Online unter: <http://www.stadtrechnungshof.wien.gv.at/berichte/2002/lang/5-21-KA-IV-GU-9-9-2.pdf> (abgerufen am 09.01.2020).

**Stadtrechnungshof Wien**, Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H. Prüfung der Gebarung Prüfungsersuchen gem. §73e Abs.1 WStV vom 22.Dezember 2017. StRH IV -1/18. Online unter: <http://www.stadtrechnungshof.wien.at/ausschuss/02/02-19-StRH-IV-1-18.pdf> (abgerufen am 09.01.2020)

**Stage Entertainment**, History. Our history in The Netherlands. Online unter: [https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-story/historythe-netherlands#history\\_netherlands](https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-story/historythe-netherlands#history_netherlands) (abgerufen am 09.01.2020).

**Stage Entertainment**, Our Story. Online unter: [https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-story#our\\_founder](https://www.stage-entertainment.com/layout-page/our-story#our_founder) (abgerufen am 09.01.2020).

**Stage Entertainment**, Unternehmen. Online unter: <https://www.stage-entertainment.de/unternehmen/ueber-stage/ueber-stage.html> (abgerufen am 28.09.2019).

**The Really Useful Group**, *The Phantom of the Opera*. Online unter: <https://uk.thepantomoftheopera.com> (abgerufen am 09.01.2020).

**Theater an der Wien**, Geschichte 2005. Online unter: <https://www.theater-wien.at/de/ueber-uns/geschichte> (abgerufen am 09.01.2020).

**Theater der Jugend**, Abos. Information. Online unter: <https://www.tdj.at/abos/information/> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen International**, About us. Online unter: <https://www.vbw-international.at/home/about-us> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, Cats Originalkreativteam. Gillian Lynne. Online unter: [https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/858/CATS/ec1793/Original-Kreativteam/team443\\_4755/Choreographie--Associate-Director](https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/858/CATS/ec1793/Original-Kreativteam/team443_4755/Choreographie--Associate-Director) (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, Das Unternehmen. Unterschiedliche Wege. Online unter: <https://www.vbw.at/de/unternehmen/unternehmen> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, Die bewegendste Liebesgeschichte unserer Zeit ab Herbst 2020 in Wien. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/924/Miss-Saigon/calendar> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, Etablissement Ronacher. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/die-theater/ronacher> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, Musicalclub AGB. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/we-are-musical/community/musicalclub/musicalclub-agb> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, Musical meets Opera 11. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/883/Musical-Meets-Opera-11> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, Raimund Theater. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/die-theater/raimund-theater> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, Rekordticketverkauf für CATS (22.05.2019). Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/aktuelles/662/Rekordticketverkauf-fuer-CATS> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, VBW International. Erfolgreicher internationaler Lizenzgeber. Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/we-are-musical/vbw-international> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, VBW Musicals verzeichnen erfolgreichste Saison (29.06.2018). Online unter: <https://www.musicalvienna.at/de/aktuelles/501/VBW-Musicals-verzeichnen-erfolgreichste-Saison> (abgerufen am 09.01.2020).

**Vereinigte Bühnen Wien**, Vereinigte Bühnen Wien GmbH Mitarbeiter. Online unter: <https://www.vbw.at/de/unternehmen/mitarbeiter/mitarbeiter-vbw> (abgerufen am 09.01.2020).

**Volksoper Wien**, Über die Volksoper. Online unter: [https://www.volksoper.at/volksoper\\_wien/information/ueber\\_volksoper/Ueber\\_die\\_Volksoper.de.php](https://www.volksoper.at/volksoper_wien/information/ueber_volksoper/Ueber_die_Volksoper.de.php) (abgerufen am 09.01.2020).

**Wien Holding GmbH**, Kultur- und Veranstaltungsmanagement. Online unter: <https://www.wienholding.at/Geschaeftsfelder/Kultur-und-Veranstaltungsmanagement> (abgerufen am 09.01.2020).

**Wien Holding GmbH**, Unternehmensprofil. Online unter: <https://www.wienholding.at/Die-Wien-Holding/Unternehmensprofil> (abgerufen am 09.01.2020).

### 7.3. Printmedien

Dorothee **Baer-Bogenschütz**, Ziel ist die schnelle Mark. Musical-Tourismus boomt – doch die Kosten steigen und das Niveau sinkt. In: Der Tagesspiegel, Nr. 16184 (07.12.1997).

