



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

*„Rent, Spring Awakening und Next To Normal –
Beispiele für ein ‚anderes‘ Musicalverständnis“*

Verfasserin

Julia Wagner, Bakk.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

DANKE

An erster Stelle danke ich meiner Mutter, meinem Vater und meinem Bruder David, die mich in dieser sehr intensiven Zeit der Recherche und des Schreibens begleitet haben. Sie haben mein Jammern mit Geduld ertragen, mir Mut zugesprochen und für Klarheit gesorgt, wenn ich nicht weiterwusste.

Danke auch an meine Freunde und meine restliche Familie, die mich mit positiven Zusprüchen unterstützt oder gar nicht erst mit Fragen nach der Arbeit belastet haben.

Danke an meinen Betreuer Univ. Prof. Dr. Stefan Hulfeld, der mit kritischem Auge immer dort den Finger angelegt hat, wo es Probleme gab und mir mit wenigen Worten und Fragen geholfen hat, meinen Weg zu finden.

Und zu guter Letzt: Thank you, Jonathan Larson!

Julia Wagner

Wien, April 2013

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
1. Musical. Eine Aufklärung	4
2. Das „andere“ Musical. Eine Einführung	11
3. <i>Rent</i>	16
3.1. Jonathan Larson.....	16
3.2. Entstehungsgeschichte.....	20
3.3. Inhalt	26
3.4. Heart and Soul.....	28
3.5. Notes	34
4. <i>Spring Awakening</i>	37
4.1. Duncan Sheik und Steven Sater	37
4.2. Entstehungsgeschichte.....	40
4.3. Inhalt	46
4.4. Heart and Soul.....	49
5. <i>Next To Normal</i>	59
5.1. Brian Yorkey und Tom Kitt	59
5.2. Entstehungsgeschichte.....	61
5.3. Inhalt	66
5.4. Heart and Soul.....	70
6. Konstitutive Elemente des „anderen“ Musicals	78
6.1. Das „andere“ Musical und seine Ästhetik.....	79
6.1.1. Der „Off-Broadway-Faktor“	79

6.1.2. Narrativität	82
6.1.3. Set Design	88
6.2. Die Ausprägung der Musical-Elemente im „anderen“ Musical	91
6.2.1. Schauspiel	91
6.2.2. Musik	95
6.2.3. Tanz	100
6.3. Das „andere“ Musical im Vergleich	103
7. Die Essenz des „Anderen“	111
Kurzzusammenfassung	119
Abstract	120
Quellen	121
Curriculum Vitae	130

EINLEITUNG

Das Musical ist eines der meist unterschätzten Theatergenres unserer Zeit. Die Vorurteile, mit denen sich diese Gattung konfrontiert sieht, sind vielfältig. Die Reduzierung auf seine Ausprägung im „Megamusical“ oder „Broadway-Musical“, die in erster Linie darauf bedacht sind, dem Publikum eine unterhaltende Show zu bieten, führt u.a. zu einer allgemeinen „Einschätzung“ des Musicals als „seichtes Unterhaltungstheater“.

Das Musical ist jedoch eine unglaublich vielfältige Theaterform, die sich in vielen Facetten zeigt. Sie ist ebenso wenig in eine Schublade zu drängen wie Sprechtheater oder Oper, auch wenn dies immer wieder passiert. Meine Diplomarbeit setzt genau an diesem Punkt an. Der Begriff des „anderen“ Musicals stellt sich einerseits gegen die „allgemeinen“ Definitionen, die das Genre einengen und seine Differenziertheit und Vielfalt einschränken, und ist andererseits eine Idee einer Betrachtung für Musicals wie *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal*, die ihre ganz eigene Ästhetik und Thematik eingeführt haben. Die Bezeichnung „anders“ im ersten Ansatz ändert sich, sobald sich das gängige Bild der Theatergattung Musical für eine unbegrenzte Betrachtung öffnet und ihr somit keine Bedeutung mehr zukommt. Daran fügt sich aber nun der zweite Aspekt, der unter dem „anderen“ Musical jene Stücke bezeichnet, die aufgrund ihres bestimmten Einsatzes der Musicalelemente (Musik/Gesang, Schauspiel, Tanz), ihres ästhetischen Ansatzes und ihren „Vermittlungstaktiken“ eine nähere Auseinandersetzung verlangen.

Das erste Kapitel dient dazu, die Grenzen aufzubrechen, die dem Musical fälschlicherweise oft gesetzt werden, und plädiert für eine Offenheit in der Betrachtungsweise der Gattung. Hier geht es u.a. um die Negation einer einheitlichen Definition des Genres ebenso wie um die Schwierigkeit einer Einteilung in Subgenres. Mit dieser „Aufklärung“ soll die erste Auslegung des „Anders-seins“ weitgehend zurückgelassen werden.

Das „andere“ Musical wird folglich als Idee einer Kategorie eingeführt, die ebenso „Nicht-Kategorie“ ist, da sie selbst immer wieder ihre eigenen Grenzen in Frage stellt und überwindet. Das folgende Kapitel leitet in das Thema ein und setzt den Begriff des „anderen“ Musicals in einen Kontext. Es soll ein erster Einblick in jene „Otherness“ geben, die u.a. die drei Beispiel-Musicals ausmacht. Das „andere“ Musical unterscheidet sich demnach z.B. in seiner Befreiung von „Konventionen“ durch die Verweigerung eines Happy Ends, die zwar eine hoffnungsvolle Botschaft nicht ausschließt, diese aber immer auch gleichzeitig in Frage stellt. Weiters zeigt es seine Charaktere als Menschen mit Fehlern und Schatten, die sie einholen und konfrontieren. Diese „Lebensausschnitte“ auf der Bühne erscheinen bis zu

einem gewissen Grad als Spiegel der Realität der Zuschauer. Das liegt vor allem an der Möglichkeit der „anderen“ Musicals, an das „kollektive Gefühlsgedächtnis“ der Menschen im Publikum (und auf der Bühne) so anzukoppeln, dass Gefühle (zumindest scheinbar) am eigenen Leib erfahren werden. Dieses „Gefühlsgedächtnis“ ist als Verbindung zwischen Menschen zu verstehen, die auf ähnlichen Gefühlserfahrungen und alltäglichen Situationen basiert. Durch eine authentische Behandlung dieser gemeinsamen „Erfahrungen“ kann ein Zugang zum „seelischen“ Kern des Menschen geschaffen werden.

Die folgende exemplarische Analyse der drei ausgewählten Beispiele *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* setzt ihren Fokus auf die Ausarbeitung der Themenkomplexe der Musicals. Dabei geht es neben den allgemeinen Einführungen in diese Werke um ein Bewusstmachen der inhaltlichen (menschlichen) Tiefe, das auch eine kurze Abhandlung biografischer und produktionsbezogener Notizen erfordert. So widmen sich Kapitel drei bis fünf den einzelnen Beispiel-Musicals und schlüsseln unter „Heart and Soul“ die dominantesten Themen auf. Diese Interpretationen dienen als Hilfestellung und Voraussetzung für die folgende detaillierte Auseinandersetzung mit dem „anderen“ Musical.

Unter das Kapitel „Konstitutive Elemente des ‚anderen‘ Musicals“ fallen sowohl eine Besprechung der Ästhetik, sowie eine Beschreibung der Ausprägung der Musical-Elemente im „anderen“ Musical. Hier geht es um jene narrativen und ästhetischen Entscheidungen, die die „Otherness“ der Musicals *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* konstituieren. Außerdem soll dieser Teil zeigen, wie Tanz, Musik (und Gesang) und Schauspiel – die drei „Elemente“ des Musicals – im „anderen“ Musical funktionieren und welche Formen sie dabei annehmen. Die Selbstreferenzialität, die u.a. durch ein Betonen der eigenen Theaterform und den Bruch der „vierten Wand“ geschieht, ist dabei ein wesentlicher Faktor. Auch die Verwendung der Elemente, die alleine auf den einzelnen Situationen der Charaktere und der Geschichte beruht, ist entscheidend. Verlangt eine Szene oder Gefühlslage nicht nach einem bestimmten Ausdruck, so wird dieser vermieden und nicht aufgrund gattungsinhärenter bzw. traditionsbedingter Konventionen eingesetzt. Es geht beim „anderen“ Musical also um den Ausdruck innerer Konflikte und Emotionen, jedoch nie um deren „Präsentation“ um der Präsentation willen. Um die „Otherness“ noch einmal herauszustellen, wird das „andere“ Musical im darauffolgenden Kapitel dem „Megamusical“ gegenübergestellt, das seinen krassesten Gegensatz darstellt.

Den Bogen zurück spannt das Abschlusskapitel, das sich der „Essenz des Anderen“ widmet. Die Vermittlung von Gefühl und das Herstellen einer kollektiven Verbundenheit zwischen Charakteren, Darstellern und Zuschauern ist hier zentraler Aspekt. Dies geht u.a. auch von

der inhaltlichen Ebene aus, die Themen der Alltagsrealität des Publikums nahekommt. Die „Mehrdimensionalität“ der Charaktere und die Miteinbeziehung der Schattenseiten der Figuren spielen dabei eine große Rolle.

Rent, *Spring Awakening* und *Next To Normal* stellen Fragen an den Menschen und an das Leben. Sie schrecken nicht davor zurück, Abgründe zu beleuchten, machen diese jedoch in der Form des Musicals zugänglich und erfahrbar. Sie nehmen mich als Zuschauer immer wieder auf eine Reise zu mir selbst mit. Das kollektive Erfahren mit den Charakteren und Darstellern macht den Theaterbesuch zu einem Erlebnis, das einer emotionalen Achterbahnfahrt gleicht. Die „Otherness“ zeigt sich nicht in einem Mitfühlen, sondern in einem „gemeinsamen Fühlen“, das nur durch die Bereitschaft zur Selbstkonfrontation erreicht werden kann. Diese „anderen“ Musicals fordern heraus und berühren dadurch auf einer tiefen persönlichen Ebene. Das Genre Musical zeigt nicht nur große Tanznummern, um des Tanzens willen, kitschige Liebesballaden, eskapistische oder realitätsferne Geschichten, sondern kann auch „anders“. Die Vielfalt des Musicals findet im „anderen“ Musical eine weitere Ausprägung, die Grenzen überschreitet, ohne welche zu setzen.

1. Musical. Eine Aufklärung

Wovon spricht man, wenn man vom „Musical“ redet? Das ist keine einfache Frage. Im Gegensatz zu Oper oder Sprechtheater handelt es sich beim „Musical“ um ein sehr junges Theatergenre. Obwohl sich schon einige Wissenschaftler mit dieser Gattung auseinandergesetzt haben, fällt auf, dass viele Aussagen nicht eindeutig und oftmals widersprüchlich sind. Im Wesentlichen lassen sich zwei Kriterien für das Musical festmachen:

1. Das Musical lässt sich nicht präzise definieren. Der Grund dafür liegt in der Vielfalt der eingesetzten Elemente, der Differenziertheit und Grenzenlosigkeit des Genres.
2. Der Versuch einer eindeutigen Definition führt zwangsläufig zu einer Reduzierung und birgt die Gefahr der Trivialisierung.

„Es scheint leichter zu sein festzustellen, was das Musical *nicht* ist, als was es ist.“¹, meint Siegfried Schmidt-Joos bereits 1965 und hat damit bis heute Recht behalten. Das Genre Musical zu definieren, stellt aus mehreren Gründen eine große Herausforderung dar. Zum ersten wären da die Variabilität und Vielfalt des Musicals, die zwar eine Stärke des Genres ausmachen, eine Definition der Gattung jedoch deutlich erschweren.²

Die Vielfalt des Musicals bezieht sich hier auf die Offenheit für eine Fülle an unterschiedlichen Themen und die Variationsbreite der einzelnen Elemente – Schauspiel, Musik (Gesang) und Tanz. Michael Eigtved bringt dies auf den Punkt, indem er meint, dass „Eklektizismus das einzige herrschende Prinzip ist“³.

Ein weiterer Grund, der eine Definition des Genres erschwert, liegt in dessen ständiger Weiterentwicklung. Es gibt in diesem Sinne keine „Tradition“. Das Genre unterliegt einem lebendigen Erneuerungsprozess und fordert sich daher immer wieder heraus, Regeln, „Konventionen“ und etablierte Sichtweisen in Frage zu stellen. Das Öffnen und Überschreiten von Grenzen und das Ergreifen von Möglichkeiten waren und sind typische Merkmale. Dieser Meinung schließen sich auch Peter Weck und Joachim Soderhoff an: „Es ist deshalb der Versuch eine endgültige Definition für Musical zu finden, gar nicht möglich und wohl auch nicht anzustreben.“⁴

¹ SCHMIDT-JOOS, Siegfried: Das Musical. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1965. S. 12

² Vgl. ebd. S. 12

³ EIGTVED, Michael: Rockmusical und Rebellenhelden. In: JANSEN, Wolfgang (Hrsg.): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte - Ästhetik - Ökonomie. DieReferate des Symposions vom 29.-30. April 1995 in Berlin. Berlin: Weidler. 1995. S. 86

⁴ SODERHOFF, Joachim/ WECK, Peter: Musical. Geschichte. Produktionen. Erfolge. Braunschweig: Westermann. 1986. S. 6

Dazu schreibt der Kulturjournalist Schmidt-Joos:

„Solange sich das Musical weiterentwickelt und solange Werke dieser Gattung in unterschiedlichem Stil, mit bisher nicht verwendeten Formelementen und neuer Thematik entstehen, wird man keine endgültige Definition vornehmen können.“⁵

Das Genre widersetzt sich also sowohl einer eindeutigen Klassifizierung, als auch einer Reduzierung auf eine bestimmte Stilrichtung.⁶ Musical ist ein überaus flexibles Genre, das bis zu einem gewissen Grad unsere heutige Zeit – u.a. im Sinne des Pluralismus – widerspiegelt. Genau in dieser „Un-Fassbarkeit“ des Musicals liegt sein größter Vorteil. „Musicals defy easy categorization“⁷, meint auch Wissenschaftler William A. Everett und setzt sogleich nach, dass es sich dabei um eine seiner „most intriguing qualities“⁸ handelt. Auf die Frage, was denn ein „Musical“ sei, antwortete einst Oscar Hammerstein II: „Es sollte alles sein, was es möchte [...] Wer es nicht mag, soll zu Hause bleiben. Es gibt nur ein Element, das ein Musical unbedingt haben muß [sic!] - Musik!“⁹

Dieser Erklärungsversuch scheint auf den ersten Blick sehr unkonkret, doch bei genauerer Betrachtung, können zwei Kriterien klar herausgelesen werden: Die Weite und die Freiheit der Möglichkeiten und das verbindende (und essentielle) Element der Musik. Auch Soderhoff und Weck betonen, dass Musical in keine Schablone geklemmt werden soll, sondern für jede Idee offen sein muss.¹⁰

Auch aus etymologischer Sicht ist die Musik das zentrale Element, welches sich im Namen „Musical“ manifestiert – eine Zusammenführung der beiden ursprünglichen Begriffe „Musical Comedy“ und „Musical Play“. Das Genre findet daher seine Zugehörigkeit im Musiktheater.¹¹

Schmidt-Joos kommt schließlich auf die Bezeichnung „Schauspiel mit Musik“¹². Auch Richard Kislán spricht vom Musical als einem „total theater, an artistic system that not only encourages the use of techniques beyond the spoken word for projecting dramatic ideas but makes nonliteral dramatic revelation a priority in the creative and interpretative process“¹³.

⁵ SCHMIDT-JOOS, 1965. S. 15

⁶ Vgl. BARTOSCH, Günter: Die ganze Welt des Musicals. Wiesbaden: F. Englisch Verlag. 1981. S. 16

⁷ EVERETT, William A.: The Musical. A Research and Information Guide. New York/London: Routledge. 2004. S. 1

⁸ Ebd. S. 1

⁹ BARTOSCH, 1981. S. 11

¹⁰ Vgl. SODERHOFF/ WECK, 1986. S. 7

¹¹ Vgl. GERATHS, Armin: Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus. In: GERATHS, Armin/ SCHMIDT, Christian Martin (Hrsg.): Musical. Das unterhaltende Genre. Laaber: Laaber-Verlag. 2002a. S. 11

¹² SCHMIDT-JOOS, 1965. S. 13

¹³ KISLÁN, Richard: The Musical. A Look at the American Musical Theater. Revised, Expanded Edition. New York/London: Applause. 1995. S. 4

Das Musical kann daher auch als Schauspiel bezeichnet werden, das sich über die Grenzen des gesprochenen Wortes hinauswagt, um mit Musik den Inhalt, Charaktere bzw. die Gefühlsebenen stärker herauszuarbeiten.

Natürlich können diese Definitionsversuche schnell zu Grundsatzdiskussionen führen. Denn auch im Sprechtheater kommt vermehrt Musik zum Einsatz und in der Oper wird der Fokus auf das Schauspiel immer mehr verstärkt. So verschwimmen zunehmend die Grenzen zwischen den Genres. Hier spannt sich der Bogen zu Richard Kislán, der das Musical als „the most collaborative form in all the arts“¹⁴ bezeichnet und damit die Grenzenlosigkeit und Freiheit des Ausdrucks als zentrales Merkmal herausstellt.

Der Bezeichnung des Musicals als „Musiktheater“ steht der Begriff „Unterhaltungstheater“ gegenüber, der im weiteren Sinne auch zum „Broadway-Musical“ führt. Das „Unterhaltungstheater“ setzt den Schwerpunkt auf das „Unterhalten“ und bedient damit in den meisten Fällen die Erwartungshaltung des Publikums nach Leichtigkeit, Unkompliziertheit, Einfachheit und Heiterkeit. Dieser Ansatz spiegelt aber nur eine Seite des Genres Musical wider und es ist ein Grund dafür, dass diese Gattung oft als „seicht“, „stumpf“ oder „inhaltslos“ bezeichnet wird. Es sind Vorwürfe, die dem Genre immer wieder zu Unrecht gemacht werden, da sie das „Musical“ auf einen Aspekt reduzieren. Joachim Soderhoff und Peter Weck meinen:

„Musicals sind Unterhaltung und werden immer Unterhaltung bleiben. [...] Musicals können sowohl erregendes Spektakel, als auch nachdenkliches Erzählen von realistischen wie fiktiven Geschichten sein. Sie sind laut und leise, erfüllen das Bedürfnis nach Ablenkung oder nach Erlebnis.“¹⁵

Damit drücken sie aus, dass der Begriff „Unterhaltung“ viel weiter zu fassen ist und daher über das gängige Verständnis hinausreicht. Er schließt auch die „dunkle“ und tragische Seite des Lebens mit ein. Günter Bartosch bezeichnet das allgemeine Verständnis von „Entertainment“ als „Begriffsverschrobenheit“¹⁶ und definiert „Unterhaltung“ wie folgt: „Es ist das 'Vergnügen an tragischen Gegenständen', wie Schiller es formulierte, die spannungsträchtige Anteilnahme an dramatischen Begebenheiten.“¹⁷

Die Vorurteile gegen das Genre Musical gründen nicht nur auf den Kritikpunkten der Oberflächlichkeit und mangelnden Tiefe, sondern auch auf dem Tatbestand der

¹⁴ KISLÁN, 1995. S. 4

¹⁵ SODERHOFF/ WECK, 1986. S. 101

¹⁶ BARTOSCH, 1981. S. 13

¹⁷ Ebd. S. 13

„Effekthascherei“ durch die Überbetonung technischer und dramaturgischer Elemente. Jene Form der Fokussierung, die von den sog. „Megamusicals“ bedient wird. Andrew Lloyd Webber und das Autorenteam Claude-Michel Schönberg und Alain Boublil sind in diesem Zusammenhang die klingenden Namen. Doch was ist das „Megamusical“ eigentlich?

„[Megamusicals are, d. Verf.] musicals where set design, choreography and special effects are at least as important as the music. They are overtly romantic and sentimental in nature, meant to create strong emotional reactions from the audience. Stories merge aspect of human suffering and redemption with matters of social consciousness.“¹⁸

Das „Megamusical“ ist dramatisch „vergrößert“ und zeigt sich durch den Einsatz spezieller Effekte von der Realität abgehoben. Die Botschaft des Themas wird (u.a. durch dramatische Orchestrierung) verstärkt und gleichzeitig der Unterhaltungsaspekt bedient. Diese Form der Inszenierung verhalf dem Genre Musical zu großer Popularität. Doch darin liegt eine Gefahr. Wie vieles „Große“ die Tendenz hat, das „Kleine“ zu überschatten, so zeigt sich dies auch im Verhältnis von „Megamusicals“ zu „anderen“ Musicals. Die gezielte Vermarktung und die daraus resultierende Breitenwirksamkeit führen dazu, dass das „Megamusical“ oftmals mit dem Genrebegriff „Musical“ gleichgesetzt wird. Hubert Wildbihler:

„Das moderne Marketing rückte diese Spezies [das „Megamusical“, d. Verf.] der Gattung in den letzten Jahren derart in den Vordergrund, daß [sic!] breite Teile der Öffentlichkeit 'Musical' heute in erster Linie mit dem Namen Lloyd-Webber und der Präsentation opulenter kommerzieller Long-Run-Produktionen assoziieren.“¹⁹

Die Einengung der Gattung auf diese Ausprägung und die damit verbundene Einschränkung der Definition des Genres führt unweigerlich auch zum Begriff des „Anderen“. Das „Megamusical“ als „gattungsdefinierend“ anzusehen bedeutet für das Musical nicht nur eine Reduzierung seiner Vielfalt und Ausdrucksmöglichkeiten, sondern führt in der Praxis in manchen Fällen auch dazu, dass funktionierende Erfolgskonzepte eine Eigendynamik entwickeln, die zu einer Einschränkung der Kreativität führen. Auch die Bezeichnung „Broadway-Musical“ wird oft fälschlicherweise synonym mit dem gesamten Genre „Musical“ verwendet. Das Wort selbst verweist eigentlich nur auf die Location der Theater, an der (einige) Musicals in New York gespielt werden.

¹⁸ EVERETT, William E./ PRECE, Paul: The Megamusical. The Creation, Internationalisation and Impact of a Genre. In: EVERETT, William A./ LAIRD, Paul R. (Hrsg.): The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge: Cambridge University Press. 2008. S. 250

¹⁹ WILDBIHLER, Hubert: Das internationale Kursbuch Musicals. Ein kritischer Begleiter durch 500 Werke. Passau: Musicalarchiv Wildbihler. 1999. S. 13

„Literally, it locates the street and geographic epicenter in New York City of a system of musical theater in the United States – its creation, production, and reception – that dominated the field for most of the twentieth century. Figuratively, it stands for an ethos: It identifies the utterly commercial, collaborative, and vernacular character of that musical theater wherever its practice has taken hold – whether Stateside, or as an American import in London, Sydney, Tokyo, Gelsenkirchen, or anywhere else on the planet.“²⁰

Die Bezeichnung „Broadway-Musical“ steht also auch für „große“ und kommerziell ausgerichtete Produktionen und entspricht damit eher dem Ansatz des „Megamusicals“. Ausgehend von dieser Definition entsprechen *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* nicht den Kriterien des „typischen“ „Broadway-Musicals“. Dennoch verzeichneten alle drei beträchtliche Erfolge am „Great White Way“. Wofür steht also das „Broadway-Musical“? William A. Everett und Paul R. Laird versuchen die Antwort darauf im Vorwort zu ihrem „Historical Dictionary of the Broadway Musical“ zu finden:

„Everybody knows what a Broadway musical is – that is, until they try to define it. Broadway is the easy part, although it actually has less to do with geography than with size. But the ‘musical’ part of the term can vary incredibly, defining different types of music and dance; comedy, romance, and tragedy; talented performers; and creative authors.“²¹

Sie sprechen damit die Grenzenlosigkeit der Kreativität an, die sich nicht in eine Definition pressen lässt. Doch Erfolg misst sich oft nicht am Ausdruck des „Kreativen“, sondern vor allem am finanziellen Gewinn einer Produktion. Dieser Gesichtspunkt führt zum immer wiederkehrenden Thema: „art vs. commerce“ – also Kunst versus Kommerz. Die Diskussion findet im Bereich des Musicals oftmals ihren Höhepunkt, da es als „Unterhaltungstheater“ – speziell in Bezug auf das „Megamusical“ – seit jeher stärker mit Geld und Profit in Verbindung gebracht wird.

Günter Bartosch meint: „Kunst und Kasse sind kein Widerspruch.“²² Es wäre jedoch korrekter das „sind“ zu ersetzen und davon auszugehen, dass Kunst und Kasse kein Widerspruch *sein müssen*. Es handelt sich also um kein „Entweder/Oder“, wenngleich eines festgehalten werden muss: Das Musical ist eine Kunst-Gattung. Die Ausrichtung auf finanzielle Erfolge sollte daher in Balance gehalten werden, da sie bei Ungleichgewicht oftmals eine Einschränkung der Kreativität bedeutet.

²⁰ STEMPEL, Larry: Showtime. A History of the Broadway Musical Theater. New York, London: W.W. Norton & Company. 2010. S. 7

²¹ EVERETT, William A./ LAIRD, Paul R.: Historical Dictionary of the Broadway Musical. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc. 2008. S. vii

²² BARTOSCH, 1981. S. 13

Gerade im sog. „Broadway-Musical“ ist nicht immer klar, ob Kunst oder Kommerz überhandnimmt, was vor allem auch daran liegt, dass sich der Großteil des Broadway-Publikums aus Touristen zusammensetzt. Das hat auch auf die (Weiter-)Entwicklung neuer Musicals Auswirkungen. Die daraus folgende Selektion der Stücke, die am Broadway laufen, basiert in hohem Maße auf den Vorlieben der potentiellen, touristischen Zuschauer. „Neue“ und „andere“ Musicals haben dadurch selten eine Chance einen Weg in ein Broadway-Theater zu finden. Wiley Hausam: „We welcome them [the tourists, d. Verf.] because New York City tourism needs them, but they do not contribute to sustaining a high-quality, adventurous theater.“²³

Die Publikumstauglichkeit eines Musicals wird zunächst in sog. „Tryouts“ getestet, um das Risiko eines finanziellen „Flops“ so gering wie möglich zu halten.

Kritisch wird es erst wenn Produzenten und Autoren sich gezwungen sehen, sich zwischen „commercial and artistic success“²⁴ zu entscheiden. Denn: Kunst kann und darf nicht an finanziellen Erfolgen gemessen werden. Hausam geht sogar weiter und meint: „a musical doesn't have to be popular to be artistically valuable [...] if it aspires to be art today, it's probably more likely to achieve this status if it isn't popular“²⁵.

Die Diskussion um „art vs. commerce“ kommt unweigerlich auch immer dann auf, wenn es um das „Ernstnehmen“ des Genres Musical an sich geht. Hier spielt nicht nur eine einseitige Auslegung des Begriffes „Unterhaltungstheater“ hinein, sondern auch die synonyme Verwendung der Bezeichnungen „Megamusical“ bzw. „Broadway-Musical“ mit der Gattung Musical. Die Reduzierung des Genres findet aber auch innerhalb der Theaterwissenschaft und Kulturszene statt. Wolfgang Jansen spricht von einer „wertbezogenen Hierarchisierung“²⁶, die auf historischen Prozessen basiert.

Die geringe Bewertung des Genres „Musical“ im Vergleich zu anderen Formen der darstellenden Kunst wird auch dadurch ersichtlich, dass jene oft unter dem Begriff „legitimes“ Theater zusammengefasst werden; was den Schluss zulässt, dass es sich beim Musical um „illegitimes“ Theater handelt.

²³ HAUSAM, Wiley (Hrsg.): The New American Musical. An anthology from the end of the century. Floyd. Rent. Parade. The Wild Party. New York: Theatre Communications Group. 2003. S. xvi

²⁴ Ebd. S. xxiii

²⁵ Ebd. S. xvi f.

²⁶ JANSEN, Wolfgang: Exkurs: Musicals in der Produktion. Zur Realisierungspraxis als Konstituens des Werkes. In: GERATHS, Armin/ SCHMIDT, Christian Martin (Hrsg.): Musical. Das unterhaltende Genre. Laaber: Laaber-Verlag. 2002. S. 272

Musikwissenschaftler Jim Lovensheimer:

„Theater historians and critics, who often still use the term 'legitimate theater' for nonmusical plays and thus imply the illegitimacy of musicals, tend to ignore musical theater altogether, although the structuralist approach that dominates theater studies is also valuable for defining critical aspects for the musical.“²⁷

Auch Performance Artist Tim Miller meint zu diesem Thema:

„It's easy for people, even theatre people sometimes, to malign musicals as a kind of guilty pleasure – superficial, reactionary fluff; a bad habit, like bingeing on bonbons. But I believe the legacy of the musical theatre is infinitely more complicated and subversive and admirable.“²⁸

Was beide hier ansprechen ist die fehlende Ernsthaftigkeit mit der das Musical häufig betrachtet wird. Allen Theatergattungen gemeinsam ist jedoch die Tatsache, dass es sich nicht um Realitäten handelt, sondern um „künstliche“, fiktive Porträts der Wirklichkeit – „all art is artificial“²⁹, wie es Scott Miller in seinem Buch „Rebels with Applause“ treffend formuliert. Bei ihm heißt es weiter:

„Art makes order out of the chaos of the real world. Art arranges real life so that it's easier to see and understand certain things. Singing is just the language of musical theatre the way the soliloquy is the language of Shakespeare [...], the way paint is the language of da Vinci, Monet, and Picasso. [...] Why is one language better than another? What's important is how that language is used to explore – not re-create – the real world, the issues that we care about, our fears and joys and triumphs. Musicals can do that every bit as effectively as nonmusicals. [...] What's important is that people come out thinking – about themselves, their lives, the world around them.“³⁰

²⁷ LOVENSHEIMER, Jim: Texts and Authors. In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): The Oxford Handbook Of The American Musical. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 21

²⁸ MILLER, Tim: Oklahomo! A gay performance artist vows that musicals shaped his political consciousness. In: American Theatre. November 2003. S. 91

²⁹ MILLER, Scott: Rebels with Applause. Broadway's groundbreaking musicals. Portsmouth: Heinemann. 2001. S. ix

³⁰ Ebd. S. ix

2. Das „andere“ Musical. Eine Einführung

In meiner Arbeit möchte ich einen „anderen“ Zugang zum Genre Musical „eröffnen“. Die Schwierigkeit besteht darin, dieses „Andere“ in Gegenüberstellung zum „Etablierten“ zu definieren. Das ist vor allem deswegen nicht einfach, weil auch das gängige Verständnis von Musical nicht eindeutig und klar zu fassen ist. Dabei geht es jedoch nicht nur um ein Plädoyer für einen offene und urteilsfreie Begegnung mit dem Genre, sondern auch um einen Umriss einer Ausprägung des Genres: Das „andere“ Musical.

Dieses Thema ist insofern eine große Herausforderung und birgt in wissenschaftlicher Hinsicht auch ein gewisses Risiko, da es bei „anderen“ Musicals um Realitäten der menschlichen Existenz geht, die auf der Gefühlsebene tief berühren und bewegen können, aber rational nicht eindeutig fassbar sind. Es kann hier also nur versucht werden, diese in Worte zu fassen und anhand der ästhetischen und narrativen Aspekte am Beispiel der drei Musicals *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* „greifbar“ zu machen.

An das Thema der „anderen“ Musicals haben sich bereits einige Theaterwissenschaftler gewagt und versucht ihre Interpretation dafür zu finden. Allerdings kann hier nur von Annäherungen an ein Thema gesprochen werden, das aufgrund seiner Komplexität schwer zu fassen scheint. Wiley Hausam verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff „Anti-Musicals“³¹ und definiert deren „Gegenteil“ wie folgt:

*„If you remove West Side Story and the work of Sondheim from consideration, it seems clear that the essence of a Broadway musical is light, optimistic, stylish, spectacular, saucy, romantic and naive. The traditional musical is a world of escape from harsh realities. It is a wish for Utopia and the late-twentieth-century version of the American Dream, which has developed merely to a pursuit of happiness through material abundance.“*³²

Hausam bezeichnet das Gegenstück hierzu als „Anti-Musicals“, weil sie sich nicht in das Bild fügen, das die „breite Gesellschaft“ von Musicals hat. Wie schon im ersten Kapitel erwähnt, wird die Bezeichnung „Musical“ oftmals sehr undifferenziert verwendet und meist auf seine Ausprägung im sog. „Megamusical“ reduziert und manifestiert. Das Musical ist demnach z.B. kitschig, episch oder seicht.

M.E. können zwei Arten von „anders“ unterschieden werden. „Anders“ im Sinne der Stilistik und Ästhetik, also u.a. in Bezug auf Innovation und Revolution in Stage Design oder

³¹ HAUSAM, 2003. S. xix

³² Ebd. S. xix

Musikrichtung, und „anders“ im Sinne einer Thematik, einer Ebene, die schwer beschreibbar ist, weil sie innerlich bewegt und somit tiefere Schichten der Persönlichkeit erreicht. Häufig hängen diese beiden „Arten“ zusammen, das muss aber nicht so sein, denn Änderungen in stilistischer Hinsicht bewirken nicht zwangsläufig, dass jene tieferen Ebenen berührt werden, um die es in den folgenden Beispielen – *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* – geht. Das „andere“ Musical jedoch setzt ästhetische und narrative Aspekte bewusst und genau zu diesem Zweck ein. Die persönliche Verbindung – u.a. über ein gemeinsames, kollektives Gefühlsgedächtnis – zwischen Charakter, Schauspieler und Zuschauer nimmt dabei eine wesentliche Rolle ein.

Das „andere Musical“ ist also, erstens, nicht mit der gängigen Genredefinition von „Musical“ in Verbindung zu bringen und beschreibt, zweitens, auch eine eigene Ausprägung des Genres, die mit bestimmten ästhetischen Mitteln und einem differenzierten Einsatz der sog. „Musicalelemente“ tiefere Persönlichkeitsebenen anspricht.

Beim „Megamusical“, dem krassen Gegenstück zum „anderen“ Musical, bewirken Überdramatisierung und die starke Konzentration auf technische Effekte, dass es oft „abgehoben“ von der Realität des Alltags erlebt wird und daher die Ebene der ganz persönlichen Betroffenheit, die über Empathie hinaus geht, nicht erreicht wird. Scott McMillin behandelt diesen Aspekt an einem konkreten Beispiel aus dem Musical *The Phantom of The Opera*.³³ Er stellt dabei fest, dass die fehlende Feinfühligkeit für emotionale oder gar entscheidende Szenen auf Kosten der „human agency“³⁴ geht. Das bedeutet, dass die Aussagekraft und emotionale Botschaft des jeweiligen Charakters gegenüber der dramatischen „Inszenierung“ in den Hintergrund tritt und die Figuren ihre Authentizität verlieren. Auch wenn Musicals wie *The Phantom of The Opera* gezielt Emotionen beim Publikum hervorrufen wollen, so geht es eher um ein Mitfühlen, als ein „Fühlen im eigenen Sein“, das bei „anderen“ Musicals im Vordergrund steht.

Die große Popularität der „Megamusicals“ deutet darauf hin, dass eine Identifizierung mit authentischen Charakteren, im Sinne einer starken emotionalen Verbundenheit, nicht immer erwünscht ist. Der Zuschauer steigt illusorisch in die Welt dieser Musicals ein und kann dort „verschwinden“. „Andere“ Musicals fordern den Zuschauer jedoch auf, sich mit sich selbst und seinem „Mensch-sein“ auseinanderzusetzen. Dies setzt voraus, dass dieser für das Dargestellte offen sein muss, um sich auf seiner persönlichen Gefühlsebene involvieren zu lassen. Das schließt die Schattenseiten des „Mensch-seins“ mit ein – Viktor Frankl (z.B.)

³³ Vgl. McMILLIN, Scott: *The Musical as Drama. A study of the principles and convention behind musical shows from Kern to Sondheim*. Princeton/Oxford: Princeton University Press. 2006. S. 167f.

³⁴ Ebd. S. 167

bezeichnet sie als die tragische Trias von Leid, Schuld und Tod.³⁵ Viele erwarten sich von dem Besuch eines Musicals vor allem „Entertainment“, im Sinne von Vergnügen, Zerstreuung und Eskapismus, und sind nicht auf Selbstkonfrontation und Selbsterfahrung vorbereitet. Dies ist einer der Gründe warum „andere“ Musicals oft weniger populär und erfolgreich sind – sie gehen diesen Schatten nicht aus dem Weg, sie konfrontieren sie und machen sie zu einem wesentlichen Teil der Charaktere und der Geschichte.

Wahre, echte „Realität“ zu erfassen und sie im Genre Musical künstlerisch auszudrücken bedeutet eine große Herausforderung. Nicht nur weil das Musical aufgrund genreinhärenten Besonderheiten, also z.B. dem plötzlichen Ausbrechen der Charaktere in Gesang und Tanz, eigentlich „unwirklich“ erscheint.

„There are still a lot of people who just don't think serious issues have any place in musicals because they think musical theatre is a silly and trivial art form. After all, they tell me, real people don't just break out into song in everyday life.“³⁶

Es ist zwar nicht „real life“, doch gerade dieser Wechsel in eine andere Möglichkeit des menschlichen Ausdrucks (Singen und Tanzen) berührt das „Ursprüngliche“ im Menschen und öffnet damit einen Kanal, der tiefe Schichten der Persönlichkeit erreicht. Tanz und Musik (Gesang) bringen die innere Bewegtheit der Charaktere verstärkt zum Ausdruck. M.E. besteht darin die Einzigartigkeit des Genres.

Das „andere“ Musical setzt diese Möglichkeiten gezielt ein, um das „Wesentliche“ zu transportieren, das worum es in diesem Moment wirklich geht – ohne Schleier und Tabu. Äußere und innere Realitäten verschmelzen und verbinden sich zu einem untrennbaren Ganzen. Der Gegensatz zwischen Schein und Sein wird dabei aufgehoben.

Das „andere“ Musical versucht Menschen in ihrer Ganzheit zu zeigen. Es entfernt sich weitgehend von eindimensionalen Charakteren und zeigt das Individuum auch in seiner Differenziertheit, Komplexität und Widersprüchlichkeit. Den „perfekten“ Menschen gibt es nicht – auch nicht auf der Bühne. Emotionen wie Angst, Zweifel, Trauer, Wut, Ohnmacht und manchmal sogar Todessehnsucht werden daher im „anderen“ Musical nicht ignoriert, tabuisiert oder illusioniert; sondern in ihrer Realität wahrgenommen und somit genauso gewürdigt wie die „Lichtseite“ des menschlichen Daseins. Ein Happy End ist nicht mehr verpflichtend, sondern nur mehr Möglichkeit. Denn das „andere“ Musical zeigt immer nur einen Ausschnitt des Lebens der Charaktere. Das Ende ist ebenso Anfang und auch wenn die Botschaft der Hoffnung stets vermittelt wird, die Zukunft bleibt ungewiss.

³⁵ Vgl. LÄNGLE, Alfried (Hrsg.): Entscheidung zum Sein. Viktor E. Frankls Logotherapie in der Praxis. München/Zürich: Piper Verlag. 1988. S. 17

³⁶ MILLER, 2001. S. viii

Denny Martin Flinn meint, dass dieser „reale“ Spiegel des Lebens auf wenig Publikumsinteresse stößt.³⁷ Doch gerade Beispiele wie *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* zeigen, dass der Zuschauer in dieser Hinsicht nicht unterschätzt werden darf. Auch Harold Prince, Produzent, Regisseur und langjähriger Kollaborateur Stephen Sondheims, warnt:

*„Don't underestimate audiences. They are interested in change, they are interested in new material, they are interested in new voices, they're interested in all these things.“*³⁸

Und meint weiter:

*„It [„West Side Story“, d. Verf.] sounded different, it looked different, it moved differently. The point is, it was fresh. And everybody turned out to be grateful for the change. So, I think tomorrow you can open a show with an unknown composer and a subject about anything – My Lord, a musical about that?! – and find you've handed audiences precisely what they're ready for. Because they're tired of the same old diet. That's always been true in the theater. I'm not being disingenuous. I know what I'm saying.“*³⁹

Auch das „andere“ Musical kann finanziell und wirtschaftlich erfolgreich sein. Doch wann gilt ein Musical als erfolgreich?

Koen Schoots, Musikdirektor der Vereinigten Bühnen Wien, meint, dass ein Flop nicht danach definiert werden soll, wie lange ein Stück gelaufen ist, sondern ob es ein künstlerischer Erfolg gewesen ist.⁴⁰ Doch daran schließt sich gleich eine weitere Frage an: Was gilt als „künstlerisch wertvoll“?

Harold Prince trifft folgende Unterscheidung: Er spricht einerseits von „Flop“, als Begriff aus dem Showbusiness und andererseits von einer „Failure“⁴¹, einem „Scheitern“ als „an evaluation of artistic worth“⁴². Wiley Hausam bringt in diesem Zusammenhang Beispiele wie „Floyd Collins“, „Parade“ und „The Wild Party“. Alle drei Musicals waren in finanzieller Hinsicht ein „Flop“, sind jedoch nicht „gescheitert“.

³⁷ Vgl. FLINN, Denny Martin: *Musical! A Grand Tour. The rise, glory, and fall of an American institution*. New York: Schirmer Books. 1997. S. 474

³⁸ SINGER, Barry: *Ever After. The last years of Musical Theater and beyond*. New York: Applause Theatre & Cinema Books. 2004. S. 266

³⁹ Ebd. S. 266

⁴⁰ Vgl. BRUNY, Martin: Interview mit Koen Schoots. Ein künstlerisches Leben zwischen Barock und Rock. In: *musicals. Das Musicalmagazin*. Heft 151. Oktober/November 2011. S. 11

⁴¹ HAUSAM, 2003. S. xxiii

⁴² Ebd. S. xxiii

„Why weren't they popular? Looking at only the artistic elements, I would have to say that it's as simple as: they were anti-musicals, and the audience and the critics assumed, expected and insisted upon musicals.“⁴³

M.E. ist es wichtig an dieser Stelle festzuhalten, dass sich der Begriff „Anti-Musical“ auf die Erwartungshaltung des Publikums bezieht. Sie ist eine Komponente, die unbewusst wirkt, aber die Beurteilung eines Stückes massiv beeinflusst. Wird sie enttäuscht, entsteht instinktiv Widerstand. Daher bezeichnen Theaterwissenschaftler wie Hausam, Musicals, die den Pfad des „Altbekannten“ und „Traditionellen“ verlassen, als „Anti-Musicals“.

Kreative Experimente, die die „Sehgewohnheiten“ des Publikums herausfordern, haben daher wenig Platz auf dem Broadway. Hier zählt in erster Linie der finanzielle Erfolg.

Das „andere“ Musical kann sich nur dann behaupten, wenn es sich unabhängig vom Druck des äußeren Erfolges entwickeln und entfalten kann. Es bewegt sich jenseits des „Mainstreams“ und kann nur in einem Umfeld gedeihen – im Falle von *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* am Off- bzw. Off-Off-Broadway – und zu seinem wahren Kern vordringen, wo der Kunst noch ihre Freiheit gelassen wird. In diesem Zusammenhang bringt Wiley Hausam als Alternative zu den Bezeichnungen das „andere“ Musical oder „Anti-Musical“, den Begriff „art musical“⁴⁴ ins Gespräch – es behandelt aktuelle Themen, die der Realität des alltäglichen Lebens entnommen sind. Scott Miller:

„Just like good plays, good musicals are about important issues, either on the surface or in the subtext. Musical theatre isn't some ancient, dusty, irrelevant invalid; it is right now, a thriving, vigorous art form that gives us an exciting forum in which to talk about the issues of our world and to make sense of the chaos in our lives.“⁴⁵

Doch diese Ansicht stößt nicht bei allen auf Befürwortung. Manche empfinden die Behandlung von Themen wie Kriminalität und Gewalt, Sexualität, Tod und Krankheit als Grenzüberschreitung des Genres Musical. Dazu gehört Literaturwissenschaftler Armin Geraths. Er führt die Sondheim Musicals „Sweeney Todd“ und „Assassins“ als Beispiele für einen Missbrauch der Gattung an und sieht darin die Gefahr der „Trivialisierung“ solcher ernster Themen.⁴⁶ Auch Scott McMillin und Scott Miller sprechen das Problem der „Trivialisierung“ an, machen es aber nicht am Genre Musical fest. Miller:

⁴³ HAUSAM, 2003. S. xxiii

⁴⁴ Ebd. S. xvii

⁴⁵ MILLER, Scott: *Strike Up The Band. A New History of Musical Theatre*. Portsmouth: Heinemann. 2007. S. 2

⁴⁶ Vgl. GERATHS, 2002a. S. 23

„Simply because it's a musical, some people thought the show would trivialize its subject. Contrary to what those people believe, an art form can't be trivial in and on itself. The ways in which people use that art form can be, but not the art form itself.“⁴⁷

Ein weiteres Merkmal des „anderen“ Musicals ist der spezifische Einsatz der Musical-Elemente – Schauspiel, Musik (Gesang) und Tanz. Deren Verwendung orientiert sich an der Szene, dem Gefühl oder dem Charakter, sodass das Wesentliche zu seiner „idealen“ Entfaltung kommen kann. Dabei wird auf das Bedienen von traditionellen Klischees und aktuellen Trends verzichtet. Im Vordergrund steht immer der zu transportierende Inhalt und die persönliche Verbundenheit zwischen Rolle, Darsteller und Zuschauer.

Auch in den erzählten Geschichten geht es oft um das „Anders-sein“ – hier in Bezug auf den Menschen. Sie thematisiert ein menschliches „Ur-Thema“ – die Sehnsucht nach Zugehörigkeit und der gleichzeitige Wunsch nach individueller Aufmerksamkeit und Anerkennung. Dieser innere Zwiespalt zeigt sich einerseits in der Tendenz sich der „Masse“ unterzuordnen, um seinen Platz in der Gesellschaft zu finden, und andererseits in der Angst vor dem Verlust der eigenen Identität. Genau auf dieses Thema – der Kampf um die eigene Identität – wird in den Musicals *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* der Fokus gelegt. Bevor nun im Anschluss das „andere“ Musical im Detail besprochen wird, dienen die nächsten drei Kapitel mit ihren Einführungen in die Beispiel-Musicals als Vorbereitung darauf. Der Fokus liegt dabei vor allem auf den Themen („Heart and Soul“) der drei Musicals, die nicht nur ihre eigene „Otherness“ beinhalten, sondern auch deutlich auf die bereits angesprochenen tieferen Persönlichkeitsebenen verweisen.

3. RENT

3.1. Jonathan Larson

Kaum ein Musical ist so eng mit seinem Schöpfer und dessen Geschichte verbunden wie *Rent*. *Rent* ist Jonathan Larson – es spricht von ihm und über ihn.

Larson wurde am 4. Februar 1960 in Mt. Vernon, New York, geboren und wuchs gemeinsam mit seiner älteren Schwester Julie in White Plains auf. Seine kulturell begeisterten Eltern unterstützten ihren Sohn schon früh in seinem Wunsch Klavier und Theater zu spielen und sein Schauspiel-Talent brachte Larson 1978 schließlich an die Adelphi University, an der er vier Jahre lang am Acting Conservatory studierte. Nebenbei begann Jonathan Larson erste Kompositionen und Texte für politische und sozialkritische Cabaret-Shows zu schreiben, die er gemeinsam mit Freunden und Studienkollegen in der Cafeteria der Universität aufführte.

⁴⁷ MILLER, Scott: From Assassins to West Side Story. The Director's Guide to Musical Theatre. Portsmouth: Heinemann. 1996. S. 9

Er beschäftigte sich mit den Theaterbegriffen von Bertolt Brecht und Peter Brook, ließ sich von „Godspell“, „Jesus Christ Superstar“, Elton John und Billy Joel inspirieren und nahm in seinem letzten Jahr Kontakt zu seinem Idol Stephen Sondheim auf, der ihm von da an als Mentor zur Seite stand.⁴⁸

Nach seinem Studienabschluss zog es Jonathan Larson nach New York City. Er entschloss sich – u.a. auf Rat Sondheims – auf „Songwriting“ zu konzentrieren. Am Wochenende arbeitete Larson als Kellner im „Moondance Diner“ in SOHO, um finanziell durchzukommen, den Rest der Woche komponierte er in seinem Apartment im West Village. Trotz seiner Abscheu vor Selbstvermarktung begann er sein Werk zu promoten und schrieb an diverse Förderungsorganisationen für junge Künstler.⁴⁹ Viele kommerzielle Aufträge lehnte er von vornherein ab, um seine eigene Kreativität nicht zu limitieren, schrieb jedoch u.a. die Musik für das Kinder Video „Away We Go!“ (1996) und das Musical „J.P. Morgan Saves The Nation“ (Buch und Lyrics: Jeffrey M. Jones), das von En Garde Arts 1995 auf der New Yorker Wall Street aufgeführt wurde.

„Jonathan’s life was the most single-minded pursuit of an artistic vision“⁵⁰, so Freund und Broadway-Historiker Barry Singer. So wie sein Leben aufgeteilt war in „Beruf“ und „Berufung“, so war auch er gespalten zwischen Unsicherheit und Selbstvertrauen. Auf die Frage, wer er sei und was er denn so mache, antwortete Larson oftmals mit „I am the future of the American musical.“⁵¹

Jonathan Larsons Vision war es die sog. (in den 80er Jahren aufkommende) „MTV Generation“ wieder mit dem Theater, dem Musical, vertraut zu machen. Dies beinhaltete für Larson zum einen den Versuch, die „Broadway-Tradition“ mit neuer Pop- und Rockmusik zu verschmelzen, und zum anderen, die Wichtigkeit mit seinen Werken etwas auszusagen, d.h. eine relevante Botschaft zu vermitteln. „He [Jonathan Larson, d. Verf.] felt that what was out there then was meaningless and had no relevance for anybody.“⁵², so seine Schwester Julie. Seine Musicals sollten politisch und ästhetisch sein⁵³, sie sollten „literate“⁵⁴ – im Sinne von

⁴⁸ Vgl. ASH, Amy: About Jonathan Larson. In: American Theatre Wing. URL: <http://americantheatrewing.org/larsongrants/about.php> (2.11.12)

⁴⁹ Vgl. Julie Larson. In: No Day But Today: The Story of ‘Rent’ – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 19. Minute

⁵⁰ No Day But Today: The Story of ‘Rent’ – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 14. Minute

⁵¹ ASH, Amy: About Jonathan Larson. In: American Theatre Wing. URL: <http://americantheatrewing.org/larsongrants/about.php> (2.11.12)

⁵² McDONNELL, Evelyn/ SILBERGER, Katherine: Rent. Book, Music and Lyrics by Jonathan Larson. As directed by Michael Greif. New York: It Books Harper Collins. 1997. S. 14

⁵³ Vgl. ebd. S. 14

intellektuell anspruchsvoll – „bracing and up to date“⁵⁵ – im Sinne von belebend, stimulierend und aktuell – sein. Larson wollte in der Tradition die Tradition selbst neu erfinden. Das Motto dazu, das in Larsons Apartment hing, lautete: „Make the familiar unfamiliar, and make the unfamiliar familiar.“⁵⁶ Das Bekannte in neuem Licht zu zeigen und das Unbekannte, Neue, in die Tradition zu integrieren war ein Vorhaben, das sich schwieriger herausstellte, als er vielleicht zunächst angenommen hatte.

Vor seiner Arbeit an *Rent* begann Larson an einer Musical-Adaption von George Orwells „1984“ zu schreiben. Doch aufgrund von Rechtsproblemen kam es nie zu einer Aufführung. Auf Rat seines Mentors aus Universitäts-Tagen, Jacques Burdick, verwendete er das Material jedoch weiter und begann es in *Superbia* umzuschreiben⁵⁷ – seine eigene Dystopie, wie er selbst zugab.⁵⁸ Neun Skripten verfasste Larson für das Musical, anfangs noch satirisch und unbeschwert, später dann mit immer dunkleren Untertönen, „increasingly reflecting upon Larson’s political opinions, his pessimism about the influence of television and technology on daily life“⁵⁹. Thematisiert wurde darin die Desensibilisierung der Menschen durch die Medien und die zunehmende Emotionslosigkeit. Eddie Rosenstein:

„Superbia was so far ahead of its time that nobody could figure out what it was, but if you watched it now you would say ‘Wow, did he call that one.’ It really predicts how the broadcast age would eventually numb people to the world around them and they would just become tools of the media.“⁶⁰

Obwohl dank des Richard Rodgers Development Grant (14,766 \$⁶¹) 1988 ein Reading von *Superbia* bei Playwright Horizons finanziert werden konnte und Larson mit Hilfe einer Freundin, Victoria Leacock, eine konzertante Version im Village Gate organisierte, verliefen alle Bestrebungen *Superbia* zur Aufführung zu bringen im Nichts. Die Produktionsanforderungen waren zu hoch und das Material hätte überarbeitet werden müssen, doch Larson meinte in erster Linie: „*They don’t get it, they just don’t get it.*“⁶²

⁵⁴ TOMMASINI, Anthony: The Seven-Year Odyssey that led to „Rent“. 17. März 1996. In: The New York Times Online. URL: <http://www.nytimes.com/1996/03/17/theater/theater-the-seven-year-odyssey-that-led-to-rent.html> (3.11.12)

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ LAHR, John: Hello and Goodbye. Jonathan Larson’s ‘Rent’ tries to update the musical. In: The New Yorker. 19. Februar 1996. In: Everything is RENT Homepage. URL: <http://www.angelfire.com/in2/everythingisrent/articles/newyorker.html> (3.11.12)

⁵⁷ Vgl. COLLIS, Jonathon: Static on a screen. Seeking theatrical and thematic clarity in the challenges of Jonathan Larson’s *Superbia*. In: Studies in Musical Theatre. Volume 6. Number 2. 2012. S. 215

⁵⁸ Vgl. ASH, Amy: About Jonathan Larson. In: American Theatre Wing. URL: <http://americantheatrewing.org/larsongrants/about.php> (3.11.12)

⁵⁹ COLLIS, 2012. S. 214

⁶⁰ No Day But Today: The Story of ‘Rent’ – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 22. Minute

⁶¹ Vgl. ASH, Amy: About Jonathan Larson. In: American Theatre Wing. URL: <http://americantheatrewing.org/larsongrants/about.php> (3.11.12)

⁶² Julie Larson. In: No Day But Today: The Story of ‘Rent’ – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 23. Minute

Die Enttäuschungen, die Jonathan Larson mit *Superbia* erlebt hatte, verarbeitete er nun in einem neuen Werk – *Tick, Tick...Boom!*. Zunächst noch mit den Titeln *Boho Days* und *30/90* schrieb Larson ein Ein-Personen-Stück, das er alleine und nur mit Band aufführen konnte. Er war daher nicht an bürokratische Vorschriften und andere einschränkende Aufführungsbedingungen gebunden.

Tick, Tick...Boom! ist ein Musical der Selbstfindung und erzählt von einem Künstler, der sich im Schatten seines dreißigsten Geburtstages auf die Suche nach Antworten zu den Fragen des Lebens macht, oder wie Kritiker Ben Brantley es nannte, sich auf „soul-searching“⁶³ begibt. Viele Themenkomplexe des Stücks, fanden auch später ihren Einklang in *Rent*. Larson verarbeitete darin vor allem „the fear of running out of time: to succeed, to be the artist and the person you want to be“⁶⁴ und die Angst seinen besten Freund an AIDS zu verlieren. Jeffrey Seller:

*„Through a cycle of songs, Jonathan really depicted what it's like to be thirty [...] and be at a crossroads. Who am I? What am I made up of? What do I want to do and how do I do it when everybody else is making it so difficult? [...] He had his fingers right on the pulse.“*⁶⁵

2001 wurde *Tick, Tick...Boom!* in einer Fassung von David Auburn, der das Musical für drei Darsteller adaptierte, im Jane Theatre (Off-Broadway), wiederaufgenommen. Die fünf Skripten, die Jonathan Larson für das Stück entworfen hatte, fanden nun ihre Umsetzung in einem 80-minütigen Musical.

Larsons künstlerisches Schaffen fand jedoch ein jähes Ende. Wenige Stunden nach der Generalprobe am 24. Jänner 1996 von *Rent* am New York Theatre Workshops starb Jonathan Larson in seiner Wohnung an einem Aneurysma in der Aorta (wahrscheinlich als Folge des Marfan Syndroms). Kurz vorher hatte er Anthony Tommasini, einem Journalisten der *New York Times*, sein erstes einstündiges Interview gegeben. Larsons Tod machte *Rent* erschreckend „real“. Das, was fast wie ein schlechter PR-Stunt aussah, verschleierte aber auch den Blick vieler Kritiker, die sich vor allem auf die Tragik des Hintergrunds konzentrierten, als auf das Musical und seine Aussage.

⁶³ BRANTLEY, Ben: Soul-Searching at the Milestone Age of 30. 14. Juni 2001. In: The New York Times Online. URL: <http://www.nytimes.com/2001/06/14/theater/theater-review-soul-searching-at-the-milestone-age-of-30.html> (3.11.12)

⁶⁴ AUBURN, David: He wrote of time running out, and it did. 10. Juni 2001. In: The New York Times Online. Online. URL: <http://www.nytimes.com/2001/06/10/theater/theater-he-wrote-of-time-running-out-and-it-did.html> (3.11.12)

⁶⁵ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 17

Die erste Preview-Aufführung von *Rent* wurde speziell für Familie und Freunde des Künstlers performt. Am 3. Februar 1996 – einen Tag vor Larsons 36. Geburtstag – verabschiedeten sich rund 500 Menschen von Jonathan Larson im Minetta Lane Theater.

3.2. Entstehungsgeschichte

Days of Inspiration

1989 kontaktierte der Dramatiker Billy Aronson Jonathan Larson. Der begeisterte Opernliebhaber hatte eine Idee: Er wollte Giacomo Puccinis Oper „La Bohème“ für die Musicalbühne adaptieren. Aronson plante die Geschichte in das heutige New York (der 80er und 90er Jahre) zu übertragen und die Charaktere ihren Platz in der Upper West Side finden zu lassen – was ihm fehlte war ein passender Komponist.

Larson, der sofort begeistert war, und Aronson schrieben drei Songs, von denen auch in der heutigen Fassung von *Rent* noch Teile bestehen („Rent“, „I Should Tell You“ und „Santa Fe“). Doch nach einiger Zeit stand fest, dass die Kollaboration nicht gelingen würde – das Projekt drohte im Sand zu verlaufen. Aronson: „We just weren’t sure how to go further together. [...] We had different styles: mine was more of an ironic, comic approach; his was direct and gutsy.“⁶⁶

1991 trennten sich die beiden und Jonathan Larson begann, nach schriftlicher Genehmigung durch Billy Aronson, dem er vollen Anspruch auf die Ideenkonzeption zusprach, alleine an *Rent* weiter zu arbeiten. Eine weitreichende Entscheidung, wie sich später herausstellen sollte. Larson hatte sich zum Ziel gesetzt, das „*Hair* of the 90s“⁶⁷ zu schreiben.

La Bohème

Jonathan Larson begann das Opernlibretto und die Musik von „La Bohème“ (Libretto: Luigi Illica und Giuseppe Giacosa, Musik: Giacomo Puccini) zu analysieren. So wie sich Puccini in seiner Komposition an Leitmotiven bediente und Charakter-spezifische Melodien kreierte, so ging auch Larson an *Rent* heran. Musikalisch differieren die beiden Werke jedoch sehr. Ian Nisbet kommt in seinem wissenschaftlichen Artikel „Transposition in Jonathan Larson’s *Rent*“ zu dem Schluss, dass sich „La Bohème“ und „Rent“ mehr ähneln, als bisher angenommen wurde. Er meint, dass Larson ein „intimate understanding of Puccini’s musical

⁶⁶ TOMMASINI, 17. März 1996.

⁶⁷ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 8

themes“⁶⁸ hatte und dieses in seine Kompositionen diffizil (und teilweise versteckt) eingebaut hat. Für das ungeschulte Ohr bemerkenswert ist aber nur die Verwendung von „Musetta's Waltz“, der bei Larson – gespielt von einer einzigen elektrischen Gitarre – als eine Art Liebes-Thema eingesetzt wird. Allerdings handelt es sich hierbei nur um die Übernahme der Melodie, fernab ihrer Symbolik in Puccinis „La Bohème“.

Scott Miller bezeichnet *Rent* nicht als Adaption der Oper, sondern als Antwort auf diese: „The characters are similar, but that's where the comparison ends.“⁶⁹

Jonathan Larson „übersetzte“ die Charaktere aus „La Bohème“ in seine Version. Dabei stellte er sich die Frage – ebenso wie später bei Henri Murger – wer und wie diese Menschen in der heutigen Gesellschaft sein würden. Jonathan Larson: „It was really interesting. The more involved I got, the less I cared about being true to Puccini.“⁷⁰ Er entfernte sich zunehmend von Puccini und nahm sich immer mehr Freiheiten heraus, indem er auf die Vorlage zur Oper – „Scènes de la vie de Bohème“ von Henri Murger – zurückgriff und seine eigenen Lebenserfahrungen miteinbezog. Dies zeigte sich vor allem in einer Verlagerung des Themas vom Tod zum Leben.

Scènes de la vie de bohème

Henri Murgers „Szenen aus dem Pariser Leben“ erschienen von 1847 bis 1849 als Fortsetzungsreihe in einer französischen Zeitschrift. 1851 wurden die Kurzgeschichten unter dem Titel „Scènes de la vie de bohème“ auch in Buchform veröffentlicht. Murger erzählt von einem Männerbund aus vier Freunden:

*„Zu dieser Zeit besuchten Gustave Colline, der große Philosoph, Marcel, der große Maler, Schaunard, der große Musiker, und Rudolf, der große Dichter, wie sie sich untereinander nannten, regelmäßig das Café Momus, wo sie die ‚vier Musketiere‘ genannt wurden, weil man sie stets zusammen sah. Tatsächlich kamen, gingen und spielten sie zusammen, und manchmal vergaßen sie zusammen auch die Zeche zu bezahlen [...]“*⁷¹

Dieser Ausschnitt schildert eine Szene, die auch in *Rent* ihren Platz gefunden hat – im Song „La Vie Boheme“, mit dem die Freunde gemeinsam im Life Café (ihrem Stammlokal) das Bohemian-Dasein zelebrieren.

⁶⁸ NISBET, Ian: Transposition in Jonathan Larson's *Rent*. In: Studies in Musical Theatre Volume 5, Number 3. 2011. S. 227

⁶⁹ MILLER, 2001. S. 187

⁷⁰ TOMASSINI, Anthony: A composer's death echoes in his musical. 11. Februar 1996. In: The New York Times Online. URL: <http://www.nytimes.com/1996/02/11/theater/theater-a-composer-s-death-echoes-in-his-musical.html?pagewanted=all&src=pm> (3.11.12)

⁷¹ MURGER, Henri: Bohème. Szenen aus dem Pariser Leben. Göttingen: Steidl Verlag. 2009. S. 122f.

Larsons Charaktere ähneln denen aus Murgers Geschichten, sie sind mehrdimensionaler als sie die Oper „La Bohème“ schildert. Eine weitere Ähnlichkeit zeigt sich in dem Gedicht, das Rudolf nach der Trennung von Mimi ihr zu Ehren verfasst und in dem er all seine Gefühle zum Ausdruck bringt. Diese Ode findet in *Rent* ihre Korrespondenz in Rogers „Your Eyes“, einem Song den der Musiker für seine vermisste Geliebte Mimi schreibt und der sie letztendlich von den Toten zurückholt.

Life

Seine größte Inspiration für *Rent* fand Larson in seinem eigenen Umfeld und in sich selbst. Menschen, die Jonathan Larsons Leben begleitet haben, betonten in Interviews und Artikeln immer wieder wie sehr sie *Rent* an ihren verstorbenen Freund erinnert: „Rent was Jonathan’s dramatization of the life he was living.“⁷²

Neben dem Künstlerleben und dessen damit verbundenen Zweifeln und Ängsten, aber auch Freuden, thematisierte Larson in *Rent* auch andere essentielle Fragen des Lebens.

„Most of *Rent* is real. Most of the events he and I went through, or he went through. He put his ass on the line.“⁷³, so sieht es Jonathan Burkhart, ein enger Freund Larsons. Dialoge, Anekdoten und Ereignisse, die Jonathan Larson erlebte, verarbeitete er in *Rent* – darunter fallen u.a. das Fehlen einer Haustürklingel und die sich daraus ergebene Notwendigkeit, den Besuchern den Schlüssel durch ein Fenster zuzuwerfen oder das Verlassen-werden von einer Freundin für eine andere Frau.

Auch die AIDS Epidemie im New York der 80er und 90er erfuhr Larson durch persönliche Verbindungen. Drei seiner engsten Freunde infizierten sich mit dem HIV-Virus und hatten von da an mit den Folgen von AIDS zu kämpfen. Einen Kampf, den die meisten von ihnen verloren und mit deren Verlust Larson zu Recht kommen musste.

Mit seinem besten Freund aus Jugendtagen, Matthew O’Grady, besuchte er gelegentlich Meetings der Hilfsorganisation „Friends in Deed“, die AIDS-Opfern zur Seite stand und er begann als Freiwilliger mitzuarbeiten. Dort bekam Larson aus erster Hand mit, was es heißt mit dieser Krankheit zu leben. *Rent* war für ihn eine Möglichkeit das Leiden und schließlich den Tod seiner Freunde zu verarbeiten, auf deren Zurechtkommen mit ihrer Krankheit zu antworten und letztlich ihr Leben zu feiern.⁷⁴

⁷² Jeffrey Seller. In: No Day But Today: The Story of ‘Rent’ – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 1. Minute

⁷³ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 13

⁷⁴ Vgl. TOMMASINI, 17. März 1996.

Das Bedürfnis nach Gemeinschaft – *community* – und die dominierende Angst vor AIDS, die um ihn herum spürbar waren⁷⁵, brachte er ebenso in *Rent* ein wie sich selbst und sein eigenes Innenleben, samt seiner Frustration, Zweifel, Liebe und Lust am Leben: „Jonathan envisioned a great rock opera that would bring people together, address social issues, and make musical theatre relevant to his generation.“⁷⁶

Creation

Rent ist – auch wenn es stark mit seinem Urheber verbunden ist – kein Werk eines einzelnen Mannes. Auf dem langen Weg zur Produktion des Musicals arbeiten viele Menschen an diesem Stück, um es zu dem zu machen, was es letztendlich ist.

Begonnen hat die Reise von *Rent* mit einer Zufallsbegegnung als Jonathan Larson 1992 am gerade renovierten New York Theatre Workshop vorbeiradete und darin den idealen Aufführungsort für sein neues Musical sah. Den New York Theatre Workshop gab es bereits seit 1979. Er verfolgte mit seinen Produktionen die Mission „to develop and produce theatrical experiences that reflect and respond to the world around us“⁷⁷. Jim Nicola, der Künstlerische Leiter, zeigte sich Larson gleich verbunden und war bereit, das Material für eine mögliche Produktion in Erwägung zu ziehen – unter der Voraussetzung einer Überarbeitung desselben. Jim Nicola: „The story wasn’t quite there yet – there didn’t seem to be a clear story – but the music was thrilling.“⁷⁸

Im Juni 1993 organisierte Nicola ein „Staged Reading“, um einen Eindruck von *Rent* zu gewinnen. Um das Musical weiterzuentwickeln kontaktierte Jim Nicola Regisseur Michael Greif, der für den Workshop im Herbst 1994 (finanziert durch Larsons Gewinn des Richard Rodgers Development Awards von 45,000\$⁷⁹) zum Projekt stieß. Nicola:

„It was very fragile material at the time and it was so easy for it to become sentimental or hokey, or any number of things. I felt Michael had the right sort of dryness and sharpness to balance Jonathan’s writing.“⁸⁰

⁷⁵ Vgl. RINGWALD, Molly: Jonathan Larson. Juni 1996. In: Interview Magazine Transkript. URL: <http://pookie17.tripod.com/interview> (3.11.12)

⁷⁶ ASH, Amy: About Jonathan Larson. In: American Theatre Wing. URL: <http://americantheatrewing.org/larsongrants/about.php> (3.11.12)

⁷⁷ New York Theatre Workshop Homepage. URL: <http://www.nytw.org/about.asp> (4.11.12)

⁷⁸ LIPSKY, David: The creation of *Rent*. In: *RENT Souvenir Book*. The Nederlander Theatre, New York. 2007.

⁷⁹ Vgl. ASH, Amy: About Jonathan Larson. In: American Theatre Wing. URL: <http://americantheatrewing.org/larsongrants/about.php> (4.11.12)

⁸⁰ LIPSKY, 2007.

Greif sah das Potential des Materials und war bereit mit Larson daran zu arbeiten. Es entstand eine intensive Auseinandersetzung, die sich als nicht immer einfach, jedoch als sehr produktiv und positiv für die Stückentwicklung herausstellte. Er half Jonathan Larson auf den Punkt zu kommen und *Rent* eine Richtung zu geben. Wie ein „productive ying and yang“⁸¹ arbeiteten die beiden zusammen. „Mark“-Darsteller Anthony Rapp dazu: „What Jon gave Michael was some of his hope and heart and generosity of spirit. And what I think Michael gave Jon was some edge and realism and complexity.“⁸²

Während Larsons Musik schon auf einem guten Weg war, schwächelte die Story immer noch. Der Workshop zeigte die Probleme auf, für die in den folgenden Monaten Lösungen gefunden werden sollten. Es gab keinen Erzähler und die Charaktere waren noch nicht „rund“ genug – überhaupt war noch nicht klar, wohin die Geschichte wollte. Trotzdem fand sich ein Produzenten-Team (Jeffrey Seller, Kevin McCollum und Allan S. Gordon), das bereit war *Rent* zu unterstützen. Für die Überarbeitung wurde Dramaturgin Lynn Thomson ins Team geholt.

Jonathan Larson, der sich *Rent* bisher vor allem alleine zugewandt hatte, musste nun kollaborieren. Eine Lektion, die er, wie auch das Annehmen von Kritik, erst lernen musste.⁸³ Im Mai 1995 bearbeiteten Thomson und Larson vor allem die Charaktere, um ihnen mehr Klarheit zu verleihen, und die Geschichte, um ihr eine stimmige Erzählstruktur zu geben.⁸⁴ Jim Nicola hielt Larson an, seinen Fokus zu finden. Auch Produzent Jeffrey Seller hatte Vorschläge für Änderungen, die Larson zwar emotional zusetzten⁸⁵, ihn jedoch zum „rewriting“ bewegten.

Larson ließ sich schwer auf Kritik ein, aber auch wenn er sich nicht gleich mit Änderungsvorschlägen zufrieden geben wollte und sogar verärgert darüber war, so setzte er sich doch immer an das Material, um es zu überarbeiten und zu verbessern. Der ganze Druck lastete auf ihm alleine, da er sowohl für das Buch als auch die Lyrics und die Musik verantwortlich war.⁸⁶ Seine Enttäuschungen der letzten Jahre machten ihm zusätzlich Angst und er fürchtete, dass es nie zu einer wirklichen Produktion kommen könnte. Anthony Rapp

⁸¹ LIPSKY, 2007.

⁸² Ebd.

⁸³ Vgl. Julie Larson. In: No Day But Today: The Story of 'Rent' – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 60. Minute

⁸⁴ Vgl. McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 30

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 32

⁸⁶ Vgl. Tim Weil. In: ebd. S. 33

sah ein Problem noch an einem ganz anderen Ort: „It felt to me like Jonathan had to dig deeper into himself. Rather than painting the picture, he had to become a part of it.“⁸⁷ Dieses „auf den Punkt kommen“, dieses Vordringen in die Abgründe des eigenen Selbst ist alles andere als leicht und angenehm, doch für *Rent* stellte sich Larson dieser Herausforderung, denn sie war für ihn von großer Bedeutung. Durch die Kritik wurde Larson gezwungen sich noch einmal stärker und tiefer mit sich selbst und seiner Person – und letztlich mit dem Material – auseinanderzusetzen. Im Dezember 1995 präsentierte Larson eine komplette Überarbeitung, die Proben konnten beginnen.

In das Ende der Probenphase fiel der Tod Larsons. Die Weiterentwicklung des Stückes lag ab nun in den Händen anderer:

„Michael [Greif, d. Verf.] and Tim [Weil, d. Verf.] had the unenviable task of second-guessing what cuts Jonathan would have been willing to make (there was no question in anyone’s mind that Jonathan had been looking forward to revising the show during previews), and they presented each proposed cut with respect and sensitivity. And, inevitably, every cut they proposed made sense.“⁸⁸

Die Kürzungen und Änderungen, die vorgenommen werden mussten, versuchte das Creative Team im Sinne Jonathan Larsons zu bearbeiten. Greif, der einen guten Eindruck davon bekommen hatte, in welche Richtung Larson gearbeitet hatte, versuchte die Anliegen Larsons in seine kreativen Entscheidungen einzubeziehen⁸⁹, mit dem Ziel *Rent* so zu „vollenden“, wie es Larson für das Stück vorgesehen hatte. Die Unvollständigkeit, die dennoch herrschte, machte *Rent* zu dem, was es heute ist: „Part of what makes *Rent* beautiful is its roughness. It’s just like living on the Lower East Side: there’s a lot of shit going on. It’s messy.“⁹⁰

Rent wurde zum Erfolg und übersiedelte im April 1996 vom New York Theatre Workshop in das Nederlander Theatre am Broadway, wo es bis 2008 lief. Auch wenn der Broadway-Transfer für einige Beteiligte eine widersprüchliche Angelegenheit darstellte – im Sinne eines Verrats am „bohemian spirit“⁹¹ – entschieden sich die Produzenten dafür. Als Kompromiss wurden die Plätze in den ersten zwei Reihen für jede Vorstellung um zwanzig Dollar verkauft, eine Möglichkeit für Menschen, die es sich sonst nicht leisten konnten, sich eine Broadway-Show anzusehen. Es folgte ein Preisregen – u.a. Tony Awards, Drama Desk Awards und der posthume Pulitzer Preis für Jonathan Larson.

⁸⁷ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 33

⁸⁸ RAPP, Anthony: Without You. A memoir of love, loss and the musical RENT. New York (u.a.): Simon & Schuster. 2006. S. 136

⁸⁹ Vgl. Michael Greif. In: McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 55

⁹⁰ Daphne Rubin-Vega. In: ebd. S. 55

⁹¹ Ebd. S. 56

3.3. Inhalt

Rent erzählt die Geschichte einer Gemeinschaft, eine Geschichte über Freunde und eine Geschichte über das Leben. Die Protagonisten des Musicals werden durch mehrere einschneidende Ereignisse dazu veranlasst ihre Existenzen zu hinterfragen.

Alle acht sind auf der Suche nach sich selbst. Manche von ihnen über die Kunst. Alle aber sind Lebenskünstler. Durch die Präsenz von AIDS und der daraus folgenden Bewusstwerdung, dass Zeit kostbar ist und sie deswegen bestmöglich gelebt werden sollte, konzentrieren sich die aufkommenden Lebensthemen schnell auf ihre Essenz, auf ihre Wesentlichkeit.