Christina **Böck**, Katzenmusik. In: Wiener Zeitung (02.02.2019).

**Der Tagesspiegel**, Ein Freund ein guter Freund. Wiener Musicalbuehnen wollen Paechter Schwenkow herausklagen – wegen Rolf Deyhle (Nr. 15178, 11.02.1995).

- Der Tagesspiegel**, Hamburg feiert Musical-Jubilaeen (Nr. 15363, 20.08.1995).
- Der Tagesspiegel**, Im Gruendungsfieber: Fuer en-suite Musicals werden immer mehr neue Theater eroeffnet (Nr. 14896, 29.04.1994).
- Der Tagesspiegel**, Tanz der Vampire: Musicalreise nach Wien (Nr. 16135, 19.10.1997).
- G.K.**,Rückkehr zur Kreativität. Die Musical-Metropole Wien zum Ende der Ära Peter Wecks Werbetrommel. In: Nürnburger Nachrichten (20.07.1992).
- Oliver **Hochadel**, Shopping mit Sis(s)i. In: Falter, 35/98 (26.08.1998).
- Jö**, Ist das die Rettung für das Operettenhaus? In: Hamburger Abendblatt (25.06.1985).
- Kronen Zeitung** (Krone-Bunt), „Munter geht die Sisi unter“ – oder doch nicht? (07.04.2019).
- Heinrich Ludwig**, „Elisabeth“ steuert 500. Vorstellung an. In: Oberösterreichische Nachrichten, Nr. 152 (04.07.1994).
- Ma**, Ein Hotel für „Les Misèrables“. In: Die Zeit (Nr.34.,18.08.1995).
- Bernhard **Martin**, Wiener Musical-Streit geht in Harmonie auf. Ronacher und Vereinigte Bühnen planen Kooperation. In: WirtschaftsBlatt (Nr. 256, 05.11.1996).
- Peter **Münder**, Roger **Thiede**, Das große Musical-Fieber. In: Focus (Ausgabe 45, 07.11.2994).
- Neues Volksblatt**, Mozarts Bedeutung als Wirtschaftsfaktor (Nr. 209, 09.09.1999).
- Oberösterreichische Nachrichten**, Musical aus Wien macht international Furore (14.08.1996).
- Oe24 Österreich** (Gratisausgabe), Kultur als Exportschlager (28.02.2019).
- Ulrich **Papendick**, Musical-Produzent Stella plant Gang aufs Parkett – Gewinn unbekannt – Kritiker: „Auslaufmodell“. Ein Phantom will an die Börse. In: Welt am Sonntag (Nr. 29, 20.07.1997).
- Passauer Neue Presse**, Fahrt zum „Land des Lächelns“ und „Elisabeth“ (11.01.1997).
- Klemens **Patek**, Musicalstadt Wien? Eher ein Musicalstädtchen! In: Die Presse (20.09.2019).
- Uwe **Schlicht**, Tragik und imperialer Glanz der Habsburger. Wien in „Elisabeth-Begeisterung“ / Die Ringstraße und die Architekturprovokationen. In: Der Tagesspiegel, Nr. 14729 (06.11.1993).
- Jan **Schulz-Ojala**, Der Musical-Markt boomt – und er ist hart umkaempft. In der europäischen Musicalmetropole Wien ist der Ernstfall längst eingetreten. Demnaechst droht er in Berlin. Sissi und die Streitkultur. In: Der Tagesspiegel (Nr. 15463, 29.11.1995).



Christian **Seiler**. Der Sisi Spuk. Profil Serie 1. Das Gedenkjahr zum 100. Todestag der Kaiserin Elisabeth gerät zum kommerziellen Delirium. In: Profil Nr. 07/98 (09.02.1998).

Christof **Siemens**, Ein Musical ist keine Marmelade. Vor der Premiere von „Titanic“: Wie die Stage Holding den Theatermarkt verändert. In: Die Zeit (Nr. 50, 05.12.2002).

**Sk**, Schwenkow läutet jetzt die Stella-Glocken. In: Berliner Kurier (Nr. 57, 27.02.2004).

Frank Matthias **Trost**, STELLA AG / Going Public des Musical,- Kino- und Variete-Geschäfts. Musicals sollen die Börsen Bühne erobern. In: Handelsblatt (Nr. 086, 06.05.1997).