Die Auseinandersetzung jedes einzelnen Charakters fügt sich in einer gemeinschaftlichen Diskussion zusammen. Streit, Konfrontation mit Ängsten und Offenbarung derselben und das „Sich-der-Lebenswirklichkeit-stellen“ führt schließlich zu einer Wertschätzung des Moments, zur Befreiung jeglicher Gefühle und dem Verständnis von Liebe.

Rent beginnt mit der Einführung der Charaktere. Am Weihnachtsabend filmt Mark, ein junger Dokumentarfilmer, seinen Mitbewohner Roger. Mark fungiert im ganzen Stück als eine Art Kommentator, er erklärt Geschehnisse für seinen Film und das Theaterpublikum. Roger hat AIDS, er ist ein Ex-Junkie und wurde von seiner Freundin verlassen. Er schreibt Songs. An seinem Versuch den „one song to leave behind“⁹² zu schreiben, spürt das Publikum seine Depression, seine Angst vor der Krankheit und vor dem Tod. Beide wohnen in einem heruntergekommenen Loft in New Yorks East Village – das Geld ist rar, die Elektrizität setzt regelmäßig aus, die *Rent* können sie nicht bezahlen.

Ex-Universitätslehrender Tom Collins möchte die beiden besuchen und wird auf dem Weg zusammengeschlagen und beraubt. Die Drag-Queen Angel kommt ihm zu Hilfe, es ist Liebe auf den ersten Blick. Beide haben AIDS, aber das ist nicht das Einzige, was die beiden verbindet. Angel bringt neue Lebensfreude in Collins Leben und in das seiner Freunde. Er teilt was er hat – sei es ein bisschen Geld oder Essen, aber vor allem Liebe.

Roger lernt die Nachtclubtänzerin Mimi kennen. Langsam entwickelt sich eine Romanze, doch Roger hat Angst, sich fallen zu lassen. Er ist durch seine Krankheit gehemmt.

Die restlichen Charaktere sind Benny – Ex-Mitbewohner von Mark und Roger – der die Seiten gewechselt hat und nun Miete von ihnen verlangt; Maureen, Marks Ex-Freundin und Performancekünstlerin, sowie ihre Freundin Joanne, eine Anwältin, für die Maureen Mark

⁹² Lyrics zu „One Song Glory“ aus RENT. In: Rent. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Dreamworks Records. 1996.

verlassen hat. Mark versucht sich in der neuen Situation zurechtzufinden. Er versteckt sich lieber hinter seiner Kamera als sich seinem Innenleben zu stellen. Er projiziert seine persönliche Situation auf Roger, den er immer wieder dazu bringen will, sich endlich wieder dem Leben zu öffnen. Beide scheuen die Konfrontation mit ihren Gefühlen.

Noch am selben Abend performt Maureen ihr Solo „Over The Moon“, um gegen Bennys geplante architektonische „Umstrukturierung“ der Umgebung zu protestieren. Mimi und Roger kommen sich dabei immer näher – auch diese beiden haben AIDS. Maureens Protest hat Erfolg und die Freunde feiern im Life Café ihr „Bohemian Life“. Der Song „La Vie Boheme“ – eine offene, überspitzte Ensemblenummer – ist der Ausdruck von Gemeinsamkeit, eine „Gedankenkommunikation“, eine Ode an das Leben.

Der zweite Akt beginnt mit „Seasons Of Love“ – einer Hymne an die Liebe. Während sich die Darsteller und ihre Charaktere fragen „How do you measure a year?“⁹³, scheint die Zeit für einen Moment stehen zu bleiben, bevor der gesamte Akt ein ganzes Kalenderjahr durchläuft. Maureens und Joannes Konflikte in ihrer Beziehung nehmen zu, sie trennen sich und kommen wieder zusammen. Auch Roger und Mimi gehen auseinander – Unausgesprochenes wird ihnen zum Verhängnis.

Die harmonische Beziehung zwischen Collins und Angel wird durch Angels Tod auseinandergerissen. In „Contact“ kommen alle aufgestauten Gefühle zusammen: „It’s really the culmination of everything up to that point: pain, love, death, life, struggle – all of that is expressed through Angel’s death dance.“⁹⁴

Es ist ein Akt der Erneuerung, der sich im Sex und im Tod widerspiegelt. Tod und Wiedergeburt vereinen sich, wenn Angel – in ein weißes Tuch gehüllt – von der Bühne geht. Bei Angels Begräbnis – passenderweise an Halloween – kommt es zur Konfrontation. Die Freunde entzweien sich und gehen ihre eigenen Wege. Sie stellen ihre bisherigen Entscheidungen in Frage. Roger zieht es nach Santa Fe, er hält die in New York entstandene Enge nicht mehr aus und muss weg. Er und Mark fragen sich was „living in America at the end of the millenium“⁹⁵ für sie heißt und beantworten es für sich in dem sie sich erinnern: „They both remember the beauty of last Christmas Eve, when they felt connected, and their friends were a family.“⁹⁶

⁹³ Lyrics zu „Seasons Of Love“ aus RENT. In: Rent. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Dreamworks Records. 1996.

⁹⁴ Wilson Jermaine Heredia. In: McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 42

⁹⁵ Lyrics zu „What You Own“ aus RENT. In: Rent. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Dreamworks Records. 1996.

⁹⁶ A Synopsis. In: Rent. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Dreamworks Records. 1996.

Roger findet nun endlich zu seiner inneren Stimme, schreibt seinen Song für Mimi und kehrt nach New York zurück. Mark lehnt ein profitables Angebot von einem Fernsehsender ab, um seine eigene kreative Arbeit fortzusetzen.

Am folgenden Weihnachtsabend plant Mark ein Screening seines bisherigen Werkes, als Maureen und Joanne plötzlich Mimi vorbeibringen. Sie ist zusammengebrochen.

Wochenlang hat sie auf der Straße gelebt und ist krank. Mimi erklärt Roger ihre Liebe und auch Roger ist jetzt bereit seine Gefühle zuzugeben: Er singt ihr seinen Song („Your Eyes“). Mimi wird bewusstlos, doch sie kehrt von den Toten zurück und berichtet von Angel, die sie dazu bewegt haben soll, nicht aufzugeben. Die Freunde sind wieder vereint und werden sich der Botschaft der Ereignisse bewusst: „No day but today“.

3.4. Heart and Soul

„*Rent* is about a community celebrating life, in the face of death and AIDS, at the turn of the century.“⁹⁷ Mit diesem Satz hat Jonathan Larson im Dezember 1995 versucht die Aussage von *Rent* auf den Punkt zu bringen. Erst später entdeckte Larsons Familie ein Zitat auf seinem Computer, das Larson erst kurz vor seinem Tod verfasst hatte. Mit treffenden Worten beschreibt er hier das „Wesentliche“ seines Musicals *Rent*:

*„In these dangerous times, where it seems that the world is ripping apart at the seams, we all can learn how to survive from those who stare death squarely in the face every day and [we, d. Verf.] should reach out to each other and bond as a community, rather than hide from the terrors of life at the end of the millennium.“*⁹⁸

Botschaften und Themen hat *Rent* viele. Es sind Themen, die in den 90er Jahren ebenso relevant waren, wie sie es heute sind. Ihr größter Zusammenhang ist die Frage nach dem „Mensch-sein“, die Frage nach dem Sinn des Lebens.

Generation – Gesellschaft

Rent spricht für die 90er wie „Hair“ für die 60er gesprochen hat. Es ist ein Ausdruck einer Generation und ihrer Anliegen – ihrer Wünsche, Ängste und Hoffnungen.

Rent kritisiert die Zweischneidigkeit der amerikanischen Gesellschaft, ihre Prüderie unter dem Deckmantel der Güte und Gerechtigkeit. Jonathan Larson konfrontiert seine Charaktere mit Situationen, die sie vor Herausforderungen stellen – so muss sich z.B. Mark entscheiden, ob er für einen Fernsehsender arbeiten möchte, um Geld zu verdienen und sich damit „zu

⁹⁷ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 37

⁹⁸ Ebd. S. 139

verkaufen“ oder ob er seiner Leidenschaft folgt, dafür aber weiter am Hungertuch nagen muss.

Auch das Thema „Ungerechtigkeit“ behandelt *Rent* auf mehreren Ebenen. Interessant ist, dass es dabei auch zu einer Auseinandersetzung zwischen den brotlosen Künstlern und einer Obdachlosen kommt. Eine Szene, die eine weitere Nuance zur Diskussion hinzufügt. Das Musical stellt dabei unterschwellig die Frage nach der Hierarchie der Gesellschaft. Es stellt in Frage, ob die „Abgründe“ das „Offensichtliche“ sind – im Sinne von Obdachlosen oder Drogenabhängigen – oder ob sie nicht doch eher in der „Upper Class“ zu finden sind – was u.a. am Beispiel des Charakters Benny ersichtlich wird.

Deutlich wird Larsons Abneigung gegen den Einfluss des Fernsehens auf die Gesellschaft, in der überzeichneten Darstellung der TV-Reporterin Alexi Darling.

Die meisten Charaktere werden jedoch in keine Schubladen gedrängt. Die Persönlichkeitsmerkmale sind ausbalanciert mit einer Tendenz zum Positiven. Das bedeutet, dass die Charaktere trotz ihrer Konflikte und persönlichen Mängel annehmbar und sympathisch wirken. Darin zeigt sich Larsons Menschenbild, das von Hoffnung und Vertrauen geprägt war.

Otherness

„*Rent* also exalts ‘Otherness’, glorifying artists and counterculture as necessary to a healthy civilization.“⁹⁹, schrieb Jonathan Larson 1992 in einem Konzept für das Musical.

Rent scheut keine Tabus. Es präsentiert einen „rainbow of humanity“¹⁰⁰. Das Musical zelebriert das „Anders-sein“, in dem es zugelassen und nicht in Frage gestellt wird. Die *Rent*-Gemeinschaft der acht Freunde ist deshalb aber nicht vor Auseinandersetzungen gefeit, im Gegenteil. „Anders-sein“ – „Otherness“ – schafft auch unter „Anderen“ Konflikte. Den größten Unterschied aber macht die Akzeptanz. Die Charaktere in *Rent* verstehen nicht immer, aber sie akzeptieren die anderen, wie sie sind, in einer Gesellschaft, die nach Einheit und Gleichheit strebt. *Rent* ist eine „presentation of styles and personalities“¹⁰¹, die unterschiedlicher nicht sein könnten.

„Otherness“ findet nicht nur ihren Platz in den Künstlern der East Village, auch wenn dies ein Fokus des Stücks ist. Das Leben wird zelebriert und im nächsten Moment hinterfragt, dazwischen stellen sich die „Artists“ die Grundfragen ihrer künstlerischen Existenz: „Wie

⁹⁹ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 6

¹⁰⁰ Fredi Walker. In: ebd. S. 38

¹⁰¹ Ebd. S. 41

ehrlich bin ich mir selbst gegenüber? Bleibe ich bei meinem Traum, oder passe ich mich der Realität an?“¹⁰²

Homosexualität

Viele setzen Homosexualität mit „Anders-sein“, im Sinne von „nicht der Norm“ entsprechend gleich, doch *Rent* legt seinen Fokus nicht auf diesen Punkt. Die Auseinandersetzung mit dieser Sichtweise bleibt jedoch nicht aus – in „La Vie Boheme“ wird die „Upper Class“ mit den gleichgeschlechtlichen Paare konfrontiert, die ihre Liebe feiern. Deren Abneigung gegen das „Ungewohnte“ und „Andere“ ist deutlich zu spüren.

Über weite Teile des Musicals wird Homosexualität jedoch nicht offensichtlich zum Thema gemacht. Es ist im Raum, doch nicht als moralischer Zeigefinger oder mit der Message des Umdenkens, sondern als gleichwertig und „normal“. Ebenso wie das generelle „Anders-sein“ der Charaktere, wird ihre sexuelle Orientierung nicht in Frage gestellt, nicht extra betont, sondern akzeptiert. Der Mensch hinter seiner Beziehung zählt, nichts Anderes.

Zwei von Jonathan Larsons engsten Freunden waren homosexuell (Matthew O’Grady und Lisa Hubbard). Er wusste von ihren Problemen, ihren Freuden – ihrem Leben – und führte mit ihnen lange Gespräche, um die Authentizität der dargestellten Beziehungen zu gewährleisten. Dies gelang Larson vor allem durch den Song „Take Me Or Leave Me“. Lisa Hubbard:

*„It [„Take Me Or Leave Me“, d. Verf.] shows that he really got it, because it stops being a song about lesbians and becomes a song about a relationship that happens to be lesbian.“*¹⁰³

Aids – Zeit – Angst – Tod – Hoffnung

Ein Thema das stark mit Homosexualität verbunden ist, aber noch darüber hinaus reicht, ist AIDS. In den 80er und 90er Jahren kam es zu Epidemie-ähnlichen Zuständen und das auch abseits der Entwicklungsländer. Auch einige Freunde von Jonathan Larson infizierten sich mit dem HIV-Virus, eine Tatsache, die auch auf ihn selbst starke Auswirkungen hatte. Um mit diesem „Eingriff“ in das Leben seiner Freunde und in sein eigenes umzugehen, richtete Larson sein Mitteilungsbedürfnis, seine Gefühle, auf *Rent*.

¹⁰² Stefan Huber. In: DEUTSCHMANN, Carsten: Zu Jonathan Larsons *Rent* und zur Inszenierung an der Bayerischen Theaterakademie. Gespräch mit Stefan Huber. 26. Februar 2009 In: Programmheft RENT. Bayerische Theaterakademie August Everding. Deutsches Theater München. S. 39

¹⁰³ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 44

Eine Frage, die beim Umgang mit AIDS immer wieder auftaucht und mit der sich Larson intensiv auseinandergesetzt hat, ist jene nach der Verlust der Würde. In *Rent* fragen sich die Charaktere: „Will I lose my dignity?“¹⁰⁴ Sie versammeln sich auf der Bühne und jeder ist für sich, doch mit den anderen verbunden. Wie ein Kanon ertönt die Frage immer wieder.

Jegliche Grenzen, jegliche Vorurteile und Schutzmauern fallen für die Dauer des Songs in sich zusammen. Keiner steht dem anderen im Weg, keiner streitet sich, Benny ist ebenso willkommen wie Angel. Die Frage beherrscht die Szene und reduziert gleichzeitig auf das Wesentliche. Es ist eine Frage, die auf den Grundkern des Menschen zurückgreift. Sie ist tief im Menschen verankert und stellt eine Grundangst dar. In diesem Moment übernimmt der transzendente Charakter die Überhand und zeigt eine Verbindung der Seelen, die sobald die Szene endet, wieder im Untergrund verschwindet, nicht mehr so offensichtlich ist. Wie auch bei „Seasons Of Love“ bleibt die Zeit kurz stehen, als hätte Larson mit diesem Lied eine Momentaufnahme einer Seelenlandschaft gemacht.

*„In this sung-through musical, recitative marks the quickened linear passage of time – while anthems, reprises and other repetitive frameworks take stock of time and attempt to capture a luminous fragmentary communitas.“*¹⁰⁵

Ein „Twist“ in der Narrativität, der die Verhandlung von Themen auf der „anderen“, transzenten Ebene zulässt.

Zwei aidskranke Freunde von Jonathan Larson konnten jedoch nicht mit seiner positiven, liebes- und lebensbejahenden Botschaft von AIDS umgehen. Sie fühlten sie alles andere als verstanden und warfen ihm vor, dass er gar nicht wisse, was es heißt mit dem HIV-Virus infiziert zu sein.¹⁰⁶ Larson schrieb ihren Widerstand in *Rent* hinein, in dem er auch die andere Sichtweise zu Wort kommen lässt. Seine Bereitschaft, sich hier zu öffnen und die Argumente des realen Lebens mit einzubeziehen, gibt dem Stück eine weitere Ebene der Wahrhaftigkeit. Um was es Larson in Bezug auf das Thema AIDS in *Rent* vor allem geht, fasste er 1992 wie folgt zusammen:

*„Inspired, in part, by Susan Sontag’s AIDS and Its Metaphors, the aim is to quash the already clichéd ‘AIDS victim’ stereotypes and point out that A. People with AIDS can live full lives; B. AIDS affects everyone – not just homosexuals and drug abusers; C. In our desensitized culture, the ones grappling with life-and-death issues often live more fully than members of the so-called ‘mainstream’.“*¹⁰⁷

¹⁰⁴ Lyrics zu „Will I?“ aus *RENT*. In: *Rent*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Dreamworks Records. 1996.

¹⁰⁵ ELLIS, Sarah Taylor: No day but today. Queer temporality in *Rent*. In: *Studies in Musical Theatre*. Volume 5. Number 2. 2011. S. 198

¹⁰⁶ Vgl. McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 21

¹⁰⁷ Ebd. S. 21

Indem *Rent* AIDS thematisiert, konfrontiert es sowohl die Charaktere als auch das Publikum unweigerlich mit dem Tod, der aber in seiner Endlichkeit den Keim für einen neuen Aufbruch in sich birgt und damit zugleich für Leben und Erneuerung steht. Larson bringt die Geschichte somit zu einem Ende, das mit einem Anfang aufhört. Die Story kommt zum Schluss, doch dieser ist kein Happy End. Für einen Moment nur scheinen die Konflikte aus der Welt, doch unter der Oberfläche sind sie immer noch spürbar. Dies schwingt jedoch keineswegs als negativer Unterton mit, sondern schafft damit ein „greifbareres“ Ende, ein mehr oder weniger „glaubwürdiges“. Der Tod ist anwesend, doch er ist nicht stärker als das Leben selbst. Was übrigbleibt ist vor allem die Hoffnung und die Gewissheit, dass diese nicht verloren geht.

Liebe – Beziehung – Selbstfindung – Freundschaft – Community

Das Thema Hoffnung zeigt sich vor allem in den Beziehungen zwischen den Charakteren, in ihrer freundschaftlichen Verbundenheit und ihrem Zusammenhalt als „community“.

Rent bricht Beziehungen auf, um sie später und immer wieder neu zusammenzusetzen. In den Brüchen werden die Hintergründe aufgedeckt und die Grundfeste von Beziehungen hinterfragt und überdacht. Die Konfliktsituationen führen zu einer Evaluation (oder auch Re-Evaluation) der Beziehungen innerhalb der Community und/ oder in einer Freundschaft, in einem Liebespaar.

Gerade der Liebesbegriff zeigt sich in dieser Perspektive als unglaublich dehnbar und flexibel. Er erstreckt sich in *Rent* u.a. von der „klassischen“ Liebesbeziehung, über Männerfreundschaften und Zusammenhalt in einer Gemeinschaft, bis hin zur Selbstliebe.

Die Beziehung von Roger und Mimi beginnt mit einem schüchternen Kennenlernen und der Frage nach „Kerzenlicht“ („Light My Candle“). Die Szene zeigt die Dualismen dieser ersten Phase: die Unsicherheit und Ungezwungenheit, die Nervosität und die Vorsicht, nichts Falsches zu sagen oder einen schlechten Eindruck zu machen, die Offensive, die sich nach mehr sehnt und den persönlichen Schutzwall.

Rent zeigt drei „Modelle“ von Liebespaaren. Collins und Angel repräsentieren nach Regisseur Stefan Huber „das ideale Liebespaar“¹⁰⁸, da sie „absolut unvoreingenommen aufeinander treffen“¹⁰⁹. Obwohl beide emotionalen Ballast mit sich tragen, lassen sie den anderen zwar daran teilhaben, sie werfen ihn dem Partner aber nicht vor die Füße. Die

¹⁰⁸ DEUTSCHMANN, 2009. S. 41

¹⁰⁹ Ebd. S. 41

Beziehung kann sich unbefangen entfalten. Joanne und Maureen repräsentieren eine „Amour fou“, „eine fast nicht lebbare Beziehung von zwei Frauen“¹¹⁰. Während Maureen stark sexuell getrieben ist, kämpft Joanne unaufhörlich mit der Eifersucht und der Schwierigkeit, ihrer Partnerin zu vertrauen. Die Extreme stoßen immer wieder aufeinander, was zu Beziehungsproblemen und Trennungen führt. Die On-Off-Beziehung der beiden Frauen bleibt das ganze Stück über eine Beziehung der Extreme, die ebenso schön wie gefährlich sein kann. Etwas abgeschwächer zeigt *Rent* die Gegensätze im Liebespaar Roger und Mimi, in der das Konfliktpotential vor allem in der Auseinandersetzung zwischen Offensive und Defensive liegt. Grundsätzlich macht das Musical jedoch deutlich, dass Liebe viele Gesichter hat und dass es keinen Unterschied in der Liebe zwischen Mann und Frau, zwei Männern oder zwei Frauen gibt.¹¹¹ Und: „You'll never share real love – until you love yourself.“¹¹²

Zu dieser Erkenntnis kommt Roger und fügt hinzu, dass er es am besten wissen sollte. Er selbst hat das ganze Stück über mit dem Thema Selbstliebe zu kämpfen. Er hat AIDS, wurde von seiner Freundin verlassen und seine Band hat sich aufgelöst. Der Zuspruch von außen ist weggefallen und er selbst ist übriggeblieben. Die Auseinandersetzung mit seinem Selbst wird immer unumgänglicher, doch ihm stehen am Beginn des Musicals noch Frustration, Selbstmitleid und Trauer im Weg. Mimi ist für Roger der Anstoß, sich diesem Konflikt zu stellen. Im Laufe von *Rent* durchläuft Roger einige Phasen des „Rebooting“, des (ständigen) Neustarts – ohne nicht ab und zu auch dabei hinzufallen. Genau diese Zerrissenheit symbolisiert auch der Titel des Musicals, der u.a. auch „torn apart“¹¹³ bedeuten kann. Gegen Ende schafft es Roger näher ans Ziel zu kommen – u.a. durch die Konfrontationen mit Mimi, dem Eingeständnis seiner Liebe zu ihr und dem Ausdruck desselben in seiner Musik.

Teilweise konträr zu Roger wirkt Mark. Die zwei Freunde treffen sich jedoch beide auf der Ebene der Selbstfindung und Selbstliebe, zu der sich beide erst durchringen müssen. Mark scheint der Stabilere von beiden zu sein, doch ist er längst nicht so gefestigt, wie er sich gibt. Die Gemeinsamkeit, sich nicht mit dem eigenen Selbst konfrontieren zu wollen, steht zwischen den beiden. Mark, der Roger immer wieder, aus seinem Tief holen möchte, hat sein eigenes Tief noch nicht offen zugegeben und akzeptiert. Beide projizieren ihre Probleme

¹¹⁰ Stefan Huber. In: DEUTSCHMANN, 2009. S. 41

¹¹¹ Vgl. Adam Pascal. In: GALVIN, Peter: How the show goes on. An interview with „Roger“, „Mimi“, and „Mark“. In: Interview Magazine Transkript. Juni 1996. URL: <http://www.angelfire.com/mac/singthepoems/rapparticles/interview.html> (7.11.12)

¹¹² Lyrics zu „Goodbye Love“ aus *RENT*. In: *Rent*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Dreamworks Records. 1996.

¹¹³ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 19

aufeinander. Das sorgt einerseits für Konflikte und andererseits erleben sie in dieser Verstrickung auch eine Form von Verbundenheit. Durch die Konfrontation mit Roger gelingt Mark schließlich die Auseinandersetzung mit sich selbst.

Die Liebe zwischen den Freunden ist eine Liebe der Gemeinschaft, die Grenzen überschreitet. Judith Sebesta vergleicht *Rent* in ihrem Aufsatz „Of Fire, Death, and Desire: Transgression and Carnival in Jonathan Larson’s *Rent*“ mit den Erkenntnissen von Mikhail Bakhtin aus „Carnival and Carnavalesque“. Sie geht dabei besonders auf vier Punkte ein, die laut Bakhtin Merkmale des Karnevals sind (auch wenn der Autor deutlich daraufhin weist, dass diese Punkte nicht auf Dramen angewendet werden können) und setzt sie mit den Strukturen von *Rent* gleich. Hierbei geht es vorrangig um den freien und vertrauten Umgang zwischen Menschen, das Ignorieren von Hierarchien, das Erlauben und Zelebrieren von Exzentrizität und die Verbindung von vormals Unvereinbarem.¹¹⁴ Alle Punkte die auf die „community“ in *Rent* zutreffen, weil das vorherrschende Prinzip Liebe lautet. Die Liebe, die akzeptiert und annimmt, Streit überwindet und letztlich auch in schwierigen Situationen und längeren Auseinandersetzungen siegt.

3.5. Notes

Kritik

Rent musste über die Jahre einiges an Kritik einstecken. Auffallend ist in diesem Zusammenhang die Anzahl von unqualifizierten Äußerungen. Das könnte auf den Umstand zurückzuführen sein, dass Larsons plötzlicher Tod mit dem „Start“ seines Lebenswerkes *Rent* zusammenfiel. Der Hype um dieses tragische Ereignis, stellte das Musical und dessen Aussage in den Schatten und verhinderte eine ernsthafte Auseinandersetzung. Auch der Journalist John Istel widmet sich in einer Ausgabe des „American Theatre“-Magazins der Frage, ob die Message von *Rent* durch den Medien-Hype verloren gegangen ist und wie sehr so manche Kritik von diesem beeinflusst wurde. Er nimmt an, dass das Stück – wäre Larson nicht gestorben – eher als das betrachtet hätte werden können, was es eigentlich ist, als „a work of art, a stage drama, a fiction, a compelling critique of traditional definitions of ‚family values‘“¹¹⁵. Weiter heißt es bei Istel: „the composer’s literal presence would have forced critics to actually listen to what he [Jonathan Larson, d. Verf.] had to say“.¹¹⁶

¹¹⁴ Vgl. SEBESTA, Judith: Of Fire, Death, and Desire: Transgression and Carnival in Jonathan Larson’s *Rent*. In: Contemporary Theatre Review. Volume 16 (4). 2006. S. 424

¹¹⁵ ISTEL, John: Did the author’s hyper-romantic vision get lost in the media uproar? In: American Theatre. July/August 1996. S. 14

¹¹⁶ ISTEL, 1996. S. 14

Die Kritik fokussierte sich vor allem auf drei Punkte: die Darstellung von Homosexualität in *Rent*, die Unvollständigkeit und die „naive Grundhaltung“ des Musicals.

Beim Thema Homosexualität gingen die Meinungen krass auseinander. Während eine Front – allen voran die lesbische Autorin Sarah Schulman – die Zeichnung der homosexuellen Charaktere in *Rent* vorurteilsbehaftet und unreal sah, fanden sich andere durch das Musical endlich verstanden. Schulman:

*„In these pieces [u.a. in Rent, d. Verf.] gay people are always alone and self-oppressed, and have no community, and are dependent on some kind of other [...] to take care of them, because they're so self-hating that they cannot take care of themselves.“*¹¹⁷

Bei dieser Ausführung ist m.E. in Frage zu stellen, ob Schulman *Rent* verstanden hat.

Stacy Wolf, eine homosexuelle Theaterwissenschaftlerin, billigt *Rent* zu, dass es Homosexualität nicht mit Vorurteilen begegnet, sondern diese sexuelle Orientierung als „normal“ und „common“ zeigt – „by representing multiple gay and lesbian characters with frank and casual openness“¹¹⁸. Sie kritisiert aber auch deren fehlende Visibilität in der Angel-Collins-Beziehung, da das Mann-Frau-Schema u.a. durch „cross-dressing“ beibehalten wird.¹¹⁹ Anthony Rapp, selbst homosexuell, zeigt sich Larson dankbar: „for writing a musical that featured such richly developed queer characters“¹²⁰.

Ein weiterer Kritikpunkt ist Larsons angeblich äußerst naiver Zugang zu den behandelten Themen. Armin Geraths kritisiert dabei eine „missionarische Grundhaltung Larsons“¹²¹, die sich u.a. in der Ambivalenz der Charaktere und der „Überstrapazierung“ des AIDS-Themas zeigt. Geraths Ausführungen sind einseitig und nicht fundiert. Die Argumente bleiben un schlüssig. M.E. sind sie ein Versuch dem Hype durch eine Aufzählung von möglichen Fehlern und Unzulänglichkeiten entgegenzuwirken, dem jedoch aufgrund Geraths unqualifizierter Analyse keine Relevanz zugesprochen werden kann.

Die Botschaft der „Liebe“, die das Stück u.a. transportiert, wird von vielen als naiv oder „romantisierend“ bezeichnet. Sie ist – ebenso wie dessen „Chaos-Charakter“ – ein Persönlichkeitsmerkmal von Jonathan Larson, das in *Rent* eingeflossen ist. Diese

¹¹⁷ THOMAS, June: Sara Schulman: The writer Rent ripped off. 23. November 2005. In: Slate Magazine Online. URL:

http://www.slate.com/articles/news_and_politics/interrogation/2005/11/sarah_schulman.html (4.11.12)

¹¹⁸ WOLF, Stacy: Gender and Sexuality. In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): The Oxford Handbook Of The American Musical. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011b. S. 216

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 219

¹²⁰ RAPP, 2006. S. 117

¹²¹ GERATHS, Armin: Sondheim und Lloyd Webber im Kontext des Musicals seit 1970. In: GERATHS, Armin/ SCHMIDT, Christian Martin (Hrsg.): Musical. Das unterhaltende Genre. Laaber: Laaber-Verlag. 2002b. S. 263

„Romantisierung“ ist laut David Walsh und Len Platt „essential for the social and political critique of America to be driven home“¹²².

Rechtsprobleme

Der Erfolg von *Rent* führte zu einigen Anklagen vor Gericht. Larson wurde (posthum) von der Autorin Sarah Schulman unterstellt, er hätte ihren Roman „People in Trouble“ plagiiert. Schulman sah in *Rent* eindeutige Ähnlichkeiten zu ihrem Werk und wollte dafür finanziell entlohnt werden. Um ihren Ärger loszuwerden, fasste sie ihre Argumente in „Stagestuck: Theater, AIDS, and the Marketing of Gay America“ zusammen und veröffentlichte sie in Buchform. Auch wenn Larson – laut Schulman – bestätigt hatte, dass er „People in Trouble“ gelesen habe, so kann nur auf Ideen geschlossen werden, die den Künstler inspiriert haben könnten. Plagiat ist *Rent*, m.E., keines. Theaterwissenschaftler Scott Miller meint: „this book [„Stagestruck“, d. Verf.] is nothing more than an excuse for a rant and a way to cash in on someone else's success“¹²³.

Auch Judith Sebesta deutet auf die Zufälligkeit der Ähnlichkeiten hin. Die Anschuldigungen Schulmans sind, laut Sebesta, auf „weak foundation of hearsay and lack of sources“¹²⁴ aufgebaut. Die Anklage wurde letztendlich fallengelassen.

Auch die Dramaturgin Lynn Thomson ging nach Larsons Tod mit *Rent* vor Gericht: „Ms. Thomson claimed to have produced up to a quarter of the musical's book, or dialogue, and about 10 percent of its music.“¹²⁵

Thomson drohte ihr Material von *Rent* entfernen zu lassen und betonte, dass es ihr nicht um die Erhöhung ihres finanziellen Zuspruchs ginge, sondern um eine gerechte Entlohnung für ihren Anteil als Dramaturgin und Mit-Urheberin. Nach zwei Jahren und einer erneuten Anklage wurde der Prozess außergerichtlich beigelegt.

¹²² WALSH, David/PLATT, Len: Musical Theatre and American Culture. Westport/London: Praeger. 2003. S. 152

¹²³ MILLER, Scott E.: Book Review zu „Stagestuck: Theater, AIDS, and the Marketing of Gay America“ von Sarah Schulman. 24. November 2000. In: Amazon.com URL: http://www.amazon.com/Stagestruck-Theater-AIDS-Marketing-America/product-reviews/0822322641/ref=cm_cr_dp_see_all_btm?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending (19.4.13)

¹²⁴ SEBESTA, 2006 S. 421

¹²⁵ MCKINLEY, Jesse: Family of 'Rent' Creator settles suit over authorship. 10. September 1998. In: The New York Times Online. URL: <http://www.nytimes.com/1998/09/10/theater/family-of-rent-creator-settles-suit-over-authorship.html> (4.11.12)

Film

2005 wurde *Rent* verfilmt. Sechs Darsteller der Original Broadway Cast kehrten für den Film zurück, Stephen Chbosky verfasste das Drehbuch, Chris Columbus übernahm die Regie.

„The thing I loved about the play is that I was emotionally devastated when I saw it and I wanted to create that feeling on screen, so that people who didn't have access to a Broadway-Theatre could actually see the show and experience it the way I did.“¹²⁶

Damit hatte Regisseur Chris Columbus den wahrscheinlich wesentlichsten Punkt des Musicals begriffen – die „andere“ Ebene, die *Rent* anspricht. Eine „übergeordnete“ oder auch „Grundebene“, die als universelles Gefühl die Menschen verbindet.

Die Änderungen bei der Adaptierung des Stücks für das neue Medium betrafen vor allem die Zeitdimensionen und die Verlagerung der Rezitative auf gesprochene Dialoge.

4. SPRING AWAKENING

4.1. Steven Sater und Duncan Sheik

Spring Awakening war sowohl für Duncan Sheik und als auch für Steven Sater die erste Produktion im Genre Musical. Während Sheik noch keinerlei Erfahrungen mit dem Theatergeschäft gemacht hatte, konnte Sater bereits einige Erfolge als Dramatiker verzeichnen. Durch einen Schicksalsschlag in seiner College-Zeit, bei dem er knapp mit dem Leben davon gekommen war, kam Steven Sater zum Schreiben. Seine Affinität zu Literatur und Theater stellte sich jedoch schon wesentlich früher heraus:

„He [Steven Sater, d. Verf.] was a sickly boy who was reading Emily Dickinson and Walt Whitman at 11, who did not feel he belonged until he took part in a high school play.“¹²⁷

Doch erst der Sprung aus dem Fenster eines brennenden Gebäudes und die langsame Genesung seiner Verletzungen bewegten Sater dazu seiner Leidenschaft zu folgen: „I felt I wanted to create things that could last. Really what I felt was I wanted to create works of literature that could become part of the world.“¹²⁸

¹²⁶ No Day But Today: The Story of 'Rent' – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 100. Minute

¹²⁷ WADLER, Joyce: Storming Broadway From Atop a Fortress. 14. Dezember 2006. In: The New York Times Online. URL: http://www.nytimes.com/2006/12/14/garden/14dakota.html?_r=1&oref=slogin (23.11.12)

¹²⁸ Ebd.

Er studierte Englische Literatur an der Princeton Universität, zog nach New York City und begann, inspiriert von Wordsworth, Milton und Shakespeare, eigene Stück zu schreiben. Sein Werk „Carbondale Dreams“ lief über ein Jahr am Off-Broadway und auch (u.a.) „Perfect for You, Doll“ und seine Version von Shakespeares „The Tempest“ mit Musik von Laurie Anderson feierten Erfolge. In den letzten Jahren kamen – zusätzlich zu seinen Kollaborationen mit Duncan Sheik – auch die Entwicklung neuer Musicals mit Burt Bacharach und Serj Tankian hinzu („Some Lovers“ und „Prometheus Bound“). Nebenbei schreibt Steven Sater auch Drehbücher für Film und Fernsehen, darunter eine Remake-Fassung von „Chitty Chitty Bang Bang“.

Duncan Sheiks und Steven Saters Zusammenarbeit begann nach einem Kennenlernen durch die buddhistische Bewegung „Soka Gakkai“, der beide Künstler angehören. Sheik bezeichnete diese Richtung des Nichiren Buddhismus als Quelle kreativer Energie¹²⁹, die u.a. durch gemeinsames Chanten und Meditieren ausgelöst werde. Die Zusammenkunft der beiden Individualisten erwies sich als „stimmig“ und harmonisch, worauf sich die beiden entschlossen, sowohl bei Saters Drama „Umbrage“ als auch auf Sheiks Album „Phantom Moon“ zu kollaborieren: „The two men were of one mind.“¹³⁰ Steven Sater: „Meeting Duncan...it became just the meeting of a lifetime. I can't really explain it. It wasn't just that we were Buddhists. We just had this profound connection.“¹³¹

Bevor Duncan Sheik das Theater, im Speziellen das Genre Musical, für sich entdeckte, machte er als Singer-Songwriter Karriere. Er studierte Semiotik an der Brown University und wurde für seine Debut-Hitsingle „Barely Breathing“ 1998 für den Grammy Award in der Kategorie „Best Male Pop Vocal Performance“ nominiert. Als er auf Steven Sater traf, war er bereits auf der Suche nach neuen musikalischen Herausforderungen und Möglichkeiten, sich in anderen Medien auszudrücken, „but a musical was not one of them“¹³². Inspiriert u.a. von den Musikern Nick Drake, Mark Hollis und David Sylvian, ist es für Sheik ein Anliegen, Musik zu machen, die für Menschen seiner Generation Sinn macht. Ein Prinzip, das er auch in die Arbeit am Theater übernommen hat.¹³³

Duncan Sheik schrieb neben *Spring Awakening* die Musik für eine Inszenierung des Shakespeare-Stücks „Twelfth Night“ (2002, „Shakespeare in the Park“, Public Theatre New

¹²⁹ Vgl. BELLAFANTE, Ginia: Broadway Is Rocker's Latest Alternative. 26. Dezember 2006. In: The New York Times Online. URL: http://theater.nytimes.com/2006/12/26/theater/26shei.html?_r=0 (23.11.12)

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ COTE, David: Spring Awakening. In the Flesh. New York: Simon Spotlight Entertainment. 2008. S.

14

¹³² BELLAFANTE, 26. Dezember 2006.

¹³³ Vgl. ebd.

York), für das Musical „Whisper House“, das 2010 am „Old Globe Theatre“ in San Diego Premiere feierte, und für die Musical-Adaption von „American Psycho“ (Buch: Roberto Aguirre-Sacasa), das 2013 in London Premiere haben soll.¹³⁴ Wie auch bei Sater besteht ein Teil seines kreativen Schaffens aus der Arbeit für die Filmindustrie, dazu steuerte er Kompositionen u.a. für „The Cake Eaters“, „A Home at the End of the World“ (mit Steven Sater und Michael Mayer) und „Harvest“ bei.

Mit *Spring Awakening* war die Zusammenarbeit mit Sater noch längst nicht beendet und so entstanden aus deren Feder in den letzten Jahren auch die Musicals „Alice by Heart“, „The Nightingale“ und „Nero (Another Golden Rome)“.

Alice by Heart erzählt die Geschichte von „Alice im Wunderland“ weiter und nimmt die jugendliche Protagonistin zurück in die Abenteuer ihrer Kindertage. Steven Sater: „It’s our take on the Alice in Wonderland story, for [audiences] even younger than *Spring Awakening*“.¹³⁵

Auch das Musical *The Nightingale* basiert auf einer Märchenerzählung. An der Umsetzung der Geschichte von Hans Christian Andersen für die Theaterbühne arbeiteten Sheik und Sater mehr als zehn Jahre. Das Musical durchlief einige Workshops und wurde von Juli bis August 2012 vom „Page To Stage“-Programm des La Jolla Playhouse in San Diego unter der Regie von Moisés Kaufman produziert.

Nero (Another Golden Rome) erhielt ebenfalls eine Reihe an Readings und Workshops, u.a. beim Hothouse Festival 2006 und 2008 am Powerhouse Theater in Poughkeepsie, New York, mit Idina Menzel und Lea Michele. Im Musical berichtet ein Erzähler von den Machenschaften des Kaisers Nero „in an ancient Roman government with overt Bush Administration parallels“¹³⁶.

¹³⁴ Vgl. CERASARO, Pat: InDepth InterView Exclusive: Duncan Sheik On NYC Concert, Plus AMERICAN PSYCHO Scoop, THE NIGHTENGAL, SPRING AWAKENING & More. 21. November 2012. In: Broadwayworld.com URL: <http://broadwayworld.com/article/InDepth-InterView-Exclusive-Duncan-Sheik-On-NYC-Concert-Plus-AMERICAN-PSYCHO-Scoop-THE-NIGHTENGAL-Whats-Next-More-20121121> (28.11.12)

¹³⁵ HENDERSON, Kathy: Steven Sater on the *Spring Awakening* Movie, Juggling Four Shows and His New Book, *A Purple Summer*. 8. März 2012. In: Broadway.com URL: <http://www.broadway.com/buzz/160489/steven-sater-on-the-spring-awakening-movie-juggling-four-shows-and-his-new-book-a-purple-summer/> (23.11.12)

¹³⁶ ESTVANIK, Nicole: The Outside Man. In: American Theatre May/June 2006. S. 26

4.2. Entstehungsgeschichte

Days of Inspiration

„I hated Musicals. [...] Very few of my friends or contemporaries will go to a musical at all. But I think the form has a lot of potential to be really great. So I said, ‘Yes, let’s write a musical that doesn’t have all of those things – like suddenly bursting out in a song in the middle of a conversation – that drive me crazy.’“¹³⁷

Duncan Sheik zeigte sich zunächst zurückhaltend, als Steven Sater ihm vorschlug, gemeinsam ein Musical zu schreiben. Der Autor spielte mit dem Gedanken, Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“ musikalisch umzusetzen:

„I thought this play you could open up the hearts and souls [sic!] – this play felt like it had the soul of song already within it and you could bring songs to it and really hear what was in the hearts of those characters and it felt like an opera in waiting.“¹³⁸

In kontemporärer Pop- und Rock-Musik sah Sater einerseits die Möglichkeit für Jugendliche darin Befreiung, Verständnis und Emotion zu finden, und andererseits einen Weg innerste Gedanken und Gefühle der Charaktere in der Musik sprechen zu lassen.¹³⁹

Genau dies war auch einer der Kritikpunkte von Duncan Sheik. Wenn er ein Musical machen würde, dann nur auf seine Weise und abseits der etablierten Konventionen. Darunter fiel u.a. die Entscheidung, Musik und Songs als Subtext und Ausdruck der inneren Gefühls- und Gedankenwelt der Charaktere einzusetzen und alles andere, wie die Weiterführung der Geschichte, außer Acht zu lassen, um die unbedingte Relevanz der Musik für das Publikum, aber vor allem für junge Zuschauer, sicherzustellen.¹⁴⁰

Steven Sater und Duncan Sheik begannen an *Spring Awakening* zu arbeiten, ohne „push and pull“¹⁴¹, sondern harmonisch, respektvoll und sich gegenseitig befruchtend.

¹³⁷ Duncan Sheik. In: MANNING, Kara: You Can’t Always Get What You Want. But if artists from the clashing worlds of rock music and theatre settled their differences, they just might get what they need. 2006. In: Theatre Communications Group Homepage. URL: <http://www.tcg.org/publications/at/2001/want.cfm> (25.11.12)

¹³⁸ FROST, Sue: Artistry in a New Century. Creating and Producing the New American Musical Theater. Moderated by Sue Frost with Duncan Sheik, Steven Sater, Jessica Hagedorn, Mark Bennett, Steve Cosson and Michael Friedman. Transkript. 9. Juni 2007. In: Theatre Communications Group Homepage. URL: <http://www.tcg.org/events/conference/2007/transcripts/musical.cfm> (25.11.12)

¹³⁹ Vgl. SATER, Steven: Awaken and sing. How Wedekind’s kindertragödie found its voice in a new century. In: American Theatre. July/August 2007. S. 28

¹⁴⁰ Vgl. FROST, 9. Juni 2007.

¹⁴¹ ESTVANIK, 2006. S. 27

Frühlings Erwachen – Wedekind vs. Sater/Sheik

Die Vorlage von *Spring Awakening* ist das gleichnamige Stück von Frank Wedekind. Mit 26 Jahren schrieb der deutsche Dramatiker sein „Skandalstück“, das 1891 veröffentlicht wurde. Jedoch erst fünfzehn Jahre später (1906) fand seine Uraufführung unter der Regie von Max Reinhardt statt. Bis dahin hatte die Zensur eine Inszenierung des gesamten Stückes verhindert. Immer wieder fiel u.a. die Masturbations-Szene von Hänschen Rilow den Behörden zum Opfer und musste gestrichen werden. In englischer Sprache erlebte „Spring Awakening“ erst 1974 seine erste unzensurierte Produktion im British National Theatre.¹⁴² Steven Sater war schon in seinen College-Tagen von Wedekinds Klassiker fasziniert und beschloss in seiner Musical-Fassung möglichst nahe am Original zu bleiben. Tatsächlich bleibt *Spring Awakening* seiner Vorlage größtenteils treu, auch wenn sich das Autorenteam Sater/Sheik mit Voranschreiten seiner Arbeit immer mehr Freiheiten herausgenommen hat. Sater:

*„I soon found that once we had access, through song, to the inner workings of our characters' hearts and minds, we engaged with them differently – we embarked on journeys with them. Before long, we found ourselves altering the structure, even the substance, of our source material, to account for the places those songs had taken us.“*¹⁴³

Durch das Hinzufügen von Musik – von Songs und Lyrics – gelang es Sheik und Sater „Frühlings Erwachen“ eine neue Ebene hinzuzufügen; eine persönliche Ebene der Charaktere, auf der diese nun die Möglichkeit hatten, ihre innersten Vorgänge auszudrücken. Durch die Songs kommt es zu einer Erweiterung der Zeitebene, im Sinne eines Stillstands, in dem das Publikum einen Eindruck davon bekommt, wie die Protagonisten in der gerade laufenden Szene fühlen und was sie denken. Duncan Sheik: „When the music was happening, you were out of time, in kind of a fantasy world of contemporary adolescence.“¹⁴⁴

Es sind gewissermaßen kurze Seeleneinblicke, die die fortschreitende Handlung kurz unterbrechen, diese jedoch nicht beeinflussen. „Beeinflusst“ wird nur der Betrachter der Szene, der durch die dazugewonnene Ebene des Gefühlsausdrucks nun einen weiteren Einblick in die Charaktere bekommt. Die Musik dient als Subtext und vertieft die Aussage der Szene, in dem das bisher „Unaussprechliche“ wahrnehmbar wird.

Wedekind ging es in seinen Dramen vor allem um den Ausdruck emotionaler Wahrheit. Diese „andere“ Ebene erzeugte er jedoch nicht über die besonders naturalistische

¹⁴² Vgl. *Spring Awakening*. Souvenir Book. Eugene O'Neill Theatre, New York. April 2007.

¹⁴³ SATER, 2007. S. 28f.

¹⁴⁴ COTE, 2008. S. 18

Darstellung seiner Charaktere, sondern durch Stilmittel wie dramatische Struktur, stilisierte Dialoge, fragmentarische Sätze und Ausdrucksweisen der Protagonisten oder auch durch den Einsatz von fantastischen Elementen (z.B. Der vermummte Herr aus „Frühlings Erwachen“).¹⁴⁵

Genau dieses Ausdrücken der transzendenten Metaebene steht auch im Musical im Vordergrund. Erreicht wird dies nicht nur durch die Beibehaltung der Sprache und ungefähren Struktur Wedekinds, sondern auch durch das Hinzufügen von Musik. Obwohl Duncan Sheik und Steven Sater anfangs mit dem Gedanken gespielt haben, die Geschichte in die amerikanische McCarthy-Ära zu verlegen, die sich durch eine ebenso prude und repressive Gesellschaftsstruktur „auszeichnete“, entschloss sich das Creative Team doch dazu, Original-Schauplatz und -Zeit beizubehalten, um so einen Verlust der Vitalität des Stückes zu vermeiden.¹⁴⁶ Duncan Sheik dazu:

„Steven [Sater, d. Verf.], Michael [Mayer, d. Verf.] and I realized, if you didn't have the 1891 Germany you lost this incredible kind of richness and intrigue of that particular environment and the way the clergy and the way the professors were and the parents were and the way they communicated was so, so kind of unique to that world and so powerful and it was such a great thing to push against, it allowed the music to really explode out of this straight jacketed kind of environment.“¹⁴⁷

Durch die neu entdeckte Ebene hatten Sater und Sheik die Möglichkeit, tiefer in die Geschichte einzusteigen und die Charaktere differenzierter darzustellen. Dies wirkte sich auch auf die Umsetzung des Originals in die Musical-Fassung aus. Der Stoff eröffnete durch die Musik und die Songs – die als „innere Monologe“ fungieren und damit die „andere“ Ebene zulassen – neue Wege, die Sater zunächst nicht eingeplant hatte. So begaben sich die Autoren mit Wedekinds drei Hauptcharakteren auf Reisen, die ursprünglich nicht vorgesehen waren.¹⁴⁸ Dies zeigte sich u.a. in der Veränderung von zwei Schlüsselszenen aus „Frühlings Erwachen“: der Umdeutung der Szene am Heuboden und dem Verzicht auf die Darstellung des „Vermummten Herren“ aus dem Original.

Sater beschloss, die Vergewaltigung Wendlas durch Melchior in ein „sexuelles Entdecken“ mit beidseitigem Einverständnis umzuwandeln. Es ging ihm darum, zu zeigen, wie junge

¹⁴⁵ Vgl. COHEN, Patricia: In Search of Sexual Healing, Circa 1891. 19. November 2006 In: The New York Times Online. URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=FA0E10FD3C5A0C7A8DDDA80994DE404482> (25.11.12)

¹⁴⁶ Vgl. FROST, 9. Juni 2007.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. SATER, 2007. S. 30

Menschen – hier vor allem Melchior – zum ersten Mal „ineluctable sexual feelings“¹⁴⁹ spüren und ihre Erfahrungen damit machen. Die Szene legt in *Spring Awakening* den Fokus auf das Erwachen und Entdecken der sexuellen Identität beider Geschlechter und erreicht damit, dass sich auch der junge Mensch heute damit identifizieren kann. Sheik:

*„I think in the original it's fairly clear that, although Wendla has a kind of a premature love for Melchior, she's not ready to make love to him. And he's aggressive in the play, and I think in our show, there was a decision to make it more consensual. In some ways, it's a modern kind of touch, because right now, kids who are fourteen or fifteen, they're just as likely to engage in consensual sexual activity as not.“*¹⁵⁰

Durch die lange Entwicklungszeit des Musicals durchlief das Stück eine ganze Reihe an Änderungen und Überarbeitungen. Diese betrafen u.a. auch die Adaption des „Vermummten Mannes“, der in der letzten Szene von Wedekinds Original als symbolische Gestalt auftritt und unterschiedlich gedeutet wurde. In den Anmerkungen ist zu lesen, dass die Vermummung des Darstellers absolut von Nöten ist, da „‘das Leben‘ keine Individualität hat“¹⁵¹. Diese Beifügung deutete darauf hin, dass es sich beim „Vermummten Herren“ um eine Allegorie des Lebens handelt, die sich dem toten Moritz gegenüberstellt und Melchior zum Weiterleben ermutigt.

In ersten Fassungen von *Spring Awakening* erschien der „Masked Man“ als Emcee, der durch die Geschichte führt, oder als Geist eines verstorbenen deutschen Schauspielers aus vergangenen Zeiten, der die Szenen stumm beobachtet. Erst gegen Ende des kreativen Prozesses wurde dem Creative Team klar, dass die Musik bereits die Rolle dieser symbolischen Gestalt übernommen hatte. Die „andere“ Ebene, die Wedekind mit dieser Figur in sein Stück einführte, wurde im Musical bereits von Beginn an, durch die Möglichkeit des Einblicks in die „innere Welt“ der Charaktere – vermittelt durch den Subtext der Songs – angesprochen. Sater:

*„within our piece the music already performs the role of the Masked Man, for it gives our adolescent characters a voice to celebrate, to decry, to embrace the darker longings within them as part of them, rather than as something to run from or repress.“*¹⁵²

Neben diesen zwei gravierenderen Änderungen, kam es bei der „Verwandlung“ von „Frühlings Erwachen“ in *Spring Awakening* auch zu einer Abweichung in der Szenenfolge.

¹⁴⁹ SATER, 2007. S. 30

¹⁵⁰ COTE, 2008. S. 121

¹⁵¹ WAGENER, Hans: Anmerkungen. In: WEDEKIND, Frank: Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006. S. 83

¹⁵² SATER, 2007. S. 30

Dies betrifft z.B. den Beginn, an dem das Musical die erste Szene des Originals mit der zweiten Szene des zweiten Aktes zusammenlegt und so das Gespräch von Frau Bergmann und ihrer Tochter Wendla als zentral markiert. Dadurch wird der Fortgang des Stücks gleich von Anfang an beeinflusst. Durch das Reduzieren der erwachsenen Charaktere auf zwei Darsteller und das Weglassen einiger – für die Aussage des Stückes unwichtiger – Rollen, gelingt es dem Musical mehr Raum für neue, relevante Szenen zu schaffen. So wird die verzweifelte Situation und der innere Druck des Schülers Moritz deutlicher herausgearbeitet, in dem ein verstärktes Augenmerk auf die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn gelegt wird.

Außerdem fügte Steven Sater eine weitere Szene hinzu, um die Zeit in der die Geschichte spielt und damit auch die Eigenheiten der damaligen Gesellschaft früh klar zu machen. Es handelt sich dabei um die zweite Szene des Musicals, in der die männlichen Jugendlichen in ihrem Klassenzimmer Latein-Unterricht erhalten. Durch die Darstellung der Erziehungsmethoden, des Verhaltenskodex und der Praktiken der Maßregelung am Beispiel des Lehrers Herr Sonnenstich, erklärt sich der Schauplatz schon am Beginn des Stückes. Die Szene gibt den Zuschauern zudem die Möglichkeit, den Protagonisten Melchior persönlich kennen und dessen Charakter „einschätzen“ zu lernen: „it [diese Szene, d. Verf.] showed us Melchior standing up for his friend and defending him“¹⁵³. Dieses selbstlose Verteidigen seines Freundes gewinnt in dieser „world of repression“¹⁵⁴ noch mehr an Bedeutung und zeigt dem Publikum welches Welt- und Menschenbild in diesem Stück gezeigt wird.

Creation

Ausschlaggebend für den tatsächlichen Beginn der Arbeit an *Spring Awakening* war für Steven Sater der Amoklauf an der Columbine High School im April 1999, bei dem zwei Jugendliche, die Opfer von Mobbing-Attacken geworden waren, in einem Anfall von Rache, Wut und Verzweiflung zwölf Schüler, einen Lehrer sowie sich selbst erschossen. Der tragische Vorfall zeigte die Aktualität des Themas von „Frühlings Erwachen“ und die Dringlichkeit seiner Vermittlung. Steven Sater und Duncan Sheik holten Regisseur Michael Mayer ins Boot, der das Stück von da an auf seinem „seven-year trail of workshops, concerts, and rewrites“¹⁵⁵ begleitete. Die Reise war nicht immer einfach und das Stück sowie

¹⁵³ SATER, 2007. S. 31

¹⁵⁴ Ebd. S. 31

¹⁵⁵ GREEN, Stanley: Broadway Musicals. Show by Show. Sixth Edition. Revised and updated by Kay Green. New York: Applause Theatre & Cinema Books. 2008. S. 345

seine Macher durchliefen eine Reihe an kleinen Misserfolgen und Tiefschlägen, bevor sich Erfolg einstellte. Duncan Sheik:

„There were many times during the process – we did extensive workshops – when I shook my head and thought: ‚What am I doing here? This is terrible.‘ But in the end, for all the torture, it is the thing of which I’m most proud.“¹⁵⁶

Schon im Herbst 1999 wurde vom LaJolla Playhouse ein Workshop finanziert und abgehalten, bei dem in fünf Tagen bereits zehn Szenen und acht Songs präsentiert werden konnten.¹⁵⁷

Bis zum Sommer 2000 schrieben Sheik und Sater eine erste volle Fassung des Musicals und erarbeiteten diese mit Philip Himberg am Sundance Institute Theatre Program. In den drei Wochen in Utah ereignete sich einer der wichtigsten Schritte des Entwicklungsprozesses; Steven Sater: „We found our show.“¹⁵⁸

Schon im darauffolgenden Winter finanzierte die Roundabout Theatre Company einen weiteren erfolgreichen Workshop, auf den der künstlerische Leiter des non-profit-Theaters, Todd Haimes, dem Creative Team um *Spring Awakening* einen zweiten Workshop und eine Produktion ihres Musicals anbot. Während der zweite Workshop noch zustande kommen konnte, kam es nie zu einer vollen Produktion des Musicals der Roundabout Theatre Company. Dies lag sowohl an Terminproblemen des Regisseurs Michael Mayer, als auch an den finanziellen Nachwirkungen des 11. September 2001. Nach dreieinhalb Jahren Pause kam das Team um *Spring Awakening* zusammen, um mit Michael Mayer an dessen Film „At Home at the End of the World“ zu arbeiten. Dazu stieß in der Folge auch Schauspieler und Produzent Tom Hulce. Er brachte wieder Bewegung in das Projekt und organisierte für Sheik und Sater die Teilnahme an der „American Songbook“-Reihe des Lincoln Centers (2005), die es sich zur Aufgabe gemacht hatte „unforgettable evenings“ in „intimate settings“ mit „outstanding artists“¹⁵⁹ zu ermöglichen. Zu diesem Zeitpunkt kam auch Musical Director Kimberly Grigsby mit an Bord von *Spring Awakening*.

Aufgrund des erfolgreichen Konzertes beschloss die Atlantic Theater Company mit *Spring Awakening* das erste Musical in der Geschichte des Theaters auf die Bühne zu bringen und ermöglichte im März 2006 einen dreiwöchigen Workshop, bei dem Bill T. Jones die Choreographie übernahm. Im Mai fand dann letztendlich die Premiere der ersten Sater/Sheik-Kollaboration statt.

¹⁵⁶ BELLAFANTE, 26. Dezember 2006.

¹⁵⁷ Vgl. *Spring Awakening*. Souvenir Book. Eugene O’Neill Theatre, New York. April 2007.

¹⁵⁸ FROST, 9. Juni 2007.

¹⁵⁹ American Songbook Homepage. URL: <http://americansongbook.org/> (25.11.12)

Die Atlantic Theater Company, die es sich zur Mission gemacht hat, vor allem auf das Wesentliche – „the story of a play and the intent of its playwright“¹⁶⁰ – zu achten, landeten mit dem Musical einen Erfolg am Puls der Zeit. Wegen enormer Nachfrage wurde die Spielzeit von *Spring Awakening* zweimal verlängert, bevor es bereits im November mit Previews am Broadway startete. Für die Übersiedelung an den „Great White Way“ wurde das Stück abermals leicht verändert und den neuen Bühnenverhältnissen angepasst. Sechs neue Darsteller stießen zum Cast und feierten am 10. Dezember 2006 die Broadway-Premiere von *Spring Awakening* im Eugene O'Neill Theatre.

Ganze 27 Produzenten standen nun hinter der Produktion, um sich das mögliche Risiko zu teilen, denn obwohl *Spring Awakening* schon einige Erfolge verzeichnen konnte, war es immer noch riskant und ungewöhnlich – vor allem für ein so hartes Pflaster wie den New Yorker Broadway. Doch jegliche Ängste waren umsonst. *Spring Awakening* lief für mehr als 859 Vorstellungen und schloss seine Türen erst im Jänner 2009. Schon im August 2007 hatte das Musical seine Produktionskosten (6 Millionen Dollar) wieder eingespielt¹⁶¹ und von elf Nominierungen bei den Tony Awards, acht der begehrten Theaterpreise erhalten. Eine Verfilmung ist bereits in Planung. Nach aktuellen Informationen soll im Frühling 2013 unter der Regie von McG mit den Dreharbeiten in Europa begonnen werden.¹⁶² Das Drehbuch stammt aus der Feder von Steven Sater, der zusammen mit Sheik einen weiteren Song für die Musical-Verfilmung geschrieben hat.

4.3. Inhalt

Spring Awakening ist eine Geschichte des Erwachsenwerdens. Die Jugendlichen sind auf der Suche nach sich selbst in einer Gesellschaft, die das „Selbst“ weitestgehend „vernichten“ möchte, in dem sie nach Norm und Gleichheit strebt. Es geht in diesem Musical nicht nur um das tatsächliche Erwachsenwerden im Sinne der menschlichen Entwicklung – Pubertät etc. – sondern auch und besonders um ein Reifen des Geistes. So stellt sich die Frage, wer als „erwachsen“ bezeichnet werden kann und ob das Alter dafür das entscheidende Kriterium ist. Die Jugendlichen erscheinen phasenweise – natürlich aus dem Blickwinkel der heutigen Zeit – reifer, ehrlicher und vernünftiger als ihre „erwachsenen“ Erziehungspersonen.

Jeder der porträtierten Jugendlichen hat mit seinen eigenen Herausforderungen im Prozess des Erwachsenwerdens zu kämpfen. In *Spring Awakening* hängt das Pubertieren und Reifen

¹⁶⁰ Atlantic Theater Company Homepage. URL: <http://atlantictheater.org/about/> (25.11.12)

¹⁶¹ Vgl. GANS, Adam/ HETRICK, Adam: *Spring Awakening* Recoups on Broadway. 28. August 2007. In: playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/110617-Spring-Awakening-Recoups-on-Broadway> (25.11.12)

¹⁶² Vgl. CERASARO, 21. November 2012.

der jungen Menschen stark mit der Entdeckung ihrer Sexualität zusammen. Ihr Umgang mit der Entwicklung ihres Körpers, den neuen Reizen und Gefühlen spiegelt aber auch die Reifung ihres Geistes wider. *Spring Awakening* zeigt das Paradoxon, das die Jugendlichen trotz ihres gemeinsamen Weges durch die „Qualen“ des Erwachsenwerdens, letztlich auf sich alleine gestellt sind. Eine Erkenntnis, mit der nicht alle zurechtkommen können.

Um die Reise dieser jungen Menschen und die Aussagen des Stückes klarer und deutlicher zu machen, stellt die Geschichte drei Charaktere in ihren Mittelpunkt, anhand derer sich das Musical entwickelt. Es beginnt mit der Vorstellung der weiblichen Protagonistin – Wendla, „a girl with a mission“¹⁶³. Das vierzehnjährige Mädchen stellt Fragen und möchte von ihrer Mutter wissen, wie neues Leben entsteht – „Mama who bore me?“¹⁶⁴. Doch die Mutter ignoriert die Neugierde der Tochter und versucht sich herauszureden, doch Wendlas Wissensdurst ist nicht zu stillen. Sie will das Leben verstehen lernen und sucht nach Antworten. Ihr Ruf wird lauter und auch die Rufe der anderen Mädchen des Ortes stimmen ein.

Die Unaufgeklärtheit im Deutschland des 19. Jahrhunderts macht auch Melchior Probleme. Er ist ein Freigeist, der sich soweit es ihm möglich ist von der Prüderie der Gesellschaft und deren Prinzipien des Ignorierens und Verschweigens lossagen möchte. Dies gelingt ihm nicht nur durch das ständige Hinterfragen der Verhaltensweisen der „erwachsenen“ Menschen, sondern auch durch seinen aktiven Widerstand gegen die Obrigkeit „selbsternannter“ Autoritätspersonen. Im Latein-Unterricht beweist Melchior Mut und steht für seinen erniedrigten Freund Moritz ein. Er riskiert mit diesem Verhalten eine Bestrafung und wird vom Professor geschlagen. Melchior ist es schließlich der Moritz aufklärt. In einem Aufsatz erzählt er seinem Freund im Detail was es mit der menschlichen Sexualität auf sich hat und wie sie funktioniert. Auch die anderen Jugendlichen sind dabei, diese neue Seite an sich zu entdecken. Während die Mädchen von ihren männlichen Kameraden schwärmen, plagen sich die Jungen mit feuchten Träumen. Die Pubertät gibt ihnen allen neue Rätsel auf, deren Lösung sich alles andere als leicht herausstellt. Sie singen von „The Bitch of Living“¹⁶⁵, die wesentlich mehr Fragen stellt, als nur jene nach Sex. Es ist auch eine Art Albtraum von einem „Nicht-Leben“.¹⁶⁶ Die Jugendlichen haben Angst davor, sich selbst nicht leben zu können. Sie fühlen sich von der Gesellschaft gezwungen, ihre Leidenschaften und innersten

¹⁶³ SATER, 2007. S. 31

¹⁶⁴ Lyrics zu „Mama who bore me“ aus *Spring Awakening*. A New Musical. In: *Spring Awakening*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

¹⁶⁵ Lyrics zu „The Bitch of Living“ aus *Spring Awakening*. A New Musical. In: *Spring Awakening*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

¹⁶⁶ Vgl. SATER, Steven: *A Purple Summer*. Notes on the Lyrics of *Spring Awakening*. New York: Applause Theatre & Cinema Books. 2012. S. 15

Gedanken und Gefühle zu verstecken, sich eine Maske aufzusetzen und gute Miene zum bösen Spiel zu machen.

Während Melchior und Wendla dank ihrer starken Persönlichkeiten einigermaßen standhaft gegen diesen inneren Druck ankommen können, stoßen andere Jugendliche des Stückes an ihre Grenzen. Martha ist ein Vergewaltigungsoffer ihres Vaters. Der Missbrauch wird von der Mutter gedeckt und das junge Mädchen sieht keinen Ausweg. Ilse, die Ähnliches mitmachen musste, wurde von zu Hause verjagt, sie schlägt sich nun alleine in einer Künstlerkolonie durch – eine Kontergesellschaft zu ihrem vorigen Leben, doch eine, die ihre persönlichen Grenzen ebenso missachtet. Beide singen von einem inneren Gefangensein, über einen „part I can't tell, about the dark I know well“¹⁶⁷.

Auch Moritz kommt mit seinen inneren Regungen nicht zurecht. Gebrandmarkt von der Gesellschaft sieht er sich in einer riesigen Klemme, die sich immer enger um ihn schnürt und ihm die Luft zum Leben nimmt. Sein Versagen in der Schule führt zu einer Auseinandersetzung mit seinem Vater, der ihn als niederträchtig und unwürdig bezeichnet. Hinzu kommt die Unfähigkeit von Moritz, mit sich, seinen Gefühlen und dem neuen aufkeimenden Verlangen zurechtzukommen. Er sieht sich einerseits durch die Augen der Gesellschaft und versucht seine unerlaubten Gefühle und Regungen aus sich zu verbannen, kann sich andererseits aber deren Faszination nicht entziehen. In seiner inneren Verzweiflung wendet er sich an Melchior's Mutter, Frau Gabor. Doch Fanny Gabor weist ihn freundlich ab – sie kann ihm leider nicht helfen und ihm Geld für eine Flucht nach Amerika geben. Seine Selbstmorddrohung ignoriert sie und tut sie als kindliches Gedankenspiel ab – ein Fehler.

Melchior und Wendla entdecken einander und haben Geschlechtsverkehr. Die unwissende Wendla wird schwanger und von ihrer Mutter zu einem Geheimdokter gebracht, der die – damals verbotene – Abtreibung durchführen soll. Als Wendla erfährt, dass in ihr ein Kind heranwächst, beschließt sie stark zu sein und für das Kind eine bessere Welt zu schaffen. Doch für sie ist es zu spät, sie stirbt an den Folgen der Abtreibung.

Auch Moritz' Leben wird ein Ende gesetzt. Er erschießt sich aus Verzweiflung an seinem eigenen Leben. Einen letzten Rettungsversuch von Ilse, die selbst bei Moritz Hilfe sucht, kann er nicht mehr annehmen. Der Entschluss hat sich bereits festgesetzt – es gibt für ihn kein Entkommen mehr. Auf dem Begräbnis seines Freundes verleiht Melchior den Gefühlen

¹⁶⁷ Lyrics zu „The Dark I Know Well“ aus Spring Awakening. A New Musical. In: Spring Awakening. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

von Moritz' Vater Ausdruck. Er sieht in das Innere des gebrochenen Mannes, der zurückblickt und sein Verhalten überdenkt. Mit einem Griff auf dessen Herz, erlöst Melchior die mühsam aufrechterhaltene „Gefasstheit“ des Vaters und lässt ihn in seiner Trauer zusammenbrechen.¹⁶⁸

Nach dem Selbstmord von Moritz suchen seine Lehrer nach dem Motiv. Das Opfer ist schnell gefunden – Melchior und dessen Aufsatz über die Sexualität. Als Melchiors Eltern erfahren, dass er auch Wendla Bergman geschwängert hat, verbannen sie ihn in eine Korrekptionsanstalt. Melchior lässt sich davon nicht brechen, er flüchtet ebenfalls in einen Traum von einer besseren Welt, in der er und Wendla glücklich werden können.

In der Zwischenzeit entdecken Hänschen Rilow und Klassenkollege Ernst Röbel ihre Liebe zueinander – eine verbotene Liebe in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.

Melchior gelingt es aus der Anstalt zu fliehen und möchte gemeinsam mit Wendla ein neues Leben beginnen. Er schreibt Ilse, dass sie Wendla auf den Friedhof bringen soll, damit sie sich gemeinsam auf den Weg machen können. Doch sie taucht nicht auf. Melchior entdeckt ihr Grab und bricht zusammen. Voller Trauer setzt er eine Rasierklinge an, um seinen Freunden in den Tod nachzufolgen. Doch in diesem Moment erscheinen ihm die beiden als Geister aus einem anderen Leben. Sie überreden ihn zum Weiterleben, um mit ihrer Liebe in seinem Herzen, den begonnenen Weg in die Freiheit weiterzugehen: „They walk with my heart, I'll never let them go [...] You watch me, Just watch me, I'm calling. I'm calling – And one day all will know...“¹⁶⁹

4.4. Heart and Soul

Sexualität

In *Spring Awakening* – Frühlings Erwachen – geht es um das Erwachen der Sexualität. Das Thema ist zentral und während des gesamten Stückes omnipräsent. Sexualität ist in diesem Stück in einem weiteren Horizont zu sehen – als Metapher für das Leben: „For the characters' confusions are ultimately not sexual but existential too. Sex is a central expression of life's mystery, and a metaphor for it too.“¹⁷⁰

¹⁶⁸ Vgl. SATER, Steven/SHEIK, Duncan: Spring Awakening. In: COTE, David: Spring Awakening. In the Flesh. New York: Simon Spotlight Entertainment. 2008. S. 132

¹⁶⁹ Lyrics zu „Those You've Known“ aus Spring Awakening. A New Musical. In: Spring Awakening. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

¹⁷⁰ ISHERWOOD, Charles: Sex and Rock? What Would the Kaiser Think? 11. Dezember 2006. In: The New York Times Online. URL: http://theater.nytimes.com/2006/12/11/theater/reviews/11spri.html?_r=0&adxnnl=1&adxnnlx=1352192457-JOPYk29PhXLI9db5Nbt4Xw (28.11.12)

Geht es im Musical um die Entdeckung von Sexualität, so geht es gleichzeitig um die Entdeckung des Lebens weit über dessen Entstehung hinaus. An die Frage nach Sex fügt sich die Frage nach dem Leben und dessen Sinn. All dies Prozesse des Erwachsenwerdens, mit denen die Charaktere konfrontiert werden.

Die Beibehaltung der zeitlichen Gegebenheiten des Wedekind Originals schafft für das Musical – ebenso wie für seine Vorlage – eine neue Perspektive: Heute Selbstverständliches kann hinterfragt werden, aber ebenso können die Umgangsformen unserer heutigen Gesellschaft überdacht werden.

In den patriarchalen Strukturen des 19. Jahrhunderts galt das Thema Sexualität als Tabu. Es wurde nur hinter verschlossenen Türen behandelt. Geschlechtsverkehr vor der Ehe wurde ebenso verteufelt wie Masturbation und gleichgeschlechtliche Beziehungen. Die sog. „Selbstbefleckung“ sowie Homosexualität wurden als Krankheiten angesehen, die geheilt werden müssen, bevor der „Leidende“ geistige und körperliche Schäden davonträgt. Die sexuelle Aufklärung blieb aus. Kinder und Jugendliche waren in diesem Punkt auf sich selbst gestellt, in diesen existentiellen Fragen im Dunkeln gelassen. Die „Geheimhaltung“ der Sexualität war ein Zeichen der Bewahrung der gesellschaftlichen Stellung. Alles, was in Bezug auf dieses Thema offen ausgesprochen wurde, war den unteren Gesellschaftsklassen vorbehalten. Christine Estabrook (Erwachsene Frauen, Original Broadway Cast) dazu:

„Explaining sexuality to Wendla is a real bad thing [für Wendlas Mutter, d. Verf.]. That is a real no-no, that's too progressive. The people who do that are bohemians, gypsies...people of lower class.“¹⁷¹

In *Spring Awakening* zeigen sich nur Melchiors Eltern, besonders seine Mutter, als aufgeschlossen und offen. Sie lassen ihren Sohn mit den aufkommenden Fragen seiner Pubertät nicht alleine, doch ist es vor allem Melchior selbst, der sich auf die Suche nach konkreten Antworten macht, in Büchern und Schriften. Er ist ein Denker, der durch seine Erziehung und seinen freien Geist beginnt das „System“ zu hinterfragen. Melchior spürt, dass in der Gesellschaft einiges falsch läuft und stemmt sich dagegen – in sich die Gewissheit, dass sich etwas ändern muss, und die Bereitschaft selbst zur Tat zu schreiten. Er ist es, der sowohl Moritz, als auch die anderen Jungen seiner Klasse aufklärt und auch Wendla die Sexualität näherbringt.

Die Liedtexte der Songs in *Spring Awakening* begleiten einige sexuelle Geschehnisse mit Kommentaren, die auf die Prüderie der Gesellschaft verweisen. Wenn es um die Sehnsucht

¹⁷¹ COTE, 2008. S. 38

nach Berührung geht, wird jene unmissverständlich mit Sünde gleichgesetzt: „Touch me – just try it. Now, there – that’s it – God, that’s heaven. [...] We’ll wander down where the sins cry...“¹⁷²

Kurz vor ihrer ersten sexuellen Erfahrung bittet Wendla Melchior aufzuhören: „We’re not supposed to.“¹⁷³ Obwohl sie von ihrer Mutter keine Antworten bekommen hat, spürt sie intuitiv, dass dieses Verhalten in den Augen der Gesellschaft „sündhaft“ ist. Doch auch Wendla ist – wie Melchior – eine freie Denkerin, eine Suchende. Melchior hinterfragt Wendlas unwillkürliche Grenzziehung, in dem er auf ihr Gefühl eingeht und fragt, warum es denn „verboten“ sein soll: „Because it makes us ‘feel’ something?“¹⁷⁴

Das leuchtet Wendla ein und sie gibt sich ihren Gefühlen, ihrem Verlangen hin. Begleitet wird die Szene auf einer zweiten Ebene durch den Gesang des restlichen Ensembles, das fortlaufend – wie ein Gebet – wiederholt, dass den zwei Liebenden ihre Tat (hoffentlich) verziehen wird: „I believe...there is love in Heaven. I believe...All will be forgiven.“¹⁷⁵

Auch der Song „The Guilty Ones“ stellt sich der Frage nach Schuld und Sünde. Die Körper der Jugendlichen verlangen nach „Verbotenem“. Sie haben sich im Sinne der Gesellschaft schuldig gemacht, fühlen jedoch in ihrem Inneren eine eigene Wahrheit („This brave new you that you are.“¹⁷⁶). Diesen Zwiespalt drücken sie mit Musik aus – es ist ein Hin- und Hergerissen-Sein verbunden mit der Frage nach „falsch“ und „richtig“.