Ulrike **Vongehr**, Cats und Co., gastronomisch gesehen. In: Foodservice (nr. 11, 01.11.1994).

Martina **Winkelhofer**, Nicht Mythos, sondern Mensch. In: Kronen Zeitung (Krone - Bunt, 08.12.2019).

Gerd-Eckard **Zehm**, Silberhaariger Sängerknappe geht nicht in Unterhaltungsrente. In: *Frankfurter Neue Presse* (Ausgabe 12/08).

#### 7.4. Statistische Daten

**Magistrat der Stadt Wien**, Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 1983 (Wien 1984).  
Online unter:  
<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/2076607>  
(abgerufen am 13.12.2019).

**Magistrat der Stadt Wien**, Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 1984 (Wien 1985).  
Online unter:  
<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/2076681>  
(abgerufen am 13.12.2019).

**Magistrat der Stadt Wien**, Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 1989 (Wien 1990)  
388. Online unter:  
<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/structure/2079190>  
(abgerufen am 14.12.2019).

**Magistrat der Stadt Wien**, Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 1993 (Wien 1994)  
374. Online unter:  
<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/2081109>  
(abgerufen am 14.12.2019).

**Statistik Austria**, Theater und Musik. T9. Personal an den Bundestheatern, Wiener Privattheatern, Vereinigte Bühnen Wien und den österreichischen

Länderbühnen und Stadttheatern 2016/17 (erstellt am 28.11.2018). Online unter:  
[http://www.statistik.at/web\\_de/statistiken/menschen\\_und\\_gesellschaft/kultur/theater\\_und\\_musik/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/kultur/theater_und_musik/index.html) (abgerufen am 17.11.2019).

**Statistik Austria**, Theater und Musik. T1. Vorstellungen und Besuche an den Bundestheatern, Wiener Privattheatern und Vereinigten Bühnen Wien 1980/81 bis 2016/17 (erstellt am 28.11.2018). Online unter:  
[http://www.statistik.at/web\\_de/statistiken/menschen\\_und\\_gesellschaft/kultur/theater\\_und\\_musik/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/kultur/theater_und_musik/index.html) (abgerufen am 12.12.2019).

## 7.5. Sonstiges

**Stage Entertainment**, Erleben Sie die Magie der schönsten Musicals (Werbebroschüre, 2016).

## 8. Weiterführende Informationen

**Felsenbühne Staats.** online unter: <https://www.felsenbuehne-staatz.at/> (abgerufen am 09.01.2020).

**Landestheater Linz,** online unter <https://www.landestheater-linz.at/musiktheater> (abgerufen am 09.01.2020).

**Kulturabteilung (MA 7),** online unter: <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/> (abgerufen am 09.01.2020)

**Musicalsommer Amstetten,** online unter: <https://avb.amstetten.at/musicalsommer/news/> (abgerufen am 09.01.2020).

**Musicalsommer Winzendorf,** online unter: <https://www.musicalsommer-winzendorf.at/> (abgerufen am 09.01.2020).

**Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien** (Studiengang Musikalisches Unterhaltungstheater), online unter: <http://www.muk.ac.at/studienangebot/fakultaet-darstellende-kunst/musikalisches-unterhaltungstheater.html> (abgerufen am 09.01.2020)

**Österreichische Nationalbank,** Historischer Währungsrechner. Online unter: <https://www.eurologisch.at/docroot/waehrungsrechner/#/> (abgerufen am 09.01.2020).

**Performing Center Austria,** online unter: <https://www.performingcenter.at/angebot/ausbildung/performing-academy/> (abgerufen am 09.01.2020).

**Semmel Concerts Entertainment GmbH.** Elisabeth. Konzertante Aufführung. Online unter: <http://www.elisabeth-schoenbrunn.at/> (abgerufen am 09.01.2020).

**Sunrise Studios Konservatorium,** online unter: <https://www.konservatorium-sunrisestudios.at/> (abgerufen am 09.01.2020).

## 9. Abbildungsverzeichnis

**Abbildung 1:** Leucht-Tafel am Londoner Lyric Theatre. Foto: Jasmin Kofler, 2018.

**Abbildung 2:** Die Aufmachung des Queen's Theatre in London für die Langzeit-Produktion „Lès Miserables“. Foto: Jasmin Kofler, 2019.