Vor allem Moritz sieht sich von Beginn an in jenem Spannungszustand zwischen „Sollen“ und „Wollen“ gefangen: „Moritz is consumed by his body, the changes in his body and what he’s feeling, and he doesn’t have enough information to know how to handle those things.“¹⁷⁷

Moritz befindet sich abgesehen von seinen Versagensängsten und Unsicherheiten in einem starken sexuellen Konflikt. Er kommt mit den Entwicklungen seines Körpers und den dazugehörigen Gefühlen und Sehnsüchten nicht zurende. Ihm fehlt nicht nur das Wissen und der elterlicher Beistand, sondern vor allem der Mut, den Ansichten seines gesellschaftlichen Umfeldes zu widersprechen – wenn auch nicht so offen wie Melchior, aber zumindest als innere Haltung. Dadurch wird er – nicht nur durch seinen Körper, seine Sexualität – in eine Ecke gedrängt, aus der er keinen Ausweg weiß. Moritz bleibt ein Gefangener seines Selbst.

¹⁷² Lyrics zu „Touch me“ aus Spring Awakening. A New Musical. In: Spring Awakening. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

¹⁷³ SATER/ SHEIK, 2008. S. 122

¹⁷⁴ Ebd. S. 123

¹⁷⁵ Lyrics zu „I believe“ aus Spring Awakening. A New Musical. In: Spring Awakening. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

¹⁷⁶ Lyrics zu „The Guilty Ones“ aus Spring Awakening. A New Musical. In: Spring Awakening. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

¹⁷⁷ Lea Michele. In: COTE, 2008. S. 38

Im krassen Gegensatz zu den damaligen gesellschaftlichen „Normen“ stehen die Charaktere Hänschen und Ernst. Sie entdecken Gefühle für einander und bringen sie auch zum Ausdruck. Die Szenen wirken für das Publikum lustig. Stacy Wolf: „The gay scenes are played for laughs, with Hanschen a stereotype of a fey, arrogant cruiser.“¹⁷⁸

Die Theaterwissenschaftlerin kritisiert dies jedoch, da das Lachen an dieser Stelle nicht nur die Glaubwürdigkeit der Szene einschränkt, sondern das heterosexuelle Paar (Melchior und Wendla) verstärkt ins Zentrum rückt und als „Norm“ darstellt.¹⁷⁹

M.E. ergeben sich die Lacher des Publikums vor allem aus der (übertriebenen) Arroganz Hänschens, der meint, er habe alles durchschaut und lasse nun das „System“ für sich arbeiten.¹⁸⁰

Zweitens erscheint eine homosexuelle Liebe vor dem Hintergrund der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhundert so unmöglich, dass dadurch unweigerlich eine komische Komponente hinzukommt. Diese Form von „Otherness“ in einem System der Gleichheit gilt als gefährlich, verboten und wird verteufelt. Sie wird von beiden Charakteren (vor allem von Hänschen) mit großem Selbstbewusstsein und Selbstverständnis ausgedrückt und in diesem erheblichen Kontrast liegt möglicherweise der Grund für die Spannung, die sich im Lachen erlöst.

Erziehung – Versagen – Angst

Dass die Arbeiten an *Spring Awakening* nach dem Amoklauf von Columbine begonnen haben, ist kein Zufall. Das Stück selbst zeigt wie aus einem jungen Menschen ein Attentäter werden kann. Moritz wird ein Attentäter an sich selbst, doch wäre er – aus heutiger Sicht – ein potentieller Amokläufer. Er wählt den Selbstmord, statt den Mord der Gesellschaft. Er entscheidet sich gegen einen Racheakt und lädt alle Schuld auf sich. Steven Sater: „In truth, Moritz blames himself – not only for his failure but for being himself.“¹⁸¹

Moritz wird in seiner Persönlichkeit – in seinem „Mensch-sein“ – gebrochen. In der Schule hat er Schwierigkeiten und der Druck seiner Eltern wird immer größer. Die Gesellschaft macht aus ihm einen Versager, einen „misfit“¹⁸² – einen Menschen, der aufgrund seines „So-Seins“ nicht in das System passt und ausgemerzt werden muss. Die Lehrer im Gymnasium versuchen genau das. Obwohl er mit Mühe bestehen würde, lassen sie Moritz durchfallen;

¹⁷⁸ WOLF, 2011b. S. 217

¹⁷⁹ Vgl. ebd. S. 217

¹⁸⁰ Vgl. SATER/ SHEIK, 2008. S. 138

¹⁸¹ SATER, 2012. S. 38

¹⁸² COTE, 2008. S. 25

die nächste Schulstufe hat keinen Platz mehr für ihn. Für seinen Vater ist Moritz eine Schande und ein Schwächling. Von der Autorität erniedrigt, kann er der Welt nicht mehr in die Augen sehen.

In seinen letzten Lebensmomenten rekapituliert er und versucht seine Trauer zu ignorieren. Doch die Verdrängung endet im Selbstmord. Moritz möchte nicht in einer Welt leben, in der Eltern, Lehrer und andere Menschen ihre Lasten, Probleme, Vorstellungen und unerledigten Dinge auf ihn projizieren. Er kann und will das nicht mehr (er)tragen:

„So, maybe I should be some kinda laundry line – hang their things on me, and I will swing ‘em dry. You just wave in the sun through the afternoon, and then, see, they come to set you free, beneath the rising moon.“¹⁸³

Die Schule, an der Lehrer namens „Knüppeldick“ und „Knochenbruch“ unterrichten, und die elterliche Erziehung richten sich nach der Norm der Gesellschaft. Es bleibt kein Platz für Individualität. Melchior beschreibt dies in seinem Tagebuch:

„The trouble is: the terrible prerogative...the Parentocracy in Secondary Education...a world where teachers – like parents – view us merely so much raw material for an obedient and productive society...a unified military-like body, where all that is weak must be hammered away...“¹⁸⁴

Er sieht diesen Umgang an seinem Freund Moritz, an sich selbst und seinen Klassenkollegen. In dieser fragilen Lebensphase ihres Lebens stehen die Jugendlichen alleine da. Sie haben die Wahl, sich dem „System“ zu beugen und mitzuspielen oder gegen den Strom zu schwimmen und damit der Schande zu verfallen und ausgeschlossen zu werden. Fehlt es an Mut und Stärke, so nehmen Selbstzweifel, Schuldgefühle und Versagensängste überhand, wie bei Moritz. Das „System“ kennt kein Pardon und auch ein Freidenker muss ständig auf der Hut sein; die Jugendlichen singen: „Totally fucked. Will they mess you up? Well, you know they’re gonna try.“¹⁸⁵

Letztlich wird auch Melchior vom „System“ gebrochen, ihm gelingt es jedoch wieder – stärker als zuvor – aufzustehen.

¹⁸³ Lyrics zu „Don’t Do Sadness“ aus Spring Awakening. A New Musical. In: Spring Awakening. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

¹⁸⁴ SATER/ SHEIK, 2008. S. 114

¹⁸⁵ Lyrics zu „Totally Fucked“ aus Spring Awakening. A New Musical. In: Spring Awakening. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

Herz – Körper – Verstand

„Part of what the kids are struggling to get through is puberty, the struggle with owning their bodies and sexuality. Part of that is the classic division between soul and body.“¹⁸⁶

Steven Sater betont in diesem Zitat, dass die Pubertät ebenso wie die Sexualität in *Spring Awakening* – und darüber hinaus – auch als Metaphern zu verstehen sind. Während die Sexualität eine Metapher für das Leben ist, repräsentiert die Pubertät, und alles was dazu gehört, die Auseinandersetzung zwischen Seele bzw. Geist und Körper. Beides sind Themen, die sich nicht nur auf diese Phase des Lebens beschränken, sondern die jeden Menschen bis zu seinem Tod begleiten. Es ist außerdem eine Auseinandersetzung zwischen Herz (Gefühl) und Verstand. Fügt man die Komponente „Körper“ hinzu, ergibt sich eine Trinität, die Lea Michele (Wendla, Original Broadway Cast) so beschreibt: „I believe that the characters of Melchior, Moritz and Wendla are basically symbolized by the mind, the heart, and the body.“¹⁸⁷

Wobei hier Melchior den Verstand, Moritz den Körper und Wendla das Herz symbolisiert. In *Spring Awakening* profitieren alle drei voneinander, die Verbindungen werden klar, doch nicht jedem von ihnen gelingt es, damit umzugehen. Während Wendla und Melchior den Körper für sich entdecken und jeweils lernen das andere Element – also Verstand und Gefühl – in sich zu integrieren, scheitert Moritz daran.

Deutlich wird diese Transformation bei Wendla im Song „Whispering“: „for that one moment we see her stand tall, and with strength, for the first time“¹⁸⁸. Sie beschließt mit ihrem Kind ein neues Leben anzufangen, fernab von Sünde und Schuld. Auch Melchior macht eine Wandlung durch. Sein Verstand dominiert anfänglich, doch als er Wendla näher kommt, verändert sich etwas in ihm und er beginnt seine Gefühle zuzulassen. Doch zunächst ist auch er – wie Moritz – in einem Zwiespalt gefangen: „his inner self is haunted by the vision of himself“¹⁸⁹.

So wie u.a. Melchior lernen muss, zu lieben und zu vergeben¹⁹⁰, so müssen die Charaktere auch lernen, zu ihren Schattenseiten – ihrer Dualität – zu stehen. Die „Parentocracy“¹⁹¹, wie es Melchior nennt, also die erwachsenen Figuren in *Spring Awakening*, hat sich damit noch

¹⁸⁶ COTE, 2008. S. 164

¹⁸⁷ Ebd. S. 38

¹⁸⁸ Lea Michele. In: ebd. S. 159

¹⁸⁹ SATER, 2012. S. 40f.

¹⁹⁰ Vgl. COTE, 2008. S. 25

¹⁹¹ SATER/ SHEIK, 2008. S. 114

nicht auseinandergesetzt. Sie können bzw. wollen es auch nicht. Die obersten Prinzipien heißen Schweigen, Verdrängen und Flüchten, doch:

„our darkness is not something to repress or try to flee – how can we escape what is always there within us? Rather, the darkness is something to embrace as part of us, something we continually challenge ourselves to transform into the light.“¹⁹²

Auch daran stoßen sich die Jugendlichen. Sie selbst erkennen die dunkle Seite in sich, wissen jedoch nicht, wie sie damit zurechtkommen sollen. Niemand hat es ihnen beigebracht, niemand zeigt Verständnis dafür, niemand kann und will ihnen helfen. Nicht nur das Verdrängen des eigenen Schattens ist ein Thema der Elterngeneration in *Spring Awakening*, sondern auch die Unfähigkeit Gefühle wahrzunehmen und sie zu zeigen. Ihnen wurde beigebracht, dass Härte gegen sich selbst, Disziplin, Gehorsam und Pflichtgefühl die Säulen einer funktionierenden Gesellschaft darstellen und daher auch zum Gelingen des eigenen Lebens beitragen. „Schwächlinge“ haben in diesem Modell keinen Platz, so die Devise. Das beste Beispiel hierfür ist Moritz' Vater. Steven Sater dazu: „It struck me that there must be so much in Moritz's father's heart as he stands beside his son's grave, which he will not permit himself even to feel.“¹⁹³

Erst Melchior verleiht den Gefühlen des Vaters eine Stimme und blickt in das Innere des von Schmerz, Trauer und Schuld gebrochenen Mannes. Die gefühlscalte Welt der Erwachsenen trifft hier unmittelbar – wie so oft im Musical *Spring Awakening* (u.a. auch in „Totally Fucked“) – auf die kunterbunte Gefühlswelt der pubertierenden Jugendlichen. Letztere ein Universum des inneren Gefühls „that every emotion is the most tempestuous, frightening, passionate or exciting one ever experienced“¹⁹⁴.

Erwachsenwerden

Spring Awakening erzählt nicht nur von einem sexuellen Erwachen, sondern auch einem Heranreifen. Zentral dabei ist das Thema des Erwachsenwerdens, woran auch die Frage nach dem Erwachsensein anknüpft.

„Wendla asks the questions, but her mother can't handle her baby girl's insatiable curiosity. Melchior thinks he finds the solutions in books, but words can betray. Moritz begs for help and understanding, but enigmas bedevil him: Am I really who I say I am? Am I who others say I am? Can I change? Do I have a choice? Is there a real me?“¹⁹⁵

¹⁹² SATER, 2012. S. 80

¹⁹³ Ebd. S. 59

¹⁹⁴ ROONEY, David: Spring Awakening. 10. Dezember 2006. In: Variety Online. URL: <http://www.variety.com/review/VE1117932285?refCatId=33> (28.11.12)

¹⁹⁵ COTE, 2008. S. 35

In der Pubertät findet die erste wirkliche Auseinandersetzung mit diesen Fragen statt. Die jungen Menschen sind auf der Suche nach Antworten, auf der Suche nach sich selbst. Es ist der Beginn eines Prozesses, der oft ein ganzes Leben andauert. Für die Jugendlichen stellt sich in dieser schwierigen Zeit die Welt auf den Kopf. Neugierde und Wissensdurst kombinieren sich mit Orientierungslosigkeit und Zügellosigkeit. Die junge Seele ist hoch sensibel. Gerade für Moritz ist das schwer auszuhalten, Blake Bashoff (Moritz, Broadway Cast): „It's like he [Moritz, d. Verf.] feels every bump in the road times ten. And he's just so repressed and terrified, high-strung – he's sort of a victim of society.“¹⁹⁶

Gerade in der Pubertät tun sich Jugendliche schwer, wenn sie aus der „Norm“ fallen. Nicht dazugehören tut weh; damit kommen Jugendliche schwer zurecht. Die „Paradoxie der Gruppe“ erschwert den Prozess der Selbstfindung. Einerseits vermittelt sie Halt und ein Minimum an Geborgenheit, andererseits verhindert sie durch den Anpassungsdruck das Ausleben der eigenen Individualität. In der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts verstärkt sich dieses Phänomen um ein Vielfaches. Doch gerade hier setzt *Spring Awakening* an:

*„Spring Awakening is a play about nonconformity. It's about not being afraid of curiosity or being different. It helps everyone learn that there is no 'perfect mold'. It's about learning it is OK to be different; in fact, even if you think you're different from everyone, there is probably someone out there just like you. Spring Awakening is about love and loss but most of all it is about growing up and learning that society is not always right. It is about challenging tried-and-true beliefs and forming your own, based on your experiences.“*¹⁹⁷, so eine Zuschauerin.

Dieses Zitat verweist auf das Faktum, dass jeder Mensch ein einzigartiges Individuum – sprich „anders“ – ist und dass gerade in diesem individuellen „Anders-sein“ Gleichheit unter den Menschen besteht. Kurz: Alle sind „anders“!

*„Wedekind's play is about the difficulty of finding a place of equilibrium in a world that, round about 13, starts to look strange and terrifying through the distorting prism of puberty.“*¹⁹⁸

Die Suche nach jenem Platz in der Welt, an dem man ganz man selbst sein kann, ist auch im Musical *Spring Awakening* ein zentrales Thema. Die Lyrics sprechen immer wieder von der Einsamkeit, die dadurch entsteht, dass es den Jugendlichen noch nicht möglich ist, diesen

¹⁹⁶ COTE, 2008. S. 64

¹⁹⁷ Caitlin. In: ebd. S. 171f.

¹⁹⁸ ISHERWOOD, Charles: In 'Spring Awakening', a Rock'n'Roll Heartbeat for 19th-Century German Schoolboys. 16. Juni 2006. In: The New York Times Online. URL: http://theater.nytimes.com/2006/06/16/theater/reviews/16awak.html?_r=1&adxnnl=1&adxnnlx=1354121657-Xim6QcCGOtCA5UD4bS5xsw&gwh=CECCB2898D52BD29C0E86A0DB79EE787 (28.11.12)

Ort in sich selbst zu finden. Der Prozess der Selbstfindung hat eben erst eingesetzt und die jungen Menschen sind in ihrem Sein noch kaum gefestigt. Die Herausforderungen, die die Umwelt – besonders die des 19. Jahrhunderts – an sie stellt, sind schwere Prüfungen, deren Bestehen viel an Kraft erfordert. Melchior singt gleich zu Beginn darüber wie es ihm damit geht: „But I know, there’s so much more to find -, just in looking through myself, and not at them. Still I know, to trust my own true mind, and to say: there’s a way through this...”¹⁹⁹

Der Unterschied zwischen ihm und Moritz besteht im Vertrauen in sich selbst. Während Melchior an sich glaubt und sicher ist, dass es ein Licht am Ende des Tunnels gibt, zweifelt Moritz an sich und am Glauben daran, dass die Qualen der Pubertät je ein Ende finden können. Doch auch Melchior wird immer wieder geprüft und zurückgeworfen:

„But there’s nowhere to hide from these bones, from my mind. It’s broken inside – I’m a man and a child. I’m at home with a ghost, who got left in the cold. I’m locked out of peace, with no keys to my soul. [...] There’s no one to see who can see to my soul...”
²⁰⁰

Im Milieu von *Spring Awakening* wird Anpassung großgeschrieben. Wer aus der Norm fällt, ist falsch, kurz: „you’re fucked if you speak your mind”²⁰¹. Erwachsensein bedeutet in diesem Zusammenhang, dass der Mensch es schafft trotzdem seine Individualität zu leben, in dem er sich dem Gruppendruck verweigert und seine Orientierung in sich selbst findet. Jonathan Groff (Melchior, Original Broadway Cast): „The gift that this show has given me is the idea of not letting the world define you, creating your own destiny and fighting for what you believe in.”²⁰²

Gewalt

Auch im Thema Gewalt spiegelt sich Heutiges in Damaligem wider. *Spring Awakening* handelt auch von Missbrauch, Inzest, physischer und psychischer Gewalt.

Seine Schüler mit Gewalt zu zügeln war gang und gäbe, ebenso im elterlichen Haushalt. Melchior wagt es, vor seinem Lehrer seine Meinung zu äußern. Er steht für Moritz ein und erntet dafür Schläge, später landet er wegen „Fehlverhalten“ in einer Korrektionsanstalt. Moritz versagt in der Schule und wird von seinem Vater erniedrigt. Die psychische Gewalt,

¹⁹⁹ Lyrics zu „All That’s Known“ aus *Spring Awakening*. A New Musical. In: *Spring Awakening*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

²⁰⁰ Lyrics zu „The Mirror-Blue Night“ aus *Spring Awakening*. A New Musical. In: *Spring Awakening*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

²⁰¹ Lyrics zu „Totally Fucked“ aus *Spring Awakening*. A New Musical. In: *Spring Awakening*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

²⁰² COTE, 2008. S. 173f.

der er ausgesetzt ist und die ihm im Falle eines schulischen Versagens bevorsteht, wird ihm bald unerträglich. Auch die weiblichen Jugendlichen sind mit Gewalt konfrontiert. Martha ist Missbrauch- und Inzestopfer ihres Vaters. Die Mutter schweigt und schaut weg und Martha bleibt nichts anderes übrig als bei diesem bösen Spiel mitzumachen – sonst würde es ihr wie Ilse ergehen. Ilse, die ebenfalls missbraucht wurde, wurde von ihren Eltern vor die Tür gesetzt und lebt nun vereinsamt auf der Straße, inmitten einer Künstlerkolonie, die auch nicht gewaltfrei mit ihr umgeht. Auch dort kommt es zu Missbrauch und sexuellen Übergriffen vor denen sich das junge Mädchen nicht schützen kann.

Wendla ist bestürzt als sie erfährt, dass Martha von ihrem Vater geschlagen wird. Sie selbst hat noch nie Gewalt erfahren. Melchior glaubt Wendla nicht, als sie von Marthas Geständnis erzählt: „Wendla, that kind of thing doesn't happen anymore. Only in stories.“²⁰³

Durch das Verdecken dieser Gewalttaten und deren Geheimhaltung, glaubt ein großer Teil der Bevölkerung, dass diese nicht existieren, sofern er sie nicht selbst erlebt hat. Diese Haltung betrifft nicht nur die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts – sie ist leider heute noch aktuell. Allein die Tatsache, dass die CD-Aufnahme des Musicals in den USA nur mit dem Label „parental advisory“ verkauft werden darf, zeigt, dass es immer noch den Eltern obliegt, ob sie ihren Kindern diese Musik und die darin angesprochenen Themen zumuten oder nicht. Darin lässt sich die nach wie vor bestehende Unsicherheit im Umgang mit den beiden Zentralthemen – Sexualität und Gewalt – erkennen.

Wendla möchte fühlen, was es heißt, geschlagen zu werden und bittet Melchior dies zu tun. Er wehrt sich, doch dann gehen seine Gefühle – u.a. Wut, Verlangen – mit ihm durch und er verfällt in eine Art Rausch, in dem die Grenzen verschwimmen. Sein Verstand setzt aus und sein Körper nimmt Überhand.²⁰⁴ Doch bald kommt er wieder zu Sinnen und läuft schluchzend und von sich selbst angewidert und enttäuscht davon.

Doch die meisten Schmerzen betreffen in *Spring Awakening* nicht den Körper, sondern das Herz. David Cote dazu: „perhaps the deepest hurt of all comes from the heart, from the invisible injuries that scar you for a lifetime.“²⁰⁵ Das Musical zeichnet die Liebe der Jugendlichen als Wunde.²⁰⁶ Eine Wunde, die Wendla und Melchior bereits bei ihrem ersten intimeren Zusammentreffen erahnen. Sie singen: „O, I'm gonna be wounded. O, I'm gonna be your wound. O, I'm gonna bruise you. O' you're gonna be my bruise.“²⁰⁷

²⁰³ SATER/ SHEIK, 2008. S. 114

²⁰⁴ Vgl. Jonathan Groff. In: COTE, 2008. S. 41

²⁰⁵ Ebd. S. 109

²⁰⁶ Vgl. SATER, 2012. S. 29

²⁰⁷ Lyrics zu „The Word Of You Body“ aus *Spring Awakening. A New Musical*. In: *Spring Awakening. Original Broadway Cast Recording. Booklet*. Decca Broadway. 2006.

Entzweit vom Moralkodex der Gesellschaft werden die beiden jungen Menschen letztlich in ihrer Liebe gebrochen. Ihre Trennung durch den Tod und der Verlust ihres Kindes sind ihre größten Wunden. Doch es sind Verletzungen, die wieder heilen können. Melchior bekommt am Ende in seiner Einsamkeit und Verzweiflung Beistand vom Jenseits. Sowohl sein Freund Moritz, als auch seine geliebte Wendla versichern ihm, dass sie mit ihrer Liebe immer bei ihm sein werden.

5. NEXT TO NORMAL

5.1. Tom Kitt and Brian Yorkey

Das Autorenteam von *Next To Normal*, Tom Kitt und Brian Yorkey, lernte sich bereits 1994 an der Universität kennen. Die spätere Ehefrau von Tom Kitt machte die beiden bekannt und aus dem Kennenlernen entstand neben einer Freundschaft auch eine enge künstlerische Zusammenarbeit: „They had a chemistry that was unmistakable“²⁰⁸. Kitt und Yorkey begannen bald gemeinsam für die „Varsity Show“ der Columbia University zu schreiben, eine Studentenshow über das Leben an der Universität. Da sich die Kollaboration als äußerst inspirierend und fruchtbar herausstellte – „we’re like yin and yang“²⁰⁹ – bewarb sich das Autorenteam für den BMI Lehman Engel Musical Theatre Workshop, um weiterhin gemeinsame Projekte zu verfolgen und das Handwerk dafür zu erlernen. Als Abschlussprojekt des ersten Workshop-Jahres präsentierten Kitt und Yorkey das 10-Minuten-Musical „Feeling Electric“, aus dem später *Next To Normal* wurde.

Noch bevor er sich dem Musical widmete, träumte Tom Kitt davon Singer-Songwriter zu werden. Inspiriert von Elton John, Billy Joel und The Beatles²¹⁰ zog es Tom Kitt nach New York, um sich ganz der Musik zu widmen. Durch die Bekanntschaft mit Yorkey und deren ersten „Gehversuchen“ für die „Varsity Show“ entdeckte Kitt das Theater für sich und blieb ihm bis heute treu. Neben seiner Arbeit für das Theater ist er auch Frontman der „The Tom Kitt Band“. Die Kollaborationen mit Brian Yorkey sind aber nicht die einzigen Projekte an denen Tom Kitt arbeitet. Ein Großteil seiner Arbeit umfasst seine Tätigkeit als Dirigent, Arrangeur und Musical Supervisor für diverse Produktionen. Darunter fallen u.a. „American Idiot“ (Orchestrierung, Supervisor) und die Jason Robert Brown Musicals „13“ (Musical Director) und „Urban Cowboy“ (Conductor). Zudem komponierte Tom Kitt für die Musical-

²⁰⁸ Rita Pietropinto-Kitt. In: N.N.: The Ballad of Kitt & Yorkey. In: Columbia Magazine Online. URL: <http://magazine.columbia.edu/print/681> (4.12.12)

²⁰⁹ Brian Yorkey. In: ebd.

²¹⁰ Vgl. LASCALA, Marisa: Tom Kitt’s Big Year. August 2010. In: Westchester Magazine Online. URL: <http://www.westchestermagazine.com/core/pagetools.php?pageid=9450&url=%2FWestchester-Magazine%2FAugust-2010%2FTom-Kitt-rsquo-Big-Year%2F&mode=print> (4.12.12)

Adaptionen „High Fidelity“ – das jedoch schon zehn Tage nach der Premiere am Broadway abgesetzt wurde – und „Bring It On“ (mit Lin-Manuel Miranda, Broadway Premiere am 1. August 2012). Seine Kompositionen finden sich auch in Mario Cantones Comedy-Shows und einigen Off-Broadway- und Shakespeare in the Park-Produktionen (darunter „From Up Here“, „The Retributionists“ und „The Winter’s Tale“).

Im Gegensatz zu Tom Kitt begann Brian Yorkey bereits in seinen Jugendjahren im Theater zu arbeiten. Auch ihn verschlug es nach New York, wo er an der Columbia University zu studieren begann. Neben seiner Tätigkeit als Librettist und Lyricist, schreibt er Drehbücher, führt Regie und war sieben Jahre Associate Artistic Director des „Village Theatre“ in seiner Heimatstadt Issaquah (Washington). Als Leiter des „Village Originals“-Programms des Theaters – dessen Mission darin besteht das Genre Musical ständig weiterzuentwickeln²¹¹ – erarbeitete er im Rahmen von Readings und Workshops nicht nur eigene Musicals wie „Making Tracks“ und „The Wedding Banquet“ (eine Adaption des gleichnamigen Films von Ang Lee), sondern auch diverse andere Musical-Projekte. Zusammen mit der Musiklegende Sting begann Brian Yorkey an einem gemeinsamen Werk zu arbeiten. Das semi-autobiografische Stück „The Last Ship“²¹² erhielt im Februar 2012 ein erstes Reading in Stings Heimat Newcastle (Großbritannien) und soll demnächst ein weiteres Reading sowie einen Workshop erhalten. Ebenfalls an Bord ist *Rent*-Produzent Jeffrey Seller.²¹³ Der gemeinsamen Zusammenarbeit sind Kitt und Yorkey aber bis dato treu geblieben. Beide verfolgen weiterhin das Bestreben, neue Musicals auf originalen Ideen basierend – d.h. ohne konkrete Vorlage – zu entwickeln. Für dieses Vorhaben und die Weiterentwicklung von „Feeling Electric“ erhielten die beiden Künstler 2004 den Jonathan Larson Grant. Inspiriert und beeinflusst wurden beide durch Musicals wie „Spring Awakening“²¹⁴, „Hedwig and the Angry Inch“, „The Who’s Tommy“ und „Rent“, die sie besonders wegen ihrer „trippy and fantastical sensibility“²¹⁵ schätzen.

²¹¹ Vgl. Village Theatre Homepage. URL: <http://www.villagetheatre.org/> (4.12.12)

²¹² ITZKOFF, Dave: Sting and Brian Yorkey Embark on a New Musical, ‘The Last Ship’. 1. September 2011. In: The New York Times Online. URL: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/09/01/sting-and-brian-yorkey-embark-on-a-new-musical-the-last-ship/> (4.12.12)

²¹³ Vgl. HETRICK, Adam: Joe Mantello Helms U.K. Reading of Sting-Brian Yorkey Musical *The Last Ship*. 6. Februar 2012. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/159408-Joe-Mantello-Helms-UK-Reading-of-Sting-Brian-Yorkey-Musical-The-Last-Ship> (4.12.12)

²¹⁴ Vgl. Tom Kitt. In: CERASARO, Pat: Sound Off Special Interview: Tom Kitt Talks Next To Normal (Stage and Screen), Bring it on & More. 7. Jänner 2011. In: Broadwayworld.com URL: <http://broadwayworld.com/article/SOUND-OFF-Special-Interview-Tom-Kitt-Talks-NEXT-TO-NORMAL-Movie-BRING-IT-ON-Morre-20110107> (4.12.12)

²¹⁵ Tom Kitt. In: COHEN, Patricia: Mental Illness, the Musical, Aims for Truth. 19. April 2009. In: The New York Times Online. URL: <http://theater.nytimes.com/2009/04/19/theater/19cohe.html?pagewanted=all> (4.12.12)

„Without Rent and Stephen Sondheim, there is no Next to Normal [...] I think that we've always been moved and inspired to write material that maybe says something a little different through musical theatre. I think at the very beginning, when we set out to write this, we just wanted to write something that mattered to us, something that felt maybe that it hadn't been explored in musical theatre before.“²¹⁶, so Tom Kitt.

Genauso wie ihre Vorbilder versuchen Kitt und Yorkey das Musical als Ausdrucksmöglichkeit für ihre Ideen zu ergründen und es bestmöglich zu nutzen. Nach *Next To Normal* schrieb das Autorenteam das Musical „In Your Eyes“. Es handelt von Schülern einer High School, die durch die Bedrohung durch Gewalt gezwungen sind, sich mit sich selbst und ihrer Zeit auseinanderzusetzen. 2010 wurde das Stück im Rahmen des „Festival of New Musicals“ am Village Theatre erstmals aufgeführt.²¹⁷ Ein weiteres *Original Musical* mit dem Produktionstitel „If/Then“ befindet sich noch in der Workshop-Phase, wird jedoch im November 2013 seine Weltaufführung am National Theatre in Washington, D.C. feiern. Das Stück behandelt die Geschichte von Elizabeth, die kurz vor ihrem vierzigsten Geburtstag noch einmal ganz von vorne anfangen möchte und nach Manhattan zieht. Sie sieht sich mit alten und neuen Entscheidungen ihres Lebens konfrontiert und das Musical erzählt „how choice and chance collide and how we learn to love the fallout“²¹⁸. Auch *Next To Normal*-Produzent David Stone und Regisseur Michael Greif sind wieder mit an Bord. Ein Broadway-Transfer an das Nederlander Theatre ist bereits geplant (Premiere am 27. März 2014).²¹⁹ Nebenbei arbeiten Kitt und Yorkey auch an gemeinsamen Filmprojekten.

5.2. Entstehungsgeschichte

Next To Normal begann 1998 als 10-minütiges Abschlussprojekt des ersten Jahres als Teilnehmer des BMI Lehman Engel Musical Theatre Workshops. Die Grundidee der Künstler war zunächst ein *sung-through* Musical zu entwickeln, das auf einer originalen Idee der beiden (also auf keiner Adaption eines bereits vorhandenen Stoffes) basiert und sich musikalisch an Rockmusik orientiert.²²⁰ Zu der thematischen Idee für den Stoff des Stückes wurde Brian Yorkey von einer TV-Dokumentation über Elektroschocktherapie (ECT) – eine

²¹⁶ HETRICK, Adam: *Next to Normal* Creators Kitt and Yorkey React to Pulitzer Win. 12. April 2010. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/138683-Next-to-Normal-Creators-Kitt-and-Yorkey-React-to-Pulitzer-Win> (4.12.12)

²¹⁷ Vgl. HETRICK, Adam: Brian Yorkey-Tom Kitt Musical *In Your Eyes* Set for Village Originals Series. 2. August 2010. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/141722-Brian-Yorkey-Tom-Kitt-Musical-In-Your-Eyes-Set-for-Village-Originals-Series> (4.12.12)

²¹⁸ N.N.: Big Breaking News! Idina Menzel to Return to Broadway Spring 2014 in *If/Then* by Next to Normal Team after DC Tryout. In: Broadwayworld.com URL: <http://broadwayworld.com/article/Big-Breaking-News-Idina-Menzel-to-Return-to-Broadway-Spring-2014-in-IfThen-by-Next-to-Normal-Team-20130228> (16.3.13)

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ Vgl. JONES, Kenneth: Musical Workshop for *Feeling Electric*, About a Frazzled Family, Stars a Bat Boy and a Lois Lane in Seattle. 21. Juni 2005. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/93639-Musical-Workshop-of-Feeling-Electric-About-a-Frazzled-Family-Stars-a-Bat-Boy-and-a-Lois-Lane-in-Seattle> (4.12.12)

medizinische Methode der Behandlung von psychischen Krankheiten – inspiriert. Brian Yorkey:

„The statistic that really grabbed me, and suggested that there might be a show here, was that over 90 percent of the doctors who prescribe ECT are male, while over 80 percent of the patients who receive it are female. There are all sorts of possible explanations for that statistic – for instance, depression patients in general are more likely to be female – but even explanations like that one seemed to point to a story worth telling. It was a story that we felt the world could use to have told.“²²¹

Im Zentrum der Erstfassung standen die Krankheit einer Frau, Diana, und deren Behandlung durch ECT. Bevor sich die Geschichte entwickelte, entstanden erste Songs, die erst später in den Handlungsstrang eingefügt wurden. Nach der Präsentation des Projektes legten Kitt und Yorkey das Kurzmusical jedoch *ad acta*, um sich anderen Arbeiten zu widmen. Doch es ließ sie nicht los. Tom Kitt:

„What we found over the next couple of years as other ideas were coming into our heads, we kept going back to the subject matter, we just kept being inspired by it and wanted to write new songs for it.“²²²

Brian Yorkey und Tom Kitt nahmen die Arbeit an „Feeling Electric“ wieder auf, um es zu einem Musical mit voller Länge auszubauen. Ein erstes Reading fand bereits 2002 im Village Theatre in Issaquah statt. Noch im selben Jahr kam es zu zwei konzertanten Präsentationen des Materials in New York City. Durch die Anregungen und die Kritik der Zuschauer inspiriert, führte das Team die Arbeit fort und organisierte im Juni 2005 einen ersten Workshop mit Amy Spanger in der Rolle der Diana (Regie: Peter Askin). Er fand wieder im Village Theatre statt. Bereits im September kam „Feeling Electric“, diesmal u.a. mit Anthony Rapp (*Rent*) beim New York Musical Theatre Festival (NYMF) in New York zur Aufführung. Zu diesem Zeitpunkt dauerte das Stück bereits über drei Stunden, hatte aber seinen inhaltlichen Fokus noch nicht klar gesetzt. Produzent David Stone war es, der die Autoren aufgrund seiner Begeisterung für das Material anregte, darüber nachzudenken, was in der Story im Vordergrund stehen soll: die Medizin oder der Mensch.²²³ Dieser Punkt verlangte nach einer Entscheidung.

²²¹ JONES, 21. Juni 2005.

²²² Next to Normal: The Road To Broadway. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. 5. Minute. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (4.12.12)

²²³ Vgl. HETRICK, 12. April 2010.

„It [„Feeling Electric“, d. Verf.] wasn't fully formed. It had a lot of commentary in it, a lot of clever observations, but I thought this show really wanted to be about an entire family in crisis.”²²⁴, so David Stone.

Tom Kitt und Brian Yorkey zeigten sich bereit, diese Anregungen aufzunehmen und begannen sich – nun mit David Stone als Produzent – mit den Schwachstellen von „Feeling Electric“ auseinanderzusetzen. Nach eineinhalb Jahren gemeinsamer Zusammenarbeit (u.a. auch mit Carole Rothman, der Künstlerischen Leitung des Off-Broadway Theaters „Second Stage“) holte Stone 2007 *Rent*-Regisseur Michael Greif an Bord, der das Potential des Stückes gleich erkannte:

„I responded tremendously to much of the score which was thrilling and I also got a really good sense right away that Brian [Yorkey, d. Verf.] was writing smart, interesting, real people. And even though this was a musical or even a rock context he had managed to find people that I really could get at. And it really reminded me right away of an independent film. I felt this is a very plain, accurate depiction of some folks living in a really charged, difficult environment.”²²⁵

Am 14. Februar 2008 wurde das Musical nun unter dem neuen Titel *Next To Normal* in einer ersten vollen Produktion am Second Stage Theater, Off-Broadway, zur Aufführung gebracht. Die Änderung des Titels zeigte die Entwicklung des Stückes – der Fokus war nun klar. Das war vor allem für Michael Greif wichtig.²²⁶

David Stone hatte die Idee zu dieser doch gravierenden Veränderung beigetragen. Die Verschiebung des inhaltlichen Fokus auf den Menschen sollte auch von außen – also im Titel – erkennbar sein. Brian Yorkey und Tom Kitt stimmten mit ihm überein, dass „Feeling Electric“ dem Stück zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gerecht wurde. Sie willigten ein, dem Musical einen neuen Titel zu geben.²²⁷

Mit Alice Ripley hatte man eine Schauspielerin gefunden, die der Rolle der Diana neues Leben einhauchte und auch der Rest der Besetzung begann intensiv an *Next To Normal* zu arbeiten und ihre Charaktere kennenzulernen. Doch das Musical hatte immer noch seine Probleme: „the tone of the show was off. Big moments just weren't landing.”²²⁸ Das Publikum

²²⁴ N.N.: The Ballad of Kitt & Yorkey. In: Columbia Magazine Online. URL: <http://magazine.columbia.edu/print/681> (4.12.12)

²²⁵ Next to Normal: The Road To Broadway. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. 20. Minute. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (4.12.12)

²²⁶ Vgl. Michael Greif. In: Next to Normal: The Road To Broadway. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. 9. Minute. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (4.12.12)

²²⁷ Vgl. CERASARO, 7. Jänner 2011.

²²⁸ Michael Greif. In: HEALY, Patrick: An Out-of-Town Overhaul Helps a Musical Find Focus. 29. April 2009. In: The New York Times Online. URL: <http://theater.nytimes.com/2009/04/29/theater/29norm.html?pagewanted=all> (4.12.12)

zeigte sich an mehreren Stellen verwirrt und ratlos. Es gelang nicht, die Geschichte so zu transportieren wie sie gedacht war. Brian Yorkey:

„People individually can lie to you, audiences don't lie and so it became obvious: okay, they are not getting it, you know, so your options are that [change it, d. Verf.] or you can stand at the door and explain it to everyone.“²²⁹

Das Creative Team um *Next To Normal* beschloss daher weitere Überarbeitungen vorzunehmen. Bereits zwei Wochen vor der Premiere am Second Stage Theatre wurde ein Song aus dem Musical genommen und einige Lyrics verändert. Um dem Stück noch eine weitere Chance zu geben, traf Produzent David Stone eine wesentliche Entscheidung. Er verlegte das Musical für ein weiteres Tryout in eine andere Stadt – ein ungewöhnlicher Schritt in der Theaterszene, wenn ein Stück bereits in New York gelaufen ist. Stone:

„We loved the show and wanted to see it completed and to make the show we wanted to send out into the world, maybe to be licensed elsewhere and by taking away the commercial pressure the expectation that it might move to Broadway it actually was I think the best thing that could have happened to the creative process.“²³⁰

Next To Normal begann eine erneute, limitierte Laufzeit in der Arena Stage in Washington, D.C. (Dezember 2008). Durch diese Idee wurde dem Creative Team der Druck genommen und es konnte sich voll und ganz darauf konzentrieren, den Kern des Musicals herauszuarbeiten: „We just focused on figuring out the heart of the show, and getting it right.“²³¹

Die Verschiebung des Fokus von den medizinischen auf die menschlichen Aspekte der Geschichte, die bereits für die Second Stage-Produktion stattgefunden hatte, wurde noch deutlicher gemacht. Dies bedeutete auch eine Reduzierung von Pausen, in denen das Publikum applaudieren konnte.²³² Durch das Herausschneiden dieser „Buttons“ konnte eine ganz andere Wirkung auf das Publikum erzielt werden. Die Geschichte gewann an Dichte und Tiefe und das Publikum konnte sich der Gefühlswelt der Charaktere nun nicht mehr entziehen. Ein weiterer Schritt war die Konkretisierung und Differenzierung der einzelnen

²²⁹ Next to Normal: The Road To Broadway. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. 27. Minute. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (4.12.12)

²³⁰ Next to Normal: The Road To Broadway. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. 31. Minute. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (4.12.12)

²³¹ David Stone. In: HEALY, 29. April 2009.

²³² Vgl. Tom Kitt. In: Next to Normal: The Road To Broadway. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. 38. Minute. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (4.12.12)

Charaktere und deren Beziehung zueinander. Das war vor allem ein Anliegen des Regisseurs Michael Greif: „The director Michael Greif pushed the authors to focus on each family member’s individual story. He wanted to rid the play of excessive authorial commentary.“²³³

Besonders Wert wurde auf die Rolle des Dan und die Vertiefung der Mutter-Tochter-Beziehung gelegt. Mit einem neuen Song, „I’ve Been“ (ursprünglich von Tom Kitt für „The Tom Kitt Band“ geschrieben), konnten nun einige offene Fragen beantwortet werden. Brian Yorkey:

*„That new song ‘I’ve been’ also helped deal with another problem we had Off Broadway, which was people asking us, ‘Who is Dan – why does he do what he does?’ We knew we needed a song that really explained Dan.“*²³⁴

Auch die Beziehung zwischen Diana und ihrer Tochter Natalie bekam durch einen neuen Song – „Wish I Were Here“ – mehr Struktur und Aussagekraft, in dem es nun möglich war, sowohl die Verbindung der beiden Charaktere, als auch ihre persönliche Eigenart des Fühlens und Denkens nachvollziehbar zu machen. Die Überarbeitungen trugen Früchte. Das Stück hatte zu sich gefunden und gewann drei Helen Hayes Awards. Einem Broadway-Transfer im März 2009 stand nun nichts mehr im Wege.

Am 15. April 2009 feierte *Next To Normal* seine Premiere am New Yorker Booth Theatre und schaffte seinen *Recoup* (von 4 Millionen Dollar) bereits nach einem Jahr Spielzeit.²³⁵

Schlagzeilen machte das Musical – neben seiner Nominierungen für elf Tony Awards (drei Gewinne) – auch mit einer Marketing-Aktion auf der Social Media Plattform *Twitter*. Anhand mehrerer täglicher Tweets in einem Zeitraum von 35 Tagen erzählten die Autoren eine adaptierte Version des Musicals: „the idea was that [...] we would break the show up into individual tweets from each of the characters and tell the story that way“²³⁶. Dies erlaubte eine Erweiterung der Narrationsmöglichkeiten, da sich die Charaktere nun noch individueller ausdrücken konnten und *Next To Normal* von allen Perspektiven erzählt werden konnte. Die Aktion endete am Tag der Verleihung der Tony Awards – 7. Juni 2009 – und gewann 2009 einen OMMA Award (Online Advertising Creativity) für „Best in Show“.

²³³ COHEN, 19. April 2009.

²³⁴ HEALY, 29. April 2009.

²³⁵ Vgl. N.N.: The Ballad of Kitt & Yorkey. In: Columbia Magazine Online. URL: <http://magazine.columbia.edu/print/681> (4.12.12)

²³⁶ Brian Yorkey. In: *Next to Normal: The Road To Broadway*. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. 47. Minute. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (4.12.12)

Ein Jahr nach seiner Broadway-Premiere wurde Tom Kitt und Brian Yorkey für ihr Musical der *Pulitzer Preis* verliehen, die Krönung der langen Reise mit *Next To Normal*. Obwohl das Musical nicht für den Award nominiert worden war, wurde es vom Board in die engere Auswahl genommen und siegte als erstes Musical nach *Rent* in der Drama-Kategorie. Die Begründung der Jury lautete: „A powerful rock musical that grapples with mental illness in a suburban family and expands the scope of subject matter for musicals.“²³⁷ Nach 733 Vorstellungen und 21 Previews beendete *Next To Normal* seine Broadway-Spielzeit am 16. Jänner 2011.²³⁸

5.3. Inhalt

Die Goodmans sind eine – so scheint es von außen – ganz „normale“ Familie. Dan ist der Familienerhalter und seine Frau Diana kümmert sich um den Haushalt und umsorgt ihre beiden Teenager-Kinder. Doch eigentlich ist alles ganz anders.

In den frühen Morgenstunden wartet Diana auf das Nachhause-kommen ihres siebzehnjährigen Sohnes Gabriel (Gabe). Sie glaubt, es sei ihm etwas zugestoßen und malt sich gedanklich Horrorszenarien aus, wie er gestorben sein könnte. Doch da erscheint Gabe. Seine Mutter rät ihm, sich in sein Zimmer zu schleichen, um den Vater nicht aufzuwecken. Das Vater-Sohn-Verhältnis scheint angespannt zu sein, denn Gabe fragt Diana: „Why does he hate me?“²³⁹

Das alltägliche Familienleben nimmt seinen Lauf. Tag für Tag machen sich die Kinder für die Schule fertig und Dan für die Arbeit. Diana redet sich ein, dass alles in Ordnung sei. Doch als sie nicht mehr aufhören kann, Sandwiches zu machen und diese auf dem Boden verstreut, wird klar, dass der Schein trügt. Sie leidet unter einer Bipolaren Persönlichkeitsstörung und pendelt zwischen Manie und Depression hin und her. Die Familie ist an dieses Verhalten gewöhnt, aber nach diesem Vorfall reagiert Dan sofort und fährt Diana zum Arzt. Über mehrere Wochen ist Diana bei Dr. Fine in Behandlung, der ihr eine ganze Reihe an Psychopharmaka verschreibt. Während Diana auf diese Weise ihre Probleme zu lösen versucht, fragen sich Dan und Tochter Natalie wie es weitergehen soll. Dan ist verzweifelt – so viele Jahre sind vergangen und noch immer ist keine Besserung in Sicht. Er glaubt langsam, dass er derjenige ist, der verrückt und krank ist: „Who’s crazy – the one who can’t

²³⁷ Pulitzer Prize Homepage. URL: <http://www.pulitzer.org/works/2010-Drama> (4.12.12)

²³⁸ Vgl. N.N.: Next to Normal Confirms Broadway Closing Date. 10. November 2010. In: Broadway Buzz. Broadway.com URL: <http://www.broadway.com/buzz/154237/next-to-normal-confirms-broadway-closing-date/> (4.12.12)

²³⁹ KITT, Tom/ YORKEY, Brian: Next To Normal. New York: Theatre Communications Group. 2010. S.

cope, or maybe the one who'll still hope? The one who sees doctors or the one who just waits in the car?"²⁴⁰

Natalie versucht den familiären Problemen durch ihren Drang nach Perfektion entgegenzusteuern. Seit ihrer Geburt vor sechzehn Jahren ist ihre Mutter krank und das Verhältnis zu ihr anstrengend und angespannt. Sie fühlt sich vernachlässigt und versucht durch gute Noten zumindest ein wenig Aufmerksamkeit zu bekommen, doch sie erreicht ihre Mutter nicht. Diana erkennt nicht, was in ihrer Tochter vorgeht, denn sie ist in ihrer eigenen Welt gefangen. Da lernt Natalie Henry kennen. Sie lässt ihn zwar nur sehr langsam an sich heran, aber er ist für sie da und gibt ihr Halt.

Nach sieben Wochen medizinischer Behandlung durch diverse Medikamente erreicht Diana einen erneuten Tiefpunkt – sie kann nicht mehr fühlen und spürt sich nicht mehr. Die Tabletten haben sie ruhig gestellt. Dr. Fine bezeichnet ihren Zustand als stabil, aber Diana vermisst ihre Lebendigkeit, auch wenn die emotionalen Höhen und Tiefen extremer sind, als bei anderen Menschen: „I miss the mountains. I miss the dizzy heights. All the manic, magic days. And the dark, depressing nights.“²⁴¹

Nach einer Unterredung mit ihrem Sohn Gabe wirft Diana die Medikamente in die Toilette. Sie möchte wieder leben – frei sein. In der Familie pendelt sich wieder so etwas „Normalität“ ein und Dan blickt hoffnungsvoll in die Zukunft. Er glaubt, dass alles wieder gut werden kann. Bei einem Familiendinner ist Henry zu Gast, doch als Diana plötzlich mit einer Geburtstagstorte ins Zimmer kommt, ist er verwirrt:

„Henry (To Natalie): Whose birthday is it?

Natalie (Small pause): My brother's.

Henry: I didn't know you had a brother.

Natalie: I don't. He died before I was born.“²⁴²

Erst jetzt erkennt das Publikum, dass irgendetwas nicht stimmt und ahnt den Grund, warum Gabe nie mit Natalie und Dan gesprochen und interagiert hat. Gabe ist tot. Er existiert nur in Dianas Kopf. Natalie hält die Situation nicht aus, während Dan versucht einfühlsam mit Diana umzugehen. Er fragt sie, ob sie immer noch glaube, dass ihr verstorbener Sohn lebt. Es kommt zu einer heftigen Auseinandersetzung des Ehepaares. Diana fühlt sich nicht

²⁴⁰ KITT/ YORKEY, 2010. S. 17

²⁴¹ Ebd. S. 26

²⁴² Ebd. S. 31

verstanden („Do you know what it's like to die alive?“²⁴³) und flippt aus. Dan versucht seine Fassung zu bewahren und erklärt ihr, dass er immer für sie da ist. Zwischen den beiden herrscht trotz ihrer Nähe eine tiefe Fremdheit – irgendetwas bzw. irgendjemand steht zwischen ihnen. Es ist Gabe. Mit aller Macht richtet sich der Sohn an den Vater und bittet ihn um seine Aufmerksamkeit. Er will von ihm erkannt und angenommen werden, doch Dan ignoriert ihn. Gabe: „Hey, Dad, it's me. Why can't you see? I wonder why. [...] Look at me. Look at me. And you'll see...“²⁴⁴

Natalie vertraut sich Henry an und erzählt ihm, wie es sich für sie anfühlt, im Schatten des großen Bruders zu leben, den es eigentlich gar nicht mehr gibt. Gegen ihn kann sie nicht ankommen, egal wie sehr sie es versucht, egal wie perfekt sie ist. Sie konfrontiert ihre Mutter mit ihren Gefühlen, doch diese flüchtet und lässt sie alleine. Natalie versucht ihren Schmerz mit den Tabletten ihrer Mutter zu betäuben und begibt sich mit Henry auf Erkundungstour des Nachtlebens.

Ein neuer Arzt soll Diana helfen. Sie will es diesmal ohne Medikamente versuchen und nimmt Psychotherapie in Anspruch. Dr. Madden kommt gleich auf Dianas wunden Punkt zu sprechen – das traumatische Ereignis, das der Auslöser ihrer Krankheit gewesen sein könnte. Er fragt nach ihrem Sohn: „Why is he still around? Who is he? What is he?“²⁴⁵ Viermal die Woche ist Diana in Therapie, doch die Gespräche helfen ihr nicht weiter und Dr. Madden schlägt Hypnose vor. Doch die Illusion von Gabe ist stärker – er singt in Dianas Kopf um sein Leben („I'm alive“²⁴⁶). Der Psychotherapeut wagt es das Problem direkt beim Namen zu nennen: Solange Diana und Dan nicht bereit sind, sich mit dem Tod ihres Sohnes auseinanderzusetzen, solange wird er in Dianas Kopf lebendig bleiben. Gabes Geist kann die Familie erst dann loslassen, wenn alle seinen Verlust verarbeitet und um ihn getrauert haben. Dann kann das Familiensystem zur Ruhe kommen. Gabe: „You can try to hide, you know that I will find you. 'Cause if you won't grieve me, You won't leave me behind...“²⁴⁷

Doch Dr. Madden gelingt bei Diana ein Durchbruch, sie ist erstmals bereit, sich mit ihrem Sohn zu konfrontieren, um sich von ihm zu verabschieden. Sie beginnt, sich den schmerzvollen Erinnerungen zu stellen, doch der Schmerz nimmt erneut überhand. Gabe erscheint wieder und versichert ihr, dass es ihr im Jenseits besser gehen wird. Verzweifelt

²⁴³ KITT/ YORKEY, 2010. S. 32

²⁴⁴ Ebd. S. 34

²⁴⁵ Ebd. S. 40

²⁴⁶ Ebd. S. 40

²⁴⁷ Ebd. S. 43

schneidet sich Diana die Pulsadern auf. Sie wird gerettet, aber ihre Situation erscheint hoffnungslos. Als letzte Option schlägt Dr. Madden eine Elektroschock-Therapie (ECT) vor. Auch Dan ist am Ende. Er denkt über all die Geschehnisse nach und stimmt schließlich einer ECT für Diana zu. Seine Frau wehrt sich dagegen, doch Dan bittet sie inständig diese letzte Chance zu nutzen und nicht aufzugeben – er macht ihr Hoffnung: „Take this chance, And we'll make a new start, Somewhere far, From what keeps us apart, And I swear that somewhere in the night, There's a light...A light in the dark.“²⁴⁸

Nach zwei Wochen Elektroschock-Therapie kehrt Diana wieder nach Hause zurück, doch sie hat ihre Erinnerung verloren – an ihre Familie, ihre Vergangenheit, Natalie, Gabe. Dan sieht darin die Chance ganz neu anzufangen und alles besser zu machen als zuvor. Langsam kommen Diana einige Erinnerungen zurück, doch etwas Wesentliches bleibt im Dunkeln. Diana spürt, dass etwas fehlt. Ihr Mann setzt alles daran die Erinnerung an den Tod ihres Sohnes geheim zu halten, aber Gabe schwebt immer noch wie ein Schatten über der Familie, über Diana: „They moved me from you memory – I'm still here in your soul!“²⁴⁹

Nun kommt die Wahrheit ans Licht: Diana und Dan hatten einen Sohn, der bereits im Alter von acht Monaten an einem Darmverschluss gestorben ist – in Dianas Kopf ist er erwachsen geworden. Die Teile fügen sich zusammen und auch Dan ist gezwungen, den Tatsachen ins Auge zu blicken, doch er weicht erneut aus. Er will sich nicht mit der Vergangenheit auseinandersetzen. Er verdrängt die kurze gemeinsame Erinnerung und will Diana zum Arzt bringen, doch sie weigert sich und lässt ihren Ehemann nicht „flüchten“, indem sie ihn nach dem Namen ihres Sohnes fragt. Doch Dan kann sich der schmerzhaften Erinnerung nicht stellen, er versucht Diana zu beruhigen, in dem er ihr zusichert, dass er immer für sie da sei. Diana muss diese Last weiterhin alleine tragen.

Natalie bringt ihre Mutter wieder zu Dr. Madden, der ihr die verschiedensten Therapien vorschlägt. Doch Diana hat dazu keine Kraft mehr und sucht nach einem anderen Weg. Sie wird sich ihrer Situation bewusst und merkt, dass sie nie Zeit hatte, gebührend um ihren Sohn zu trauern – eine Tatsache mit schweren Folgen. Erstmals gelingt es ihr, Zugang zu ihrer Tochter zu finden und die beiden sprechen von Gabe und einer Zukunft, die zumindest einigermaßen „normal“ sein könnte – „next to normal“²⁵⁰.

Natalie findet wieder einen Zugang zu Henry, doch die Beziehung zwischen Diana und Dan ist an ihrem Ende. Um ihre Dämonen zu bekämpfen, müssen beide ihren eigenen Weg

²⁴⁸ KITT/ YORKEY, 2010. S. 58

²⁴⁹ Ebd. S. 76

²⁵⁰ Ebd. S. 94

gehen – zusammen würden sie sich verrückt machen. Diana verlässt die Familie. Sie erkennt, dass sie nun eine Zeit lang auf eigenen Beinen stehen muss, ohne jemanden, der bereit ist, sie immer wieder aufzufangen, wenn sie fällt. Nur so besteht für sie die Chance auf ein „normales“ Leben – „I’ll take a chance on leaving, It’s that, or stay and die.“²⁵¹

Verletzt von Dianas Entschluss, bleibt Dan alleine zurück. Doch Gabe ist bei ihm und zum ersten Mal kann Dan den Namen seines Sohnes aussprechen. Er kämpft mit sich, doch ihm wird klar, dass auch er sich mit seiner schmerzvollen Vergangenheit – dem Verlust seines Sohnes – auseinandersetzen muss, um weiterleben zu können. Natalie macht ihm Hoffnung und Dan ist bereit, selbst Hilfe in Anspruch zu nehmen. Die Familie sieht Licht am Ende des Tunnels. Ein Hoffnungsschimmer am Horizont gibt den Goodmans den Mut, sich ihrem Leben zu stellen: „When we open up our lives, sons and daughters, husband, wives – and fight that fight...there will be light.“²⁵²

5.4. Heart and Soul

Beziehung – Familie – Normalität

In einem US-amerikanischen Vorort lebt die Familie Goodman. Von außen das „normale“ Familienleben, doch hinter der Fassade alles andere als „normal“. Doch was ist „normal“? Das Musical *Next To Normal* wirft viel mehr Fragen auf als es beantwortet. Eine davon ist die nach „Normalität“: „Its title [Next To Normal, d. Verf.] reflects not only the state of the clan at its center, striving for all-American averageness, but also the essence of the show.“²⁵³

Auch wenn sich die Familie Goodman durch die psychische Erkrankung der Mutter, Diana, in einer „Sondersituation“ befindet, so ist ihr Familienleben nicht unbedingt anders, als jenes der restlichen „Durchschnittsbürger“. Ein Familienverband ist ein Netz aus Beziehungen von komplexer Struktur. Für Nicht-Mitgliedern und selbst für Mitglieder oftmals unergründlich. Die Fassade einer Familie wirkt nach außen, doch ihr Innenleben weicht nicht selten davon ab. Was nach außen hin wie „Normalität“ wirkt, ist innen ein Netz von Verbindungen, das bei jeder Familie anders entwickelt ist. Und doch findet sich der Zuschauer in der Familie Goodman wieder, da die menschlichen Beziehungen und Gefühlsverstrickungen innerhalb des „Verbandes“ Ähnlichkeiten aufzeigen. Michael Greif bringt es auf den Punkt: „I love how

²⁵¹ KITT/ YORKEY, 2010. S. 98

²⁵² Ebd. S. 104

²⁵³ BRANTLEY, Ben: There, Amid the Music, a Mind Is on the Edge. 14. Februar 2008. In: The New York Times Online. URL: <http://theater2.nytimes.com/2008/02/14/theater/reviews/14normal.html?pagewanted=all> (6.12.12)

one family's crisis becomes every family's crisis and how all the dirty laundry is left out for everyone to see.“²⁵⁴

Next To Normal thematisiert durch den Fokus auf die psychische Erkrankung der Mutter und deren Auswirkungen auf alle anderen Familienmitglieder, die wechselseitige Verbundenheit im komplexen System Familie, die dazu führt, dass alle Beteiligten mit den Höhen und Tiefen einer einzelnen Person mitschwingen.²⁵⁵ Die Mutter steht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Keiner kann sich dieser Dynamik entziehen. Diese ausschließliche Konzentration auf einen Menschen erschwert das Zusammenleben und hemmt die individuelle Entwicklung. Keiner wagt es diesen Kreislauf zu durchbrechen.

Die Familienkrise der Goodmans wird in *Next To Normal* von innen heraus bearbeitet. Was sonst hinter verschlossenen Türen passiert wird offensichtlich und zeigt die Gefühlsanatomie einer Familie ohne Verschönerungen, ohne Verschleierungen. Es gibt ein gemeinsames Bezugsthema, aber letztendlich fühlt sich jeder einzelne mit sich und seinen Problemen alleine. Durch Dianas Krankheit ist das Verhältnis untereinander angespannt. So stoßen nicht nur die individuellen Sorgen und Nöte der einzelnen Familienmitglieder aufeinander, sondern die Situation verschärft sich noch durch ein „übergeordnetes“ Problem. „Normal“ ist hier nichts mehr, doch die Sehnsucht nach „Normalität“ besteht weiterhin. Hier steht weniger der Anpassungsdruck der Gesellschaft im Vordergrund, als der Wunsch der Familie nach einem geordneten Zusammenleben. Doch „Normalität“ ist eine Illusion, wenn auch eine weitverbreitete. Als Dr. Madden Dan verspricht, dass Diana bald wieder „back to normal“ werde, antwortet er nur: „I couldn't give a flying fuck what's normal – We haven't had a normal day in years.“²⁵⁶

Die Familie hat sich zwar mit ihrem „Anders-sein“ abgefunden, doch der Wunsch zumindest ein wenig „normaler“ zu sein (eben *next to normal*) bleibt bestehen. Vor allem Natalie sehnt sich nach einem geregelten Familienleben.

Die Sechzehnjährige befindet sich in der Pubertät. Sie ist auf der Suche nach sich selbst, auf der Suche nach ihrer Identität, in einer Familie, die ihre eigene Identität noch nicht gefunden hat. Ihre Eltern schaffen es nicht, sich mit sich selbst und ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen. Der Tod von Natalies Bruder, Gabe, steht dazwischen. Zu groß ist der damit verbundene Schmerz. Sowohl Diana als auch Dan kämpfen um ihre Identität. Dan

²⁵⁴ *Next To Normal*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. Ghostlight Records. 2009.

²⁵⁵ Vgl. David Stone. In: *Next to Normal: The Road To Broadway*. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. 13. Minute. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (6.12.12)

²⁵⁶ KITT/ YORKEY, 2010. S. 69

verdrängt und verleugnet und Diana flüchtet sich in Illusion und Psychose. Beide Elternteile sind in ihrer eigenen Welt gefangen und Natalie bleibt in ihrer schwierigen Phase alleine. Vor allem Diana gelingt es nicht, ihre Tochter zu „sehen“.

Natalie projiziert die „Unperfektheit“ ihrer Familie auf andere Bereiche ihres Lebens. Ihr Streben nach Perfektion in der Schule und beim Klavierspielen spiegelt einerseits ihre Sehnsucht nach einem geregelten Familienleben und andererseits ihr Bedürfnis nach Aufmerksamkeit. Sie leidet unter der Krankheit ihrer Mutter liegt und fühlt sich durch deren Ignoranz verletzt. Ohne die Unterstützung ihrer Eltern sieht sie sich genötigt, alleine die Verantwortung zu tragen. Doch damit fühlt sie sich überfordert – ist sie doch gerade erst dabei zu lernen, was „Erwachsen-sein“ eigentlich bedeutet. Dieser Zwiespalt spitzt sich immer mehr zu. Dazu gesellt sich eine Auseinandersetzung mit ihren inneren emotionalen Gegensätzen: Einerseits hat sich Natalie von ihrer Mutter entfremdet und ist von den Vorgängen rund um sie genervt, andererseits sehnt sie sich nach der Zuneigung und Liebe der Mutter. In der pubertären Phase, in der sich die Sechzehnjährige befindet, bräuchte sie elterlichen Beistand und bedingungslose Liebe, doch weder ihr Vater noch ihre Mutter können ihr diese Geborgenheit geben. Ihr Freund Henry ist für sie da, doch Natalie hat Schwierigkeiten ihn an sich heranzulassen.

Natalies Perfektionsdrang, ihr innerer Identitätskampf und die Sehnsucht nach Aufmerksamkeit führen schließlich zu einer Suche nach Auswegen. Die Situation wird für Natalie unerträglich. Ständig ist sie mit den Problemen anderer beschäftigt. Ihr toter Bruder sitzt ihr im Nacken. Die Mutter hat in ihrer Illusion das Phantombild eines „perfekten“ jungen Mannes („Everything a mother could dream.“²⁵⁷) erschaffen – dagegen kommt die Tochter nicht an. Um dem Schmerz zu entfliehen, beginnt Natalie die Tabletten ihrer Mutter zu nehmen. Die Drogen können betäuben, doch der Schmerz kommt immer wieder zurück. Auf diese Weise kann er nicht bewältigt werden. Bei einem Klaviervorspiel in der Schule versagt Natalie, sie ist nicht fähig ihr klassisches Stück zu spielen. Enttäuscht, weil ihre Eltern keine Zeit gefunden haben, zu ihrem Vorspiel zu kommen, bricht es aus Natalie heraus: „You know what the problem with classical is? It's so rigid and structured. You have to play the notes on the page. There's no room for improvisation.“²⁵⁸

Die Wunde der Ungeliebten hat sich geöffnet und Natalie spricht vor versammeltem Publikum, was sie fühlt und gibt ihrem aufgestauten Ärger Luft. Hier wird die Projektion ihrer Gefühle besonders deutlich. Sie adressiert indirekt den Druck zur „Normalität“, dem

²⁵⁷ Next To Normal Souvenir Program. August 2009. Booth Theatre, New York.

²⁵⁸ KITT/ YORKEY, 2010. S. 48

besonders auch ihre Familie unterliegt. Aus dem Subtext spricht die Sehnsucht nach einem geordneten Leben, das sich zwar an der „Normalität“ orientiert, aber indem es trotzdem erlaubt ist, „anders“ zu sein.

Next To Normal setzt die Beziehungen zwischen Henry und Natalie sowie zwischen Dan und Diana auf eine parallele Ebene. Beide Männer geben ihren Frauen das Versprechen für sie da zu sein, egal was passiert. Dianas und Dans Liebe wurde schon auf die Probe gestellt, als Diana bereits Anfang zwanzig schwanger wurde – „I was a child...raising a child.“²⁵⁹ Dann starb Gabe im Alter von acht Monaten, ein Verlust den beide nicht verarbeiten konnten. Diana hätte viel Zeit gebraucht, sich mit dem Tod ihres Kindes auseinanderzusetzen. Sie hätten sich gemeinsam damit konfrontieren müssen, um einen guten Weg für ihr weiteres gemeinsames Leben zu finden, doch der Schmerz war für Dan zu groß. Er konnte sich ihm nicht stellen und wählte unbewusst die Möglichkeit der Verdrängung und Verleugnung, in dem er weiterlebte, als sei nichts gewesen, als hätte es Gabriel nie gegeben. Beide blieben mit ihren Gefühlen alleine, doch der vermeintlich „perfekte“ Plan²⁶⁰ der Heilung durch ein zweites Kind ging nicht auf. Natalie konnte das entstandene Loch nicht füllen. Ihre Mutter konnte sie nicht annehmen – zu stark war die Erinnerung an den Verlust.

Sowohl Dan als auch Diana sind am Ende ihrer Kräfte. Diana hält die Therapie nicht mehr aus und Dan weiß zwar nicht, ob und warum er seine Frau noch liebt, aber er hält ihr weiterhin die Treue. Dahinter verbirgt sich auch Dans Angst vor dem „Alleine-sein“: „But I can't, Give up now, 'Cause I've never been alone...I could never be alone.“²⁶¹ Dan fürchtet sich vor der Einsamkeit, vor den Schatten der Vergangenheit. Er ist sich dessen bewusst, doch tut alles um die aufkommenden Gefühle und Ängste zu unterdrücken („Mine is just a slower suicide.“²⁶²). Lieber investiert er seine Kräfte in das Ignorieren seiner Schmerzen, als dass er das tut, was er und Diana schon längst hätten tun sollen. Schließlich trifft Diana selbst die Entscheidung. Eine Entscheidung, die auf alle Familienmitglieder Auswirkungen hat und sie zwingt, sich den Dämonen zu stellen. Diana liebt Dan zwar immer noch, doch die Liebe genügt nicht, um die innere Kluft zwischen ihnen zu überwinden. Sie sieht ihrer Angst ins Auge und trennt sich von Dan: „I'll face the dread alone...But I'll be free. [...] With you always beside me, To catch me when I fall, I'd never get to know the feel of solid ground at all.“²⁶³

²⁵⁹ KITT/ YORKEY, 2010. S. 81

²⁶⁰ Vgl. ebd. S. 37

²⁶¹ Ebd. S. 55

²⁶² Ebd. S. 55

²⁶³ Ebd. S. 97

Dan hat Diana immer abgefangen, bevor sie dem Schmerz des Verlustes verfallen konnte. Damit konnte er ihre Beziehung über Wasser halten und sein Versprechen einlösen. Doch sein Eid, immer für sie da zu sein, hätte anders erfüllt werden müssen.

Next To Normal endet mit Dianas Entscheidung und der Konfrontation von Dan mit seinem Sohn Gabe. Natalie beweist Stärke und steht ihrem Vater dabei zur Seite. Die Familie hat wieder Hoffnung gefunden. Dies spiegelt sich auch in den letzten Bildern des Musicals. Michael Greif stellt eine Pyramide der Menschen auf die Bühne. Gabe „schwebt“ über der Szene. Mit dem Fortschreiten des Songs – „There will be light.“²⁶⁴ – steigt er immer weiter herab: zunächst ist er auf einer Ebene mit Dr. Madden, der Diana ein Stück dabei helfen konnte, sich dem Verlust zu stellen, dann – zum Schluss – (mit Dr. Madden) auf einer Ebene mit Diana, Dan und Natalie – integriert. Die Familie steht gemeinsam im Licht der Hoffnung.

Tod – Trauer – Verlust

Next To Normal richtet sein Augenmerk auf die verschiedenen Wege der Verarbeitung von Verlust und Trauer: Diana, die sich bereits kurz nach dem Tod ihres Sohnes gezwungen sah loszulassen, obwohl sie dafür noch nicht bereit war, flüchtete in die Krankheit und entwickelte eine Persönlichkeitsstörung. Dan wählte den Weg der Verdrängung und Verleugnung und Natalie kämpft mit dem Schatten ihres Bruders und der Last der Verantwortung für die „Heilung“ ihrer Eltern.

„My first psychiatrist told me that according to the manual, grief that continues past four month is pathological and should be medicated. Four months. For the life of my child. Who makes these decisions?“²⁶⁵

Diese Aussage trifft Diana erst gegen Ende des Stückes. Erst jetzt erlangt sie eine Klarheit, die sie all die Jahre, bedingt durch ihre psychische Erkrankung, nicht erkennen konnte: Sie hatte zu wenig Zeit, um ihre Trauer auszuleben und als sich nach vier Monaten keine „Besserung“ einstellen wollte, wurde sie zum Arzt geschickt. Die trauernde Mutter entsprach nicht mehr der „Norm“ des medizinischen Handbuchs. Die Behandlungen begannen und das Drama nahm seinen Lauf. Erst Jahre später erkennt Dr. Madden was hinter Dianas Bipolarer Störung und ihren Illusionen steckt: „Unresolved loss can lead to depression.“²⁶⁶ Er diagnostiziert, dass Dianas Vision eine Möglichkeit darstellt, die brutale Wahrheit zu verdrängen.²⁶⁷ In dieser Hinsicht ist Diana der Gegenspiegel zu ihrem Mann. Dan macht

²⁶⁴ KITT/ YORKEY, 2010. S. 104

²⁶⁵ Ebd. S. 92

²⁶⁶ Ebd. S. 49

²⁶⁷ Vgl.ebd. S. 48

seinen Sohn unsichtbar, indem er alle Erinnerungen an ihn auslöscht und damit seine ehemalige Existenz verleugnet. Diana lässt Gabe am Leben, um ihn nicht zu verlieren. Das geht so weit, dass sie ihn in ihrer Vorstellung heranwachsen lässt. Darin besteht ihre Form der Realitätsverweigerung.

Sowohl Diana als auch Dan haben ihren Verlust nicht verarbeitet. Dan hat es nicht zugelassen, Diana wurde es nicht zugelassen. Die Trauer hat sich über die Jahre intensiviert, der innere Druck wurde größer und Dianas psychische Probleme heftiger. Doch der Familienvater kann immer noch nicht in die Vergangenheit blicken. Diana ist es, die schließlich versucht ihre Erinnerung zurückzuerlangen und wird erneut mit dem Verlust konfrontiert. Erst jetzt wird es ihr klar, dass Dan sich nie mit Gabes Tod auseinandergesetzt hat und stellt ihn zur Rede. Dan weicht jedoch wieder aus und möchte den Arzt rufen, doch diesmal lässt sich Diana nicht „hospitalisieren“: „Why would we call Doctor Madden? I’m just trying to make sense of this – what was his name? I don’t remember ever hearing you say his name. Why is that?“²⁶⁸

Dianas Erkenntnis lässt sie erstmals sehen, dass sie sich nun endlich ihrer Trauer stellen muss, um weiterleben zu können. Ihr gelingt es folglich auch zum ersten Mal mit ihrer Tochter über den Tod ihres Bruders zu sprechen:

*„Seventeen years ago your brother died of an intestinal obstruction. He was eight months old. I’m sorry we never talked about that. We wanted to give you a normal life, but I realize I have no clue what that is.“*²⁶⁹

Des Weiteren wird ihr klar, dass sie Dan verlassen muss, damit beide die Möglichkeit haben, sich alleine und unabhängig voneinander mit Gabes Tod zu befassen. Beide müssen ihren eigenen Weg finden, um diesen schmerzhaften Verlust in ihrem Leben zu integrieren. Als sie das Haus verlässt, verabschiedet sich Diana von Dan – und Gabe. Nun liegt es an Dan, sich mit seinem Sohn zu konfrontieren. Es ist an der Zeit, dass er sich seiner Angst stellt. Gabe singt:

*„I am the one who knows you. I am the one you fear. I am the one who’s always been there. I am the one who’ll hear you. I know you told her that I’m not worth a damn, I know you know who I am.“*²⁷⁰

Dan spürt die Präsenz seines Sohnes und nennt seinen Namen. Mit Natalies Unterstützung ist nun auch er bereit, sich der Vergangenheit zu stellen.

²⁶⁸ KITT/ YORKEY, 2010. S. 82

²⁶⁹ Ebd. S. 94

²⁷⁰ Ebd. S. 99

Die Personifizierung des verstorbenen Sohnes in *Next To Normal* kann als Symbol für Dianas Krankheit gesehen werden, aber auch als Metapher für die unverarbeiteten Gefühle. Gabe ist sowohl Erinnerung als auch Personifizierung des nicht abgeschlossenen Trauerprozesses. Er wurde nicht verabschiedet und spukt deshalb immer noch im Leben der Goodmans herum. Die Trauer wird durch ihn personifiziert. Gabe ist weit mehr als Dianas Illusion – er ist ein Teil der Seelen seiner Eltern. Der Bereich, der noch im Dunkeln liegt, weil sowohl Dan als auch Diana Angst davor haben, ihn zu beleuchten. Gabe weist im Verlauf des Stückes immer wieder darauf hin – u.a. mit Textstellen wie „Until you name me, You can't tame me.“ und „I am what you want me to be, And I'm your worst fear – you'll find it in me.“ – was die Familie tun müsste, um die Geister der Vergangenheit (also ihn selbst) zu integrieren: Trauern und Verabschieden.