**Abbildung 3:** Werbung für das Stück „Sister Act“, Etablissement Ronacher in 1010 Wien. Foto: Jasmin Kofler, 2011.

**Abbildung 4:** Werbung für die Wiederaufnahme von „Cats“ im Jahr 2019. Das Etablissement Ronacher bei Dämmerung. Foto: Jasmin Kofler, 2019.

**Abbildung 5:** Bewerbung einer Musical-Busreise des Pensionisten-Verbandes Floridsdorf aus dem Jahr 2018, Aushang in einer Wiener Arztpraxis. Foto: Jasmin Kofler, 2018.

## 10. Anhang

### 10.1. Abstract

Die Bundeshauptstadt Wien wurde gegen Ende des 20. Jahrhunderts neben New York und London immer wieder als Musicalmetropole bezeichnet und präsentierte sich insbesondere durch die Eigenproduktionen der Vereinigten Bühnen Wien (VBW) auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht nur im europäischen, sondern auch im internationalen Raum als solche. Obwohl das Musical bereits ab den 1950er Jahren ein fester Bestandteil der Wiener Theaterkultur war, etablierte sich das Genre erst vollständig ab den frühen 1980er Jahren durch den unerwarteten Erfolg des Stücks „Cats“. Dieser löste diverse ökonomische Prozesse aus, von welchen die Stadt Wien sowie deren Image als Zentrum der Creative Industries langfristig profitierten: Durch den aufkommenden Musicaltourismus und die äußerst große Nachfrage nach Tickets konnten nicht nur Einnahmen generiert, sondern auch neue Arbeitsplätze geschaffen werden. Darüber hinaus expandierte Wien im Bereich Musical: Aus ursprünglich einem festen Musicalhaus wurden bis Ende der 1980er Jahre schließlich ganze drei Spielstätten – ein Prozess, welcher eng mit der Reurbanisierung Wiens sowie einer Erweiterung des Populärkultur-Angebots verwoben war. Dass Musicals ein vormals relativ ungenutztes wirtschaftliches Potential darstellten, blieb auch von anderen Städten nicht unbemerkt – nur drei Jahre nach der Wiener „Cats“-Premiere trat Hamburg bereits als konkurrierende Musicalstadt auf, jedoch mit diversen Unterschieden die Finanzierung, Vermarktung sowie Produktion betreffend. Neben Musicalimporten wurden in Wien auch VBW-Eigenproduktionen zur Aufführung gebracht, welche in weiterer Folge in zahlreiche Länder exportiert werden konnten, Wiens Status als Musicalhauptstadt festigten und der Stadt nicht nur einen Wettbewerbsvorteil, sondern auch eine gewisse Sonderposition den Musicaltourismus betreffend im Vergleich mit Hamburg bescherten.

## **10.2. Abstract (english)**

During the last decades of the 20th century Austria's capital city Vienna was often referred to as „Musical-Metropolis“, similar to New York and London. The city is continuing to represent itself as a Musical-destination at the beginning of the 21<sup>st</sup> century – most notably due to various in-house productions of the „Vereinigte Bühnen Wien“ – not only on European, but also on international grounds. Implemented during the 1950s, musicals soon became an inherent part of the city's theatre culture. However, the unexpected success of the musical „Cats“, which was first staged in Vienna during the early 1980s, initiated various economic processes that were beneficial for the city itself and its image as a center of the Creative Industries. The emerging musical-tourism and the tremendous demand for tickets generated profits and provided new jobs. Furthermore, the number of musical theatres rose from a single one to a total of three during the late 1980s. This process was strongly linked to both: The process of reurbanization of the city and its expansion of popular culture events. Shortly thereafter, other German-speaking cities discovered the economic potential of musical productions – only three years after „Cats“ premiered in Vienna, Hamburg also began to stage musicals and therefore started competing with Vienna. However, multiple differences between these two cities concerning the funding, marketing and production of musicals existed and still exist. The fact that Vienna did not only import musicals but also produced new ones locally, which were in turn exported internationally, added up to Vienna's positive image in terms of a Musical-Metropolis and perhaps more importantly, proved to be a competitive advantage regarding musical-sparked city tourism.