Gleichzeitig ist Gabe aber auch Ausdruck von Dianas Krankheit. Beides geht mit einander einher und Gabe nimmt dabei sowohl die Rolle eines Engels, als auch die Rolle eines Teufels ein, der das Leben der Goodmans ständig begleitet und keinen Moment in Ruhe lässt. Er schwebt über ihnen und schreit Diana, Dan und Natalie zu: „I'm alive [...] I am so alive, And I feed on the fear that's behind your eyes.“²⁷¹

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang die große Kraft der Sehnsucht. Die Eltern vermissen nicht nur ihr Kind, sondern auch ihr früheres „unbeschwertes“ Leben. Eine Zeit, in der das Paar noch von einer glücklichen Zukunft träumte.

*„'Next to Normal' manages to shift its focus to a phenomenon far from clinical: what it means truly to miss someone. Not so much the physical absence – but that, too. Anyone who has cared for, or about, a person whose mind or body has been damaged or diminished will want to share the show with a friend and say, 'Now do you understand?' The musical explores other devastating aspects of loss, but it would be divulging too much to reveal them here.“*²⁷²

Krankheit – Heilung

Der unverarbeitete Verlust führt bei Diana zu einer psychischen Krankheit. Sie leidet unter einer Bipolaren Persönlichkeitsstörung ausgelöst durch den traumatischen Tod ihres Sohnes. Diese Form der Psychose symbolisiert den unterdrückten Schmerz, aber auch eine starke innere Zerrissenheit. Zwei gegensätzliche seelische (bipolare) Kräfte – Tod und Leben

²⁷¹ KITT/ YORKEY, 2010. S. 41

²⁷² MARKS, Peter: Revised Musical Hits Home. 12. Dezember 2008. In: The Washington Post Online. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/12/11/AR2008121103978_pf.html (7.12.12)

– führen einen erbitterten Kampf um die Vorherrschaft. Der Weg der Zusammenführung ist mühsam, aber für die Seele der einzige Weg „heil“ zu werden.

Dieses Krankheitsbild ist weit verbreitet und Tom Kitt und Brian Yorkey versuchten es daher authentisch darzustellen. Tom Kitt: „The worst thing would be for someone to come and say, ‘There’s something wrong with that portrayal,’ [...] We want to do right by those people.“²⁷³

Das Autorenteam legte deshalb viel Wert auf intensive Recherche (u.a. Erfahrungsberichte) und das Heranziehen von Psychologen, -therapeuten und Medizinern:

„We wanted to get the story right and have the medical part of it be as accurate as possible, for them [people with mental illness in their own families, d. Verf.] and for all people who have similar struggles.“²⁷⁴

Next To Normal porträtiert nicht nur das Leben mit dieser Krankheit, sondern auch den Umgang damit aus dem Blickwinkel der Familie und der Medizin. Gerade in Bezug auf letzteres wirkt das Stück oftmals satirisch und kritisch, jedoch handelt es sich – laut den Autoren – nicht um eine Anklage des medizinischen Systems, sondern um eine bemüht wahrheitsgemäße Darstellung desselben.

Auch wenn die Autoren nicht vorhatten, die Vorgehensweise der (Schul-)Medizin explizit anzuprangern, lässt sich in einigen Szenen ein satirischer, ironischer Blick erkennen.

Beispiele dafür sind die Darstellung eines Arztes als „Rockstar“ (auch wenn ihn nur Diana so sieht), die Aufzählung einer unendlichen Reihe von Tabletten im Stil von „My Favorite Things“ aus „The Sound of Music“²⁷⁵, und die Tatsache, dass Dianas Arzt seine Patientin als „stabil“ bezeichnet, als sie an jenem Punkt angekommen ist, an dem sie gar nichts mehr fühlen kann²⁷⁶. All das zeigt eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema auf.

Der ironische Aspekt dieser Darstellungen ergibt sich in *Next To Normal* aber nicht aus der Übertreibung derselben, sondern aus einer Ironie der Alltagsrealität, wenn u.a. Diana über ihren Psychopharmakologen spricht:

„My psychopharmacologist and I...Call it a lover’s game. He knows my deepest secrets – I know his ...name. And though he’ll never hold me, He’ll always take my calls. It’s truly like he told me: Without a little lift, The ballerina falls.“²⁷⁷

²⁷³ COHEN, 19. April 2009.

²⁷⁴ Brian Yorkey. In: PURSE, Marcia/ READ, Kimberly: Interview with Brian Yorkey – Writer and Lyricist of *Next to Normal*. A Musical About Bipolar Disorder. 17. Mai 2009. In: About.com URL: http://bipolar.about.com/od/mediaportrayals/a/brian_yorkey.htm (7.12.12)

²⁷⁵ Vgl. KITT/ YORKEY, 2010. S. 18

²⁷⁶ Vgl. ebd. S. 22

²⁷⁷ Ebd. S. 18

Diana durchläuft im Laufe des Stücks eine Reihe von Therapien. Doch Tabletten, Gesprächstherapie, Hypnose und Elektroschock können sie nicht heilen. *Next To Normal* läuft darauf hinaus, dass Diana trotz ihrer kompetenten Ärzte, die es gut mit ihren Patienten meinen, keine vollständige Genesung erfahren kann – „the best medicine and the best intentions can’t always cure mental illness“²⁷⁸. Auch Dr. Madden gibt zu, dass er nicht zaubern kann. Des „Übels“ Wurzel liegt so tief vergraben, dass sie von der Medizin nicht erreicht werden kann. Diana selbst erkennt dies gegen Ende des Musicals. Sie weiß, dass sie sich mit ihrem Schmerz auseinandersetzen muss. Das ist der einzige für sie in das Leben zurückzukehren:

„What happens when the cast at last comes off, And then you find the break was always in another bone? [...] What happens if the cut, the burn, the break, Was never in my brain or in my blood, But in my soul?“²⁷⁹

Doch Brian Yorkey und Tom Kitt ging es aber in erster Linie nicht darum, das Porträt einer Krankheit zu zeigen, sondern um den Erkrankten und dessen familiäres Umfeld: „Our goal was not to indict medicine in any way – far from it. Our goal was to show how insidious the disease is, how challenging to diagnose and treat. And survive.“²⁸⁰

Ziel der Autoren war es auch, auf die gesellschaftliche „Ächtung“ von psychischen Krankheiten hinzuweisen, die nicht selten mit einem Tabu behaftet sind und als „shameful secrets“²⁸¹ ein Schattendasein führen. Der Zuschauer wird in *Next To Normal* Zeuge einer schrittweisen „Entschleierung“ und kann am Ende erkennen, dass alles im Leben eine Ursache hat und dass die Reaktion darauf „normal“ ist auch wenn sie „anormal“ erscheint.

6. Konstitutive Elemente des „anderen“ Musicals

In folgendem Kapitel werden nun die konstitutiven Elemente des „anderen“ Musicals anhand der drei Beispiele *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* analysiert. Hier geht es um eine Aufschlüsselung in mehreren Unterteilungen, die beschreiben soll, wie in diesen Stücken die Grundelemente des Musicals – Musik, Schauspiel und Tanz – eingesetzt werden. Zudem widmet sich das Kapitel auch dem ästhetischen Aspekt der drei Musicals und deren narrativen Struktur. Über diesen „konstitutiven“ Elementen steht auch der Begriff des „Off-Broadway-Faktors“, dessen Auswirkungen auf die einzelnen Aspekte in diesen

²⁷⁸ Brian Yorkey. In: *Next to Normal: The Road To Broadway*. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. 29. Minute. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (8.12.12)

²⁷⁹ KITT/ YORKEY, 2010. S. 89f.

²⁸⁰ Brian Yorkey. In: PURSE/ READ, 17. Mai 2009.

²⁸¹ Brian Yorkey. In: Buzz Extra: Talking with librettist Brian Yorkey. In: Playhouse Square Homepage. URL: <http://www.playhousesquare.org/buzzextra/next-to-normal/talking.html> (8.12.12)

„anderen“ Musicals deutlich sind. In erster Linie beziehen sich die Referenzen auf die Off- (Off-)Broadway- bzw. Broadway-Inszenierungen der drei Musicals, was vor allem in puncto Ästhetik eine große Rolle spielt.

6.1. Das „andere“ Musical und seine Ästhetik

6.1.1. Der „Off-Broadway-Faktor“

Während der 1950er Jahre kam es am New Yorker Broadway zu einer starken Kommerzialisierung des Theaterbetriebes. Durch die Steigerung der Produktionskosten waren viele Produzenten und Theaterinhaber nicht mehr gewillt, Risiken einzugehen. Die Kreativen hinter „innovativen“ und neuen Theaterproduktionen sahen sich gezwungen, neue Wege zu finden, um ihr Material zur Aufführung zu bringen. Aus dieser Not entstand in den 60er und 70er Jahren nach und nach eine eigene Theaterlandschaft, die sich abseits des Broadway – „off“ – jenen neuen, experimentellen Stücken widmete und diese entwickelte: Der „Off-Broadway“ wurde geboren – eine Stätte der Kreativität und ein Experimentierfeld. Dies bot eine Möglichkeit, aus der „Kommerzialisierungs-Einbahn“ auszubrechen, um die Zukunft eines innovativen (Musik-)Theaters weiterhin zu „garantieren“. Auch Sondheim-Kollaborateur Harold Prince stand hinter dieser Entscheidung:

„The American theater had to be decentralized, he [Harold Prince, d. Verf.] believed, because its economics discouraged artistic or experimental shows. By that Prince meant not the avant-garde but unusual shows, like West Side Story, Fiddler on the Roof, and Company. He was convinced that Broadway had become a center of safe mass-market entertainment. Anything ambitious would have to be created and established elsewhere. Only then would it have the cachet and advance publicity necessary to survive in New York.“²⁸²

Bis heute ist der Off-Broadway immer noch ein Gegenpol zum Broadway, obwohl die Kommerzialisierungswelle auch ihn zum Teil erreicht hat. Dies führte u.a. auch zur „Gründung“ einer weiteren Off-Szene – dem „Off-Off-Broadway“. Diese beiden Begriffe – Off- und Off-Off-Broadway – beziehen sich nicht nur (in manchen Fällen) auf die Location der Theaterhäuser, deren Mission es ist, das „innovative“ Theater in seiner Kreativität zu fördern, sondern auch auf deren (in einigen Fällen) *non-for-profit* Grundsatz. Manche reduzieren diese Bezeichnungen lediglich auf die Anzahl der angebotenen Sitzplätze in den Theatern. So spricht man bei einer Größe des Zuschauerraumes der New Yorker Theater von hundert bis ca. fünfhundert Sitzplätzen von „Off-Broadway“ und bei allem darunterliegenden von „Off-

²⁸² GOTTFRIED, Martin: More Broadway Musicals. Since 1980. New York: Harry N. Abrams, Inc. 1991. S. 83

Off-Broadway“.²⁸³ Außerdem ergibt sich neben der auch in der Off-Szene umgreifenden „Kommerzialisierung“ ein weiteres „Paradoxon“: Ein Off-Broadway-Theater kann durchaus auch im „Theatre District“ New Yorks liegen. Dies widerspricht sich nicht mehr, so William A. Everett.²⁸⁴

In den Musicals *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* bezieht sich der „Off-Broadway-Faktor“ auf die Entstehung und Entwicklung als „persönliche“, kreative Projekte, deren vorrangiges Anliegen darin bestand, eine Geschichte zu erzählen, deren Inhalt es wert ist mit vielen Menschen geteilt zu werden – kommerzielle Absichten standen im Hintergrund. Das unterscheidet diese drei Musicals von einem Großteil ihrer „Genre-Mitbewerber“. Anthony Rapp über *Next To Normal* und *Rent*:

„Both [Rent und Next To Normal, d. Verf.] began as deeply personal projects that were born out of their authors’ desire to tell a meaningful, emotionally complex story, and both began their lives in a messy but thrilling state“²⁸⁵

Um dieses Vorhaben zu realisieren, durchliefen die Stücke jahrelange Vorlaufzeiten bevor sie „reif“ genug waren, um in New York Fuß zu fassen. *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* fanden erst über lange Phasen der Überarbeitung zu ihrer jetzigen Form, die auch deswegen so „anders“ ist, da alle drei Musicals die Möglichkeit hatten, sich ohne kommerziellen Druck zu „formieren“. Auch Komponist Adam Guettel ist der Meinung, dass es einen bedeutenden Unterschied macht, wenn sich ein Stück fernab des Broadways etablieren kann, um zu seinem „Kern“ zu finden:

„The theory has been to stay as far from New York as possible, [...] to work in a non-profit theater where we can shape the show based on what it needs – not on what the biggest money-making venue might ask of it – so that The Light in the Piazza can be pretty much formed and on its feet before it is subjected to the forces that the commercial world exerts.“²⁸⁶

Guettel spricht hier davon, wie wichtig es für ein Stück ist, genügend Zeit und Raum zu bekommen, damit sich die Geschichte gut entwickeln und „bestmöglich“ erzählt werden kann. Wenn dieser Prozess auch noch ohne kommerziellen Druck stattfindet, dann ist die Voraussetzung gegeben, dass es den späteren Herausforderungen – u.a. in Hinblick auf finanziellen Profit – eher gewachsen ist.

²⁸³ Vgl. WILDBIHLER, 1999. S. 25

²⁸⁴ Vgl. EVERETT/ LAIRD, 2008. S. 244

²⁸⁵ RAPP, Anthony: Foreword. In: KITT, Tom/ YORKEY, Brian: *Next To Normal*. New York: Theatre Communications Group. 2010. S. xiii

²⁸⁶ SINGER, 2004. S. 269f.

Sowohl *Rent* als auch *Spring Awakening* und *Next To Normal* transferierten erfolgreich an den Broadway, doch ist dies eher eine Ausnahme. Dass gerade diese Stücke kommerziellen Erfolg feierten, scheint paradox, sind doch alle drei Musicals aus persönlichen Projekten entstanden. Regisseur Michael Mayer über *Spring Awakening*: „This was never going to be a commercial venture. I mean ever. And I’m talking not even Off-Broadway commercial.“²⁸⁷ Auch Produzent Ira Pittelman war der Meinung, dass die Stärke dieses Musicals in seiner Rohheit, seiner Ehrlichkeit und Ursprünglichkeit liegt und es deshalb nicht kommerziell funktionieren kann.²⁸⁸ Dies hielt ihn jedoch nicht davon ab, trotzdem in *Spring Awakening* zu investieren. Auch er verfolgte ein anderes Ziel.

*„I never conceived of this [Spring Awakening, d. Verf.] as a Broadway show. I’ve been working on it for eight years, and the whole time I had absolute belief in the show as being something really important and beautiful and exciting and completely innovative. But had you told me this would end up on Broadway, I would have said, ‘You’re out of your mind!’ It always seemed like a non-profit theatre baby. But it just connects with people in such a way that I would have never anticipated.“*²⁸⁹

Ein Transfer an den Broadway kann jedoch auch Qualitätsverlust bedeuten. Es stellt eine große Herausforderung dar, ein Stück, das in einem wesentlich kleineren Theater aufgeführt wurde, in seiner gleichen Intensität und Intimität auf größeren Broadway-Bühnen zu inszenieren. Dieser Punkt birgt für das Creative Team ein Risiko in sich. *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* gelang es jedoch, ihre „Off-Broadway-Mentalität“ zu erhalten. Produzenten und Kreative achteten besonders darauf, den „Kern“ der Musicals nicht durch die geänderten Produktionsbedingungen zu verlieren. So wurden u.a. kleinere Spielstätten gewählt, um den „Look and Feel“²⁹⁰ und die Authentizität der drei Musicals aufrechtzuerhalten und so wenig wie möglich Veränderungen durchzuführen. Im Falle von *Rent* wurde das Nederlander Theatre sogar in das Konzept des Stückes eingebaut und dessen Renovierungsbedürftigkeit spiegelte das Off-Feeling des New York Theatre Workshop und des East Village wider.

Der „Off-Broadway-Faktor“ besteht in Bezug auf *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* also einerseits in deren Entwicklung als persönliche Projekte und andererseits in einer speziellen Ästhetik dieser Musicals, die sich auch in deren Einsatz der Elemente Schauspiel, Musik, Narrativität und Design zeigt.

²⁸⁷ COTE, 2008. S. 20

²⁸⁸ Vgl. ebd. S. 22

²⁸⁹ Michael Mayer In: GANS, Andrew: Spring Is Here. Spring Awakening Debuts on Broadway Nov. 16. 16. November 2006. In: Playbill.com. URL: <http://www.playbill.com/news/article/103581-Spring-Is-Here-Spring-Awakening-Debuts-on-Broadway-Nov-16> (17.12.12)

²⁹⁰ BRUNY, Martin: Thomas S. Hischak: Off-Broadway Musicals Since 1919. In: musicals. Das Musicalmagazin. Heft 153. Februar/März 2012. S. 69

6.1.2. Narrativität

„I had to learn the conventions so I could figure out which ones to let go of.“²⁹¹, meint Duncan Sheik und deutet darauf hin, dass *Spring Awakening* (wie auch *Rent* und *Next To Normal*) die Regeln des Genres Musicals neu definiert hat, sofern es solche überhaupt gibt. Dieses Überschreiten konventioneller Grenzen zeigt sich auf verschiedensten Ebenen. Liza Gennaro drückt dies in Bezug auf *Spring Awakening* wie folgt aus:

*„The writers of Spring Awakening, Steven Sater and Duncan Sheik, along with director Michael Mayer and Jones, freed themselves from the confining precepts of musical theater production by ignoring the historical setting of the play in terms of movement, music, and language. The production design is drawn from the period, but not authentic to it, and the music and performance style, complete with hand held microphones, borrows from a rock-concert aesthetic.“*²⁹²

Die Creative Teams befreiten sich von vorgeschriebenen Produktionskonzepten. Das ist daran erkennbar, dass sich alle drei Musicals in kein Subgenre einordnen lassen. Darin besteht auch ein Teil ihres „Anders-seins“. Auch wenn die Kategorie des „Concept Musical“ am ehesten auf *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* zutrifft, so gilt dies nur bedingt. Ebenso greift die Bezeichnung „Rockmusical“ zu kurz, da sie der Vielfalt der eingesetzten Musik-Elemente nicht gerecht werden kann und sich ausschließlich auf die Musik der Musicals bezieht.

Die „Grenzüberschreitung“ findet auf der Ebene des Set-Designs ebenso statt, wie auf der Ebene des Stagings oder des Narrativen. So nehmen alle drei Musicals Anleihen an der Ästhetik eines Rockkonzertes und brechen den linearen Erzählmodus auf – „mixing straightforward storytelling with more presentational moments“²⁹³. In Bezug auf die Narrativität betrifft die Herausforderung der Konventionen in erster Linie diese Auflösung einer linearen Struktur, die u.a. durch den Umgang mit dem Element der „Zeit“ entsteht.

Die Zeit spielt in *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* in mehrerer Hinsicht eine entscheidende Rolle. Diese drei Musicals erweitern die zwei Zeitebenen des Genres – „book time“ und „song time“ – um weitere Komponenten. Sie gehen über die Ebene der „song time“ (oder auch „lyrical time“) hinaus, die Musicals durch das Element des Gesangs immanent ist. Dieser Umgang mit Zeit bezieht sich nicht nur auf die Erweiterung bzw. Veränderung dieser zweiten Zeitordnung, sondern auch auf eine Auflösung von linearen Erzählweisen und

²⁹¹ FROST, 9. Juni 2007.

²⁹² GENNARO, Liza: Evolution of Dance in The Golden Age of the American "Book Musical". In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): The Oxford Handbook Of The American Musical. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 58

²⁹³ RAPP, 2006. S. 21

Momente des „standstills“. Der Faktor der „Zeit“ nimmt auch aufgrund der Geschichten dieser Musicals einen bedeutenden Platz ein: *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* sind Generationen-Porträts – Zeitaufnahmen von Gesellschaftskonstrukten und „Generationsgefühlen“.

Das Aufbrechen von zeitlichen Strukturen, das Sarah Taylor Ellis als „queering“²⁹⁴ bezeichnet, schafft in *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* Platz für die Ankopplung an eine Art „kollektives Gefühlsgedächtnis“, das den Zuschauer mit den Charakteren, den Schauspieler mit seiner Rolle und letztlich die Darsteller mit dem Publikum verbindet. In diesem „kollektiven“ Wiedererkennen der eigenen Gefühle im anderen geht es um etwas, das alle Menschen miteinander verbindet. Es handelt sich um eine (emotionale) Darstellung gemeinsamer „Gefühlserfahrungen“, die (alltäglichen) Situationen des Lebens entspringen, die sowohl der Realität der Charaktere als auch der Realität der Schauspieler und Zuschauer nahekommen. Durch den Fokus auf die Emotionen entwickelt sich außerdem ein übergeordneter Zeitbegriff, der über das Verbindende der jeweiligen Generation hinauswirkt. Dies wird vor allem in den Ensemble-Nummern „Seasons Of Love“, „The Song Of Purple Summer“ und „Light“ deutlich, die die laufende Handlung unterbrechen, um Innezuhalten und zu Reflektieren.

Das Genre Musical führt durch das Hinzufügen von Musik, Gesang und Tanz eine zweite Zeitordnung ein, die über das gesprochene Wort – die Zeit der Geschichte – hinausgeht. Das, was im Außen geschieht und das, was jeden Menschen im Inneren bewegt, sind zwei Realitäten, die synchron verlaufen. Im Musical besteht die Möglichkeit, diese innere Ebene des Geschehens (durch Musik) erfahrbar zu machen. *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* gehen damit auf ihre eigene Weise um.

In *Spring Awakening* haben die Songs ausschließlich die Funktion innere Monologe der Charaktere auszudrücken. Singt ein Charakter ein Lied, so erlebt der Zuschauer die innermenschlichen Vorgänge zwar separiert von der Szene, aber doch zur selben Zeit, d.h. „äußere“ und „innere“ Realität werden getrennt und erscheinen doch in einem größeren Zusammenhang als „eine“. Diese (vermeintliche) Spaltung wird zusätzlich durch abgestimmte Lichteinstellungen und Regieanweisungen deutlich gemacht:

*„In Spring Awakening when music happens, time suspends. In terms of the staging, we’ve tried to make that almost painfully clear. If the character is in a different place when the song ends, then we’ve made a mistake.“*²⁹⁵

²⁹⁴ ELLIS, 2011. S. 197

²⁹⁵ Duncan Sheik. In: ESTVANIK, 2006. S. 27

Die Songs wirken als würde die Zeit zu einem Stillstand kommen, obwohl sie gleichzeitig mit der Szene – der „äußeren“ Realität – verschmolzen sind. Der Song „The Song Of Purple Summer“, der letzte des Stückes, ist diesbezüglich eine Ausnahme. Bei ihm scheint die Zeit wirklich still zu stehen, in dem er sich auf eine übergeordnete Ebene begibt und jenes kollektive Gefühlsgedächtnis anspricht, das die Zuschauer, Charaktere und Schauspieler miteinander verbindet. In diesen Momenten kommt es zum „standstill“ in der Zeit keine Rolle mehr spielt. Es handelt sich dabei vorrangig um Ensemble-Nummern.

Rent und *Next To Normal* gehen im Einsatz der Musik einen anderen Weg. Beide Musicals werden zu einem Großteil durchgesungen („sungthrough“), d.h. auch Dialoge (u.a. Rezitative) und innere Monologe werden in den Gesang integriert. In den Songs selbst kommt es immer wieder zu einem Wechsel der Zeitebene: so wird die Handlung beschleunigt, verlangsamt oder zum Stillstand gebracht.

Die bereits erwähnten „standstill“-Nummern der drei Musicals nehmen eine wesentliche Position ein, wenn es darum geht, das „Andere“ dieser Stücke festzumachen. „Seasons Of Love“, „The Song Of Purple Summer“ und „Light“ sind Songs, die durch das Übereinanderschieben der unterschiedlichen Zeitebenen bzw. das Anhalten der Geschichte, die übergeordnete Ebene des kollektiven Gefühlsgedächtnisses ansprechen. Dieses kollektive „Unterbewusste“ wird für einen Moment bewusst und bewegt sich daher jenseits von Zeit und Raum.

Sarah Taylor Ellis bringt in ihrem Aufsatz über die „Queer Temporality“ in *Rent* den Begriff der „Hymne“ in die Diskussion:

*„Anthems, reprises and other repetitive frameworks ‘queer’ narrative time and capture a fragmentary sense of communitas that valuably blurs the lines among characters, performers and audience members. While the genre of musical theatre may seem steeped in abstract idealism, then, performers can step out of character and spectators can join the anthem, appropriating the formal difference and the utopian openness of the musical number to a wide array of concrete social causes.“*²⁹⁶

Ellis spricht hier von einem Aufbrechen linearer Erzählstrukturen und der daraus entstehenden Öffnung einer Metaebene. Zuschauer, Darsteller und Charaktere verbinden sich in einer „Hymne“ (Anthem), die „Welt“ scheint für einen Moment ihren Atem anzuhalten und eine Art von „universeller Erkenntnis“ wird spürbar. Jeder kennt diese „Hymne“ und kann in ihr ein- und zustimmen.

²⁹⁶ ELLIS, 2011. S. 195

Durch die Simplizität des Stagings wird die Verbindung zwischen Charakter, Performer und Publikum noch stärker herausgearbeitet. Die vierte Wand wird von einer Art menschlichen Wand ersetzt bzw. durchbrochen. Die Charaktere/Schauspieler reihen sich nebeneinander auf und stehen den Zuschauern fast *face to face* gegenüber. Ein Effekt, der es unmöglich macht sich dem Moment der Verbundenheit zu entziehen.

Paradoxerweise steht die Zeit selbst in diesen „standstills“ im Mittelpunkt der Lyrics. Der Faktor „Zeit“ bezieht sich inhaltlich auf die zentralen Themen Leben und Tod und repräsentiert dadurch die Botschaft der drei Stücke. Gewissermaßen erscheinen „Seasons Of Love“, „The Song Of Purple Summer“ und „Light“ als Zusammenfassungen der Musicals, als die Essenz der Geschichte.

Rent, *Spring Awakening* und *Next To Normal* brechen jedoch noch auf eine andere Weise die lineare Erzählstruktur auf – durch die Integration des „Jenseits“ in die Geschichte. Tod spielt in allen drei Musicals eine wesentliche Rolle. In *Next To Normal* und *Spring Awakening* wird der Tod durch die (illusorische) Präsenz von Gabe und das geisterhafte Erscheinen von Moritz und Wendla personifiziert. Alle drei sind „jenseitige“ Gestalten, die aufgrund ihres Auftauchens im „Diesseits“ der Zeit selbst eine neue Bedeutung verleihen. In *Rent* sind Sterben und Tod ständig durch die Thematisierung von Aids und den Umgang mit der Krankheit präsent. Hier sehen sich die Charaktere – und durch diese auch Darsteller und Publikum – gezwungen, sich mit ihrer verbleibenden „Lebenszeit“ auseinanderzusetzen. Dies wird nicht nur im Slogan „No day but today“ deutlich, sondern vor allem auch in „Seasons Of Love“. Durch die Thematisierung des Todes wird eine weitere Zeitebene eingeführt. Eine, die – wie ein „standstill“ – Zeit selbst hinter sich lässt, während sie diese gleichzeitig zum Thema macht.

Die „Queer Temporality“, die Ellis als Kontinuum zwischen einem „standstill“ und beschleunigter Zeit sieht, ist in allen drei Musicals zu finden.²⁹⁷ Das Aufweichen und Verschieben der linearen Erzählweise wird jedoch auch durch die Zeitebenen „Tod“/ „Jenseits“ und „kollektives Gefühlsgedächtnis“ – im Sinne eines gegenwärtigen, aber auch zeitübergreifenden Moments – erweitert, die eben jene Verbindung zwischen Charakteren, Darsteller und Publikum schaffen, die „andere“ Musicals auszeichnen. Sarah Taylor Ellis meint dazu folgendes:

*„This musical’s [Rent, d. Verf.] queering of the linear timeline offers an alternative lifeline of identification that is particularly resonant for socially marginalized subjects and communities; the musical’s show-stopping anthems extend a fleeting and fragmentary sense of communitas that valuably blurs the boundaries among characters, performers and spectators.“*²⁹⁸

²⁹⁷ Vgl. ELLIS, 2011. S. 195

²⁹⁸ Ebd. S. 197

Statt einer „timeline“ spricht Ellis hier von einer „lifeline“ der Identifikation, die die Grenzen zwischen Charakteren, Schauspielern und Zuschauern aufweichen oder sogar verschwinden lassen. Ausschlaggebend dafür ist vor allem die Persönlichkeitsstruktur der Charaktere, die eine Plattform für Identifikation schaffen, sowohl auf Seiten der Darstellenden als auch auf Seiten der Betrachter. Jonathan Larson:

„Nobody goes uptown [to Broadway, d. Verf.]. Those aren't our stories, those aren't our values, those aren't our people. That's why no one our age goes to the theater, because there's nothing for them.“²⁹⁹

Aus dem Bestreben, Geschichten und Charaktere zu erschaffen, mit denen er und seine Generation sich identifizieren konnten, begann Larson *Rent* zu schreiben. Er wollte „echte“, „authentische“ Menschen darstellen – „Menschen wie du und ich“. Stephen Chbosky, Drehbuchautor der *Rent*-Verfilmung, beschreibt dieses Wiederfinden in den Charakteren so:

„I cannot think of anybody who sometimes doesn't feel isolated or lonely the way that Mark does. At times we've all been depressed and going through a really tough time the way that Roger is, and we've all have that reckless side like Mimi, and we are all playful like Collins. And we are all generous at times like Angel. Each of them represents an aspect in ourselves. Not only do we know these people, we are these people. All of us.“³⁰⁰

Mit den Charakteren in *Rent* gelang es dem jungen Autor Menschen dazustellen, die direkt aus dem Leben gegriffen sein könnten. Seine Vorbilder fand er in seinem persönlichen Umfeld. Michael Greif: „Jon was writing about some people I felt I knew, that I sort of loved, or had loved in my life.“³⁰¹

Auch die Schauspieler (u.a. Anthony Rapp) fühlten sich persönlich durch die Charaktere repräsentiert, obwohl sie sich deren Dramatisierung natürlich bewusst waren.³⁰² Larson war es jedoch gelungen mit *Rent* eine Illusion von Realität zu erschaffen, wie kaum ein anderer Musicalautor vor ihm. Seine Charaktere und seine Geschichte wirken fassbar und „unflinchingly real“³⁰³.

Spring Awakening und *Next To Normal* zeigen ebenfalls authentische Charaktere, die vor allem durch das Porträtieren ihrer Schwächen und Fehler an Substanz gewinnen und die

²⁹⁹ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 17

³⁰⁰ No Day But Today: The Story of 'Rent' – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 108. Minute

³⁰¹ LIPSKY, 2007.

³⁰² Vgl. N.N.: The World of „Rent“. 12. Mai 1996. In: The Daily Beast. URL:

<http://www.thedailybeast.com/newsweek/1996/05/12/the-world-of-rent.html> (11.1.13)

³⁰³ WARFIELD, Scott: From *Hair* to *Rent*: is 'rock' a four-letter word on Broadway? In: EVERETT, William A./ LAIRD, Paul R. (Hrsg.): The Cambridge Companion to the Musical. Second Edition. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press. 2009. S. 248

Qualität des „Realen“ erreichen. Thomas S. Hischak: „He [Jonathan Larson, d. Verf.] was not afraid to show his characters' weaknesses and built an empathy with the audience by sometimes showing their worst.“³⁰⁴

Es sind Charaktere, die mit Schmerz und der dunklen Seite ihrer Seele konfrontiert werden. Scott Miller legt in diesem Sinne den Titel „*Rent*“ als „torn“ also „zerrissen“ bzw. „hin- und hergerissen“ aus:

*„Certainly these characters are torn between conflicting desires, between comfort and idealism, between love and dignity, between anger and pain, between the feat of intimacy and the feat of being alone. [...] And it means torn open by painful feelings, something nearly every character in the show feels at some point.“*³⁰⁵

Die thematisierte Verletzlichkeit des Menschen spricht das kollektive Gedächtnis in seiner Tiefe an. Die Charaktere werden „natürlich“ – „like they really would exist“³⁰⁶ –, weil sie sich der gesamten Breite des menschlichen Gefühlsspektrums bedienen. Sie werden zu „Fleisch und Blut“ und in ihrer inneren Zerrissenheit spiegelt sich der „Alltagskampf“ jedes Einzelnen und macht persönlich betroffen.

Dieses Überwinden der Grenzen setzt jedoch stets die Offenheit des Publikums und dessen Konfrontationsbereitschaft mit dem „Inneren“ voraus. Michael Greif in Bezug auf *Rent*:

*„I think an audience always has to open their hearts to these characters, and I think the reason why they do is because they see the urgency with which these characters are living and they see that mortality is really looking right in their young faces.“*³⁰⁷

Mit dem „sich-Öffnen“ des Publikums steht und fällt die Wirkung dieser „anderen“ Musicals, im Besonderen bei *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal*. So schreibt auch Anthony Rapp in seinen Memoiren: „My greatest fear was that they [the audience, d. Verf.] might not be willing to open themselves up to the show's enormous heart, which was the source of most of its power.“³⁰⁸

Seine Rolle – Mark – nimmt in Bezug auf das Publikum eine besondere Position ein. Durch seine Darstellung eines Dokumentarfilmers funktioniert er als Bindeglied zwischen Bühne

³⁰⁴ HISHAK, Thomas S.: Off-Broadway Musicals since 1919. From Greenwich Village Follies to The Toxic Avenger. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc. 2011. S. 292

³⁰⁵ MILLER, 2007. S. 190

³⁰⁶ Eddie Rosenstein. In: McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 13

³⁰⁷ HAUN, Harry: Playbill.com's brief encounter with *Rent* director Michael Greif. 16. Juli 2011. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/celebritybuzz/article/152796-PLAYBILLCOMS-BRIEF-ENCOUNTER-With-Rent-Director-Michael-Greif> (11.1.13)

³⁰⁸ RAPP, 2006. S. 136f.

und Zuschauerraum. Er erklärt hie und da, was gerade vor sich geht und stellt sich dabei die Frage: „How do you document real life, when real life's getting more like fiction each day?“³⁰⁹.

Eine ganz eigene Verbindung schafft *Spring Awakening* mit der Integration des Publikums in das unmittelbare Bühnengeschehen. Auf den Sitzplätzen an den Seiten der Bühne nehmen sowohl Zuschauer als auch Ensemble Platz. Einige von den Darstellern bleiben die ganze Aufführung lang auf ihren sog. „chairs of rock“ sitzen und beteiligen sich von dort aus am Geschehen. Die Mischung aus Zuschauern und Darstellern auf der Bühne baut eine Brücke zum übrigen Publikum, das dadurch die Möglichkeit bekommt, sich noch unmittelbarer mit den Charakteren und deren Geschichten zu identifizieren. Unabhängig davon repräsentieren die Zuschauer auf der Bühne auch die „watchfulness of the community“³¹⁰ des 19. Jahrhunderts.

6.1.3. Set Design

Die Unmittelbarkeit von *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* zeigt sich auch in deren Bühnengestaltung. Bei allen drei Musicals wurde bewusst auf den Einsatz eines Vorhangs verzichtet. Die Bühne ist von Anfang an offen, nichts ist versteckt. Alles liegt für den Betrachter „out in the open“. Das Set Design der Broadway-Produktion von *Spring Awakening* schafft durch das Hinzufügen von Stufen einen fast nahtlosen Übergang zwischen Bühne und Zuschauerraum: „The construction of downstage steps over the orchestra pit eliminates further distance between audience and players, enhancing the show's immediacy.“³¹¹

Hier überschreitet das Musical, wie auch schon mit der Integration der Bühnensitze, eine weitere Grenze. Der Orchestergraben als trennendes Element ist bei keinem der Musicals vorhanden. Die Band selbst ist Teil des Bühnengeschehens. Die Bandmitglieder verlassen die Anonymität ihres „Versteckes“ und begeben sich in die „area of vulnerability“³¹². Sie öffnen und zeigen sich dem Publikum ohne Schutz und unterstützen dadurch die Unmittelbarkeit der Musicals.

Das Set Design der drei Musicals ist einfach gehalten. Die Bühnengestaltung drängt sich nicht auf, sondern lässt Raum für das Geschehen. Einfache Gestaltungsmittel werden zu

³⁰⁹ Lyrics zu „Rent“ aus RENT. In: Rent. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Dreamworks Records. 1996.

³¹⁰ GANS, 16. November 2006.

³¹¹ ROONEY, 10. Dezember 2006.

³¹² McMILLIN, 2006. S. 147

Metaphern der „inneren“ Prozesse der Charaktere. So werden die Verwirrungen, Verstrickungen und die Komplexität des Lebens in *Rent* durch ein Metallkonstrukt symbolisiert, das in das Bühnenbild integriert ist. Scott McMillin:

*„there has developed a tradition of plain staging in which a refusal to use the available technology becomes part of a show's theme. Rent is the leading example. It has virtually no set, a bare-bones decision in keeping with the poverty these modern-day bohemians choose to live in.“*³¹³

Die Einfachheit der Bühne ermöglicht dem Publikum, seinen Fokus ohne viel Anstrengung auf die Geschichte zu lenken. Sie verlangt jedoch einen höheren Einsatz des Vorstellungsvermögens. Diese bewusst eingesetzte Art des Stagings kann – sofern sich das Publikum darauf einlässt – das Erleben von Unmittelbarkeit und Grenzenlosigkeit bewirken. Mark Wendland (Set Designer, *Next To Normal*): „The set, I hope, works as a kind of playground for the actors, giving the audience just enough to understand the story but leaves a bit for the imagination.“³¹⁴

Rent, *Spring Awakening* und *Next To Normal* könnten vollkommen ohne Bühnenbild „funktionieren“, wie es sich z.B. bei der ersten Preview-Vorstellung nach Jonathan Larsons Tod zeigte. Sie können ihre Geschichte und Botschaft frei von „äußeren“ Elementen entfalten. Trotzdem dürfen die Möglichkeiten des Set Designs nicht außer Acht gelassen werden. Die Creative Teams der drei Musicals legten in ihren Produktionen Wert darauf, das stilistische Mittel des Bühnenbilds in die Kernaussage des Stückes einzubauen. So war Christine Jones (*Spring Awakening*) darauf bedacht, auf der Bühne dieselbe Mischung zwischen „alt“ – der Hintergrund des 19. Jahrhunderts – und „neu“ – die Aktualität der Themen und der Musik – wiederzugeben, wie sie sich auch im Stück findet:

*„Ultimately, Spring Awakening embraces the fact that it is an unpredictable mix of scenic, sonic, and textual elements. In many fascinating ways, it is 'betwixt and between', an experiment, an organism in transition. In other words, it is a teenager.“*³¹⁵

So nimmt das Set Design die Züge eines Heranwachsenden an und zeigt den Kontrast der Zeiten, in dem es u.a. „altes“ Interieur mit „neuen“ Lichtstimmungen (z.B. durch den Einsatz von Neonröhren) verbindet. Doch es finden sich auch Gefühle und Gegebenheiten des Stückes in symbolischen Elementen auf der Bühne wieder. So kann der Zuschauer bei

³¹³ McMILLIN, 2006. S. 158

³¹⁴ LAMPERT-GRÉAUX, Ellen: All in The Family For Next To Normal. Set designer Mark Wendland and lighting designer Kevin Adams on the Broadway production of Next to Normal. 15. Juni 2009. In: Live Design Online. URL: <http://livedesignonline.com/theatre/0615-next-to-normal/> (12.1.13)

³¹⁵ COTE, 2008. S. 38

genauer Betrachtung auf der Backsteinfassade, die Begrenzung der Bühne nach hinten, einen eingerahmten toten Schmetterling erkennen, der nicht nur ein authentisches Relikt des 19. Jahrhunderts sein kann, sondern auch Symbolik für die Gefangenschaft der Jugendlichen in der pruden und repressiven Gesellschaft. *Spring Awakening* überträgt die Gefühle und Stimmungen der jugendlichen Charaktere auch auf Kostüm und Styling, was besonders bei Moritz ins Auge springt, dessen Haare je weiter er am „System“ zerbricht wie elektrisiert in die Höhe stehen. Auch die „über-korrekten“ Frisuren der anderen Jungen spiegeln einerseits die konservative Werthaltung deren Elterngeneration wider und zeigen andererseits durch kleine Unregelmäßigkeiten den aufkeimenden Widerstand gegen die Enge der vorherrschenden Gesellschaftsstruktur.

Die Simplizität der Bühnenausstattung der Broadway-Produktion von *Next To Normal* (Mark Wendland) zielt darauf ab ein Bild der „Normalität“ zu zeigen:

*„From the set designer Mark Wendland’s metal-framed set, you are supposed to glean the outlines of a generic house in the suburbs and perhaps the idea that the convulsed family of ‘Next to Normal’ could be any of ours.“*³¹⁶

Das Bühnenbild zeigt nur den Rahmen eines Hauses. Es symbolisiert die Tatsache, dass es „jedermanns“ Haus sein könnte. Dahinter steckt Anonymität ebenso wie Gleichheit. Eine Fassade, die zunächst nicht erraten lässt, was hinter ihr vorgeht. Ähnliches will das übergroße Bild der Augenpartie einer Frau ausdrücken, das immer wieder in das Bühnenbild inkludiert wird. Von weitem wirken die Augen einheitlich, doch bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass sich die Augen aus vielen großen Pixel zusammensetzen. Auch darin spiegelt sich die Thematik des Musicals. Kevin Adams, der auch bei *Spring Awakening*, für das Licht Design verantwortlich war, kombinierte den anonymen Rahmen dieses scheinbar „normalen“ Haushaltes mit einer Vielzahl von fluoreszierenden Glühbirnen, die durch ihre signalisierende Wirkung das Gegenteil von „Normalität“ aufzeigen.

Allen drei Musicals ist gemein, dass die Creative Teams darauf bedacht waren, die Unmittelbarkeit der Geschichten zu wahren. Set Designer Mark Wendland:

*„Audiences really connect with the story of this family [in Next To Normal, d. Verf.] [...]. The creative team worked to cut away anything that got in the way of honestly telling that story and worked to fill in pieces of the family’s story that were missing.“*³¹⁷

³¹⁶ MARKS, 12. Dezember 2008.

³¹⁷ LAMPERT-GRÉAUX, 15. Juni 2009.

6.2. Die Ausprägung der Musical-Elemente im „anderen“ Musical

6.2.1. Schauspiel

Rent, *Spring Awakening* und *Next To Normal* setzen in Bezug auf das Schauspiel – wie auch in allen anderen Aspekten – auf Authentizität. Darin liegt einer der wesentlichsten Faktoren für den Erfolg der Stücke. Das kollektive Gefühlsgedächtnis, von dem schon in den vorigen Kapiteln die Rede war, ist nicht nur von der Authentizität des Textes und der Musik abhängig, sondern vor allem von deren „realistischer“ Darstellung und Interpretation. Daher war (und ist) es wichtig, Darsteller zu finden, die eine gewisse Ähnlichkeit bzw. emotionale Verbindung zu ihrem darzustellenden Charakter hatten. Das Creative Team von *Rent* sah sich daher vor den Auditions mit einer schwierigen Aufgabe konfrontiert: „the goal was to hire not just actors but ‘the real thing’“³¹⁸. Casting Director Bernard Telsey (Telsey+company) blickt auf den Castingprozess von *Rent* als einen seiner herausforderndsten zurück. Das hing mit der Schwierigkeit zusammen, „authentic East Village people“³¹⁹ zu finden, die sowohl Rock’n’Roll als auch Sondheim singen konnten. Klassische Broadway-Performer kamen daher nicht in Frage. Michael Greif: „We all made a commitment to really look for folks who felt like the characters. When there was that kinship, when you could believe that they lived this life, it was very exciting.“³²⁰

So machten Greif und Jonathan Larson von Anfang an klar, dass sie „compelling, rough, intelligent actors-singers“³²¹ suchten, die durch ihre persönliche Verbundenheit den Charakteren noch weitere Dimensionen und Nuancen hinzufügen konnten.³²²

Das beste Beispiel für diese ungewöhnliche Herangehensweise ist Adam Pascal, der für die Rolle des Roger erst im letzten Moment gecastet wurde. Pascal besaß keinerlei Schauspiel-Erfahrung, erfüllte jedoch – gerade deswegen – die Voraussetzung einer „authentischen“ Darstellungsweise. Wie auch Roger besaß Adam Pascal Band-Vergangenheit und auch *Rent*-Kollege Anthony Rapp stellte bald fest, dass in Pascals „roher Natur“ viel Potential steckte: „even though he had no previous acting experience, he sang from a very instinctual, deeply rooted, emotionally expressive place.“³²³

In *Spring Awakening* wurde darauf geachtet, dass die Darsteller dem Alter der Charaktere entsprechen. Außerdem setzte das Creative Team – wie auch bei *Rent* – auf eine

³¹⁸ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 34

³¹⁹ TOMMASINI, 17. März 1996.

³²⁰ No Day But Today: The Story of ‘Rent’ – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 49. Minute

³²¹ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 26

³²² Vgl. LIPSKY, 2007.

³²³ RAPP, 2006. S. 104

„Unverbrauchtheit“ der Schauspieler. So fanden sich im Ensemble einige Jugendliche, die wenig bis keine Theatererfahrung hatten. Und doch forderte das Stück von den Darstellern „ein gerütteltes Maß an schauspielerischer Intelligenz“³²⁴. Das war u.a. deswegen notwendig, da die jungen Schauspieler mehr oder weniger sich selbst darstellen mussten. Martin Timmy Habberger, Abendspielleiter der Wiener Produktion (Vereinigte Bühnen), dazu:

*„Die jungen Darsteller müssen Situationen spielen, Situationen, die bei ihnen selbst noch nicht so lange her sind, zu denen sie also ein Verhältnis, ein Gefühl aufbauen können, aber sie müssen eben Situationen spielen, was man nicht so häufig hat.“*³²⁵

Für das Stück bedeutete dieser Zugang einen enormen Gewinn an Ausstrahlungskraft, die vor allem auf die „Ursprünglichkeit“ der Darsteller zurückzuführen ist. Um dies zu erreichen, wurde in den Anfangsphasen der Proben – wie auch in *Rent* – viel auf Improvisation und Instinkt gesetzt.³²⁶ So konnten sich die Rollen natürlich entwickeln. Auch Rasmus Borkowski (Melchior, Vereinigte Bühnen Wien) berichtet von dieser Herangehensweise des Regisseurs und erzählt in einem Interview mit der Fachzeitschrift *musicals*, dass Michael Mayer viel Wert darauf gelegt hat, „dass wir [die Darsteller, d. Verf.] in dem vorgegebenen Raster jedes Wort von uns aus erzählen“³²⁷. Das Ausgangsmaterial dieser Musicals lässt Freiheiten wie diese zu. Barry Singer sieht dies als Großzügigkeit³²⁸ der Autoren gegenüber den Schauspielern – den Menschen hinter den Rollen: „He [Jonathan Larson, d. Verf.] gave them [the actors, d. Verf.] what they needed and didn’t give them more than they needed. It’s an art unto itself.“³²⁹

Alle drei Musicals zeichnen ihre Charaktere in diffizilen Nuancen, bieten jedoch gleichzeitig viele Freiheiten, denen sich die Darsteller bedienen können, um ihre Rollen auszufüllen und zu „realisieren“. Da die Menschen in *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* im Mittelpunkt stehen, war es den Autoren und den Creative Teams ein bewusstes Anliegen, diese Möglichkeiten zu schaffen und beizubehalten. Dadurch wird eine gewisse „Transparenz“ erzeugt, d.h. dass auch die Persönlichkeit des Schauspielers hinter der Rolle erfahrbar wird. Musical Director Tim Weil (*Rent*) bezeichnet diese zentrale „Qualität“ als „real direct, honest communication of what’s going on“³³⁰.

³²⁴ Martin Timmy Habberger. In: SEIDL, Eva: Scheitern kannst du am Theater immer. Interview mit Martin Timmy Habberger. In: blickpunkt musical. Nr. 02/09. Mai-Juni 2009. S. 47

³²⁵ Ebd. S. 47

³²⁶ Vgl. REITER, Susan: Rent to Buy. 10. August 2011. In: City Arts. New York’s review of culture. URL: <http://cityarts.info/2011/08/10/rent-to-buy/> (13.1.13)

³²⁷ RÜHMEIER, Ralf: Rasmus Borkowski. Von Mercutio zu Melchior. In: musicals. Das Musicalmagazin. Heft 137. Juni/Juli 2009. S. 34

³²⁸ Vgl. SINGER, 2004. S. 132

³²⁹ Ebd. S. 123

³³⁰ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 34

Innerhalb eines vorgegebenen „Grundgerüsts“ haben die Darsteller die Möglichkeit ihre Charaktere zu verinnerlichen und die Freiheit sie zu „ihren“ zu machen. Wilson Jermaine Heredia („Angel“ in der Original Broadway Cast von *Rent*):

„you see more of the person than the [skill of the] actor with most of us [...] People are baring their heart and soul onstage. [...] We've given at least 70 percent of our own personal character. We're almost all ourselves in different circumstances.“³³¹

Hier wird wieder das kollektive Gedächtnis angesprochen, das sich sowohl auf die Beziehung zwischen Rolle und Schauspieler bezieht, wie auch auf die Verbindung zwischen den einzelnen Charakteren und dem Publikum. Die Darsteller haben die Chance ihre Rollengestaltung mit Erfahrungen und Gefühlserlebnissen des eigenen Lebens zu verbinden. Durch dieses Mischen der Gefühle und die dadurch verstärkten Bindungen zwischen Charakter, Schauspieler und Zuschauer werden die Grenzen zwischen Realität und Fiktion bewusst verwischt. Gilles Chiasson (Original Cast *Rent*):

*„There are all these moments in the play where we [the actors in *Rent*, d. Verf.] were directed to blur the line between character and actor, the notion being that we're fifteen people in front of however many other people together in a room, sharing common dilemmas and common fears.“³³²*

Alle drei Musicals spielen mit dieser „schwammigen“ Grenzziehung zwischen Schauspielerpersönlichkeit und Rolle. Diese trägt zwar zur „Authentizität“ und „Realness“ der Inszenierung bei, verlangt jedoch einen intensiven, persönlichen Einsatz der Schauspieler, deren Aufgabe darin besteht, ihr eigenes „Mensch-sein“ im Charakter sichtbar zu machen. Margo Jefferson schrieb dazu in einer Kritik über *Rent* folgendes: „The director, Michael Greif, preserves this link [...] by keeping the spectacle – the look, the sound, the pace of the whole – attuned to the strengths of each performer.“³³³

Diese Freiheiten bedeuten für viele Schauspieler eine große Herausforderung. Alice Ripley und Jennifer Damiano (Diana und Natalie, Original Broadway Cast *Next To Normal*) sprechen in Interviews von der Schwierigkeit, Zugang zu den Tiefen ihrer eigenen Persönlichkeit zu finden³³⁴ und von einem „Entleeren“ ihrer Seelen auf der Bühne³³⁵.

³³¹ N.N.: The World of „Rent“. 12. Mai 1996. In: The Daily Beast. URL: <http://www.thedailybeast.com/newsweek/1996/05/12/the-world-of-rent.html> (13.1.13)

³³² McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 45

³³³ JEFFERSON, Margo: „Rent“ is brilliant and messy all at once. 25. Februar 1996. In: The New York Times Online. URL: <http://www.nytimes.com/1996/02/25/theater/sunday-view-rent-is-brilliant-and-messy-all-at-once.html?pagewanted=all&src=pm> (13.1.13)

³³⁴ Vgl. Jennifer Damiano. In: Show People with Paul Wontorek: Jennifer Damiano of *Spider-Man*, *Turn Off the Dark*. In: Broadway.com URL: <http://www.broadway.com/videos/153618/show-people-with-paul-wontorek-jennifer-damiano-of-spider-man-turn-off-the-dark/?page=1&term=jennifer-damiano&sort=newest#play> (13.1.13) 19. Minute

In diesem Zusammenhang spielt auch der vorhin schon erwähnte „Off-Broadway-Faktor“ eine entscheidende Rolle. Die kleineren Theater des Off- und Off-Off-Broadway, an denen *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* entwickelt wurden, erforderten von den Schauspielern verstärkte Wachsamkeit und Achtsamkeit in Bezug auf ihre Charaktere:

„The close proximity of the audience means that the actors must use a style that might be called ‘restrained intensity’. [...] In this environment actors are always ‘in the scene’, and do not enjoy the luxury of relaxing while figuratively holding their spear. They cannot be passive – the audience is close enough to notice subtle facial expressions and even the focus point of an actor’s eyes.“³³⁶

Dieses beinahe filmische Herangehensweise an das Schauspiel wurde weitgehend für die Broadway-Produktionen übernommen. Die Größenveränderungen des Zuschauerraumes verlangten zwar eine Anpassung an die Gegebenheiten, die Stücke selbst setzten jedoch weiterhin auf authentisches Spiel. Ein anderer Zugang hätte den Musicals geschadet. Da alle drei Musicals „ensemble-driven“ sind, müssen die Schauspieler ihre volle Aufmerksamkeit während des ganzen Stückes auf ihre Rollen richten. *Spring Awakening* aber spielt mit der Grenze zwischen Realität und Fiktion, indem die Schauspieler immer wieder am Bühnenrand Platz nehmen und aus der Rolle austeigen. Michael Mayer:

„I knew that I wanted the actors to be watching it [the play, d. Verf.]. And stepping into it, and then stepping out of it, so there is no pretense. No fourth wall. Actors, musicians, lights, an empty stage, basically. And these words. And this music.“³³⁷

Was die Performance der Songs anging, so bekamen die Darsteller von Komponist Duncan Sheik die Anweisung nicht zu „spielen“, sondern Anleihen an den Rock-Performances von David Bowie und Thom Yorke zu nehmen.³³⁸ Hier kommt auf der Song-Ebene eine Expressivität zum Vorschein, die auf den ersten Blick „unnatürlich“ wirken kann. Sie kann aber auch als ein „Aus-sich-heraus-gehen“ interpretiert werden – ein Herauslassen innerer Vorgänge und Gefühle, das ohne Nachdenken und Zurückhalten abläuft. Ob das Publikum diesen instinktiven Zugang wahrnehmen kann, bleibt dabei eine offene Frage.

In *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* finden sich auch Parts die im krassen Gegensatz zu einem „authentischen“, „realistischen“ Schauspiel stehen. Diese Rollen sind oftmals die Gegenspieler der Charaktere, mit denen sich die Zuschauer identifizieren. Sie

³³⁵ Vgl. Alice Ripley. In: Show People with Paul Wontorek: Tony Winner Alice Ripley. In: Broadway.com URL: <http://www.broadway.com/videos/153758/show-people-tony-award-winner-alice-ripley/> (13.1.13) 11. Minute

³³⁶ GALLOWAY, Melodie G.: Is less truly more? Exploring intimacy and design in small-scale musical theater. In: Studies in Musical Theatre. Volume 4. Number 1. 2010. S. 106

³³⁷ COTE, 2008. S. 71

³³⁸ Vgl. MANNING, 2006.

sind satirisch und überspitzt angelegt und bringen die Gesellschaftskritik der Autoren zum Ausdruck. Dazu zählen z.B. die TV-Produzentin Alexi Darling aus *Rent* und die „Erwachsenen“-Charaktere aus *Spring Awakening* – deren Übertreibung bereits auf Frank Wedekinds Vorlage zurückgeht.

Essentiell für *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* ist neben der Individualität der Charaktere und die „Transparenz“ der Schauspieler auch das Zusammenspiel des Ensembles. Bei allen dreien handelt es sich um Musicals, die „character-driven“ bzw. „ensemble-driven“ sind. Es sind Ensemble-Stücke, die verlangen, dass die gesamte Cast als „a single organism“³³⁹ (hier mit Referenz auf „Hair“) funktioniert. Jede Rolle, jeder Mensch ist im Sinne der Geschichte und der übergeordneten Message dieser Musicals gleichwertig. Diese Gleichwertigkeit zeigt sich vor allem in den bereits erwähnten „standstill“-Ensemble-Nummern, die ein Gefühl der Verbundenheit zwischen den Menschen schaffen, das weit über die Bühne selbst hinausreicht:

*„A creative team's choice to have the entire cast sing together, whether standing, moving, or dancing, enforces the idea of 'the people' through the volume of voices and the volume of bodies, the aural and visual space taken up by the whole group. The ensemble at once transcends gender and relies on it: when voices blend together, the attitude, story, perspective, and emotion are unified, and different identities don't matter.“*³⁴⁰

6.2.2. Musik

Immer wieder werden *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* sowohl in journalistischen Artikeln, als auch in Fachliteratur als „Rockmusicals“ bezeichnet. Auch wenn diese Bezeichnung auf den ersten Blick plausibel erscheinen mag, so reicht sie nicht aus, um das „Wesen“ dieser drei Musicals zu beschreiben. Die Musik der drei Musicals orientiert sich zwar an der Stilrichtung „Rock“, aber nicht ausschließlich. So findet der Zuschauer in *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* u.a. Folk Music, Gospel ebenso wie Tango- und Walzer-Elemente, die sich zum musikalischen Gesamtwerk zusammenschließen. Zentrale Aspekte der Stücke, die jedoch in ihrer „Otherness“ mindestens ebenso wichtig sind, können durch den Begriff „Rockmusical“ nicht erfasst werden. Es besteht die Gefahr das „Anders-sein“ auf das Element der Musik zu reduzieren. Erschwerend kommt hinzu, dass selbst in der Fachliteratur wenig treffende Aussagen zum Subgenre des „Rockmusicals“ zu finden sind.

³³⁹ MILLER, Scott: Sex, Drugs, Rock & Roll, and Musicals. Boston: Northeastern University Press. 2011. S. 74

³⁴⁰ WOLF, Stacy Ellen: Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical. New York: Oxford University Press. 2011a. S. 95

Scott Warfield fasst dies so zusammen:

*„Yet despite widespread use of the term over the past four decades, no scholarly or even semi-formal definition of the ‘rock musical’ has ever appeared in print. Instead, the ‘rock musical’ has remained an extremely pliable category, capable of embracing a wide range of characteristics.“*³⁴¹

Die Musikausrichtung dieser drei Werke ergibt sich aus dem Handlungsstrang der Geschichte. „Andere“ Musicals haben die Eigenschaft, die Grundelemente des Genres so einzusetzen, dass sie sich „organisch“ aus dem Stück ergeben. Je nach dem, was die Geschichte, der Charakter, die Situation oder das Gefühl verlangt wird das passende Ausdruckselement eingesetzt. Die Autoren hielten sich nicht an bestehende „Konventionen“, sondern stellten sich neuen Herausforderungen, in dem sie sich ganz davon lösten oder die Elemente anders verwendeten. Es stellt sich jedoch die Frage, ob in Bezug auf das Genre Musical überhaupt von „Konventionen“ gesprochen werden kann. Regisseur Michael Mayer spricht sich klar dagegen aus: „Theatre’s always been about creating the rules each time. There are no conventions.“³⁴²

Auch wenn diese Frage weiterhin offen bleibt, so können doch Tendenzen dazu festgestellt werden. Klar ist jedoch, dass sich sowohl *Rent* als auch *Spring Awakening* und *Next To Normal* über die Definition „Rockmusical“ hinwegsetzen. Duncan Sheik spricht – wie auch Jonathan Larson – von der reizvollen Verbindung zwischen der Musik des Theater (Musicalmusik) und der Musik, die im Alltag von den Zuschauern gehört wird. Dies drückt sich bei *Rent* und *Spring Awakening*, ebenso wie bei *Next To Normal* durch musikalischen Eklektizismus aus. Sheik: „We’re trying to create a musical that is not bound by the particular style of the genre. The *Spring Awakening* CD could be in any section of the record store.“³⁴³

In einem Interview mit Anthony Tommasini, Kritiker der *New York Times*, bejahte Jonathan Larson die Frage, ob *Rent* ein Rockmusical sei, gesteht der Rockmusik selbst jedoch eine weite Definition zu.³⁴⁴ *Rent*-Produzenten Jeffrey Seller und Kevin McCollum sprechen sich gegen eine Einordnung und „Etikettierung“ des Musicals aus und lassen dem Publikum sogar offen, ob sie es als Musical, Oper oder Mischform betrachten.³⁴⁵ Sie lehnen eine Eingrenzung und Kategorisierung des Stückes (*Rent*) ab, um dem Wesen des Werkes gerecht zu werden.

³⁴¹ WARFIELD, 2009. S. 235

³⁴² ESTVANIK, 2006. S. 26

³⁴³ Ebd. S. 71

³⁴⁴ Vgl. TOMMASINI, Anthony: Interview mit Jonathan Larson. In: Jonathan Sings Larson. CD Booklet. PS Classics. 2007.

³⁴⁵ Vgl. McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 133

Auch wenn es sich bei der Musik der drei Musicals nicht ausschließlich um „Rock“ handelt, so nimmt dieser doch einen großen und wesentlichen Teil ein. Dies ergibt sich daraus, dass die Geschichten und Charaktere nach dieser expressiven Musikrichtung verlangen. Kritiker Peter Filichia sieht dies in Bezug auf *Next To Normal* als authentischen Ausdruck, der den dargestellten Generationen entspricht.³⁴⁶ Letztendlich geht es um eine umfassende Charakterisierung der Protagonisten, die durch die Musik eine Verstärkung erfährt. Auch Jonathan Larson setzte die Variationsbreite der Rockmusik u.a. zur Charakterisierung der Rollen ein. Larson:

*„The thing that I like to do within any kind of contemporary rock show is to find different styles of pop music for [each] character. For instance, Angel sings in a very straightforward disco sound, Collins is sort of a jazzy Tom Waits-y kind of guy, and Roger and Mimi are more grunge.“*³⁴⁷

Der Fokus der Rockmusik liegt auf Befreiung, sowie auf dem Mut zu innerem Ausdruck und einer Direktheit der Aussagen. All diese Eigenschaften sind für *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* typisch und relevant. Anthony Rapp: „with good rock’n’roll there’s a naked danger, a full emotional expressiveness that you don’t tend to see in musical theatre“³⁴⁸.

Jonathan Larson hat dies mit seinem Musical *Rent* geändert und jene Entwicklungen weitergeführt und erweitert, die u.a. mit „Hair“ begonnen haben. Auch Tom Kitt bediente sich Rock-Elementen, um die Dramatik und Direktheit der Story von *Next To Normal* zu unterstützen. Die Thematik des Stückes verlangte geradezu nach diesem Ausdruck – porträtierte Emotionen suchten nach ihrem musikalischen Äquivalent. Tom Kitt und Brian Yorkey: „The show uses the languages of rock music to reach the highs and lows of each experience portrayed.“³⁴⁹

Der Einsatz von Rockmusik geschieht in allen drei Musicals aber nicht aus dem Drang heraus, der Popularität zu entsprechen und aktuelle Trends zu bedienen, sondern aus einer Hingabe an die Geschichte und deren Themen. Aaron Tveit (Gabe, Original Broadway Cast *Next To Normal*) dazu:

³⁴⁶ Vgl. FILICHIA, Peter: Filichia Features: Next To Normal Gets It Right. 19. Oktober 2012. In: Music Theatre International Blog. URL: <http://mtiblog.mtishows.com/filichia-features-next-to-normal-gets-it-right/> (14.1.13)

³⁴⁷ TOMMASINI, 2007.

³⁴⁸ GALVIN, Juni 1996.

³⁴⁹ JONES, Kenneth: Feeling Electric, Butz and Larsen Sing Electro-Shock Therapy Musical Oct. 7. 4. Oktober 2002. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/72517-Feeling-Electric-Butz-and-Larsen-Sing-Electro-Shock-Therapy-Musical-Oct-7> (14.1.13)

„The music parallels so beautifully with the subject matter. When it [Next To Normal, d. Verf.] rocks out it's because the story needs it to, you know, it's not doing it just for the sake of being a rock score. It's this way because it tells the story in a beautiful way.“³⁵⁰

Scott Warfield kommt in seinem Aufsatz „From *Hair* to *Rent*: is ‚rock‘ a four-letter word on Broadway?“ zum Schluss, dass es wohl kaum vorzustellen ist, dass *Rent* auch ohne die Verwendung von Rockmusik, mit einem „konventionelleren“ Score, ebenso eine Wirkung hätte.³⁵¹

Während Jonathan Larson mit Leitmotivik zur Charakterisierung der Rollen spielt, geht *Next To Normal* einen etwas anderen Weg. Beide Stücke bedienen sich aber der „sung-through“-Stilistik. Yorkey und Kitt erklären diesen Entschluss so:

„There's an old rule in traditional music theater that when the emotion of a scene reaches a certain point where they can no longer contain themselves just by speaking, they sing. These are people that live at extremes of emotion most of their lives, so having them in song most of the time made sense.“³⁵²

Die emotionale „Aufgeladenheit“ der Charaktere in *Next To Normal* ist so groß, dass sich das Publikum diesem Sog nicht entziehen kann. Ein Song folgt dem nächsten und das Publikum hat keine Möglichkeit aus der Dynamik auszusteigen. Atempausen und Passagen der Erholung, die auch den Protagonisten fehlen, werden den Zuschauern bewusst genommen. Die Autoren wollten auch mit ihrer Entscheidung das Musical „sung-through“ zu komponieren eine authentische Verbindung zwischen Charakteren, Schauspielern und Zuschauern schaffen. Sowohl *Next To Normal* und als auch *Rent* setzen die Musikknummern entweder als Dialoge oder innere Monologe ein, während in *Spring Awakening* die Songs ausschließlich innere Monologe spiegeln. Hinzu kommt, dass bei letzterem mit Lichtstimmung und Staging der Unterschied zwischen Szene und Song deutlich herausgearbeitet wird – das krasse Gegenteil eines „sung-through“-Musicals. Wenn die Charaktere plötzlich Handmikrophone zücken, bekommen ihre Gefühle und Gedanken „Verstärkung“. Das Mikrophon in der Hand wird in *Spring Awakening* zu einem Instrument der Vermittlung des „versteckten“ Inneren. Steven Sater: „For what we sing is what is unspoken, what is hidden. The ‘real story’.“³⁵³

³⁵⁰ Boomtown! Next to Normal Aaron Tveit. In: Broadway.com URL:

<http://www.broadway.com/videos/132914/boomtown-next-to-normal-aaron-tveit/> (14.1.13) 3. Minute

³⁵¹ Vgl. WARFIELD, 2009. S. 248

³⁵² Buzz Extra: Talking with librettist Brian Yorkey. In: Playhouse Square Homepage. URL:

<http://www.playhousesquare.org/buzzextra/next-to-normal/talking.html> (15.1.13)

³⁵³ SATER, 2007. S. 28

Duncan Sheik suchte für die Rollen junge Darsteller, die nicht unbedingt eine Musicausbildung hatten, sondern eher Erfahrungen in einer High School Rockband.³⁵⁴ Die Anweisungen des Regisseurs Michael Mayer für die Songpassagen waren ebenfalls darauf ausgerichtet „organischer“ und „performativer“ zu sein. Hier wurden Anleihen an der Ästhetik eines Rockkonzertes genommen, um der Musik und damit den Charakteren innere Freiheiten zu erlauben. Wird die Emotion für die Rolle zu groß, so übernimmt die Musik alleine die Funktion des Subtextes. Der Text selbst, in Form von Lyrics, wird in diesen Momenten von *Spring Awakening* nebensächlich. Das Gefühl überschreitet die Fähigkeit es in Worten auszudrücken, Textpassagen lösen sich immer mehr auf. Als Beispiel können hier die Songs „Totally Fucked“ und „And then there were none“ genannt werden. Während sich die Lyrics im ersten gegen Ende auf ein „blaa blaa blaa“³⁵⁵ reduzieren, so kann sich Moritz in „And then there were none“ aufgrund seiner emotionalen Aufgeladenheit stellenweise nur mehr in einem „desperate staccato of frustrated intention“³⁵⁶ („uh huh...uh huh...uh huh“³⁵⁷) ausdrücken.

Der Geschichte wird jene Musik hinzugefügt, nach der sie im Moment verlangt. Dafür werden „Gefühle“ und „innere Prozesse“ in Komposition übersetzt, um als Subtext wahrnehmbar zu werden. Billy Aronson, der Jonathan Larson mit der Idee zu *Rent* betraut hatte, sieht in der Übersetzung der Gefühle in Musik eine der größten Stärken des Musicals: „What was so unique about *Rent* is that Jonathan could translate his love for his friends into music. He wanted you to feel what he felt about having friends who were dying, and living.“³⁵⁸

Auch Anthony Tommasini, der das letzte Interview mit Larson vor seinem Tod geführt hat, meint, dass Larsons Kompositionen „emotionally honest“³⁵⁹ sind und dadurch das Publikum so in ihren Bann ziehen. Diese Ehrlichkeit bzw. Direktheit des Ausdrucks, die es nicht darauf anlegt zu verschönern – was jedoch eine gelegentliche Romantisierung nicht ausschließt –, spielt in allen drei Musicals eine übergeordnete Rolle.

³⁵⁴ Vgl. FROST, 9. Juni 2007.

³⁵⁵ Lyrics zu „Totally Fucked“. In: *Spring Awakening. A New Musical*. In: *Spring Awakening*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

³⁵⁶ SATER, 2012. S. 36

³⁵⁷ Lyrics zu „And then there were none“. In: *Spring Awakening. A New Musical*. In: *Spring Awakening*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

³⁵⁸ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 21

³⁵⁹ TOMASSINI, Anthony: Like opera inspiring it, 'Rent' is set to endure. 6. September 2008. In: *The New York Times Online*. URL: http://www.nytimes.com/2008/09/06/arts/music/06rent.html?_r=0 (16.1.13)

6.2.3. Tanz

Bei allen drei Musicals sollte in Bezug auf ihren Umgang mit „Tanz“ eher von „Movement“ gesprochen werden. Dies ergibt sich u.a. aus dem Ansatz, dass sich Tanz in diesen Musicals ebenso wie die Verwendung von Musik aus den Momenten der Geschichte, aus den Charakteren entwickelt. Gewissermaßen könnte dies auch als „spontan“, im Sinne von auf die Situation bezogen, bezeichnet werden. Alle drei Stücke benützen Tanz als „Diener“ des Textes, der Story und der Musik und schließlich als weiteren Vermittler von Emotionen und der Message der Werke. Um auch in der Bewegung der Schauspieler eine Ursprünglichkeit und Authentizität zu erreichen, war den Regisseuren von Anfang an klar, dass sie dafür neue Wege gehen mussten. Die Choreographen von *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* – Marlies Yearby, Bill T. Jones und Sergio Trujillo – kreierten für das Genre Musical ein neues Tanz-Vokabular. Michael Mayer: „I knew that dance wasn't going to work in the usual way, or I would have hired a Broadway person“³⁶⁰.

Auch Michael Greif wollte für *Rent* eine neue „Sprache“ des körperlichen Ausdrucks erfinden – einen neuen Weg, der über Broadway-Tanzroutine und Choreographie hinausging.³⁶¹ Das Musical Staging der drei Musicals verlangt nach einer engen Zusammenarbeit zwischen Choreographen und Regisseuren und suchte für die Entwicklung dieses neuen Vokabulars passende Herangehensweisen. Gerade *Rent* und *Next To Normal* bieten durch ihre durchkomponierte Form wenig Möglichkeiten Tanznummern zu integrieren. Die Movements müssen sich daher viel mehr aus dem Charakter entwickeln und der Situation anpassen, um das Wesentliche herauszufiltern. Da in *Next To Normal* Choreographie per se nicht funktionieren konnte, musste sich auch Sergio Trujillo anders orientieren. Er fand seinen Zugang, in dem er sich als „Cinematograph“ der Inszenierung sah: „I was being a 'cinematographer' for my director, you know, I was helping him focus, I would find character-driven little moves.“³⁶²

Sowohl *Rent*, als auch *Spring Awakening* und *Next To Normal* benutzen Tanz vor allem in der Form der Gestik. Dabei geht es nicht um Präsentation, sondern um den Ausdruck einer Bewegung, die aus der inneren Gefühlslage des Charakters entsteht. Marlies Yearby, Choreographin von *Rent*, verlangte von den Darstellern eine Offenheit für die inneren,

³⁶⁰ SULCAS, Roslyn: It Takes a Rule Breaker to Create Dance for Rebels. 7. Juni 2007. In: The New York Times Online. URL: http://www.nytimes.com/2007/06/07/arts/dance/07jone.html?_r=0 (16.1.13)

³⁶¹ Vgl. McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 40

³⁶² The Vocabulary of Dance: Choreographers 2010. American Theatre Wing: Working in The Theatre. November 2010. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/choreographers_11_10/ (16.1.13) 23. Minute

ursprünglichen Prozesse: „I ask people to be more internal, to be inside breath, to have an easiness and naturalness in their body.“³⁶³

Für die Ausführung der „Choreographie“ war es nicht nur notwendig, ein Verständnis dafür zu entwickeln, wie sich die Rolle bewegt, wie die Geschichte über den Körper erzählt wird, sondern auch wie Gefühle und Stimmungen gestisch ausgedrückt werden können. Um dieses Verständnis der Motivation einer Bewegung zu erreichen, mussten die Choreographen Wege finden, die Schauspieler auf dieser Ebene zu sensibilisieren. Bill T. Jones, *Spring Awakening*, arbeitete diesbezüglich mit den Impulsen der Darsteller.

„Before starting to choreograph to the music, Mr. Jones worked with the actors to develop movement that would feel natural to them. ‘For the song «The Bitch of Living», Bill asked us what the word bitch meant to us as young men,’ Mr. Groff said. ‘He made us say it over and over, stand up and scream the word into his face, and see what it was doing to our bodies. Then that became the basis for the choreography. As nondancers it was so exciting to be able to express ourselves clearly in a nonverbal way.’“³⁶⁴

Jones‘ Aufgabe dabei war den natürlichen Ausdruck der Schauspieler als Bewegung in das Stück zu integrieren. Es ging dabei um eine Übersetzung dieser, durch Zwanglosigkeit erarbeiteten, Bewegungserfahrungen in eine Choreographie ohne an Spontaneität einzubüßen. Auf die Frage wie das möglich wurde, antwortete der Choreograph in einem Interview:

„Literally finding the level of gesture and asking the performers to give you what they have. In Spring Awakening, we had to find a language that was elemental, gestural, something that could be done by literally anybody – but that could over time evolve, because of the character, the environment, the songs. The actors were intimidated by having to do stuff that wasn’t acting out the lyrics. But with encouragement and good humor, they got it.“³⁶⁵

Es ging nicht um die Illustration der textlichen Ebene der Story, sondern um den körperlichen Ausdruck des inneren Subtextes der Charaktere. Für Wendla entwickelte Jones eine Reihe an Gesten, die auf mehreren Ebenen die Neugierde und das Kennenlernen ihres weiblichen Körpers erzählten.³⁶⁶ So konnte das Wesentliche in Movement destilliert werden. Während auf der einen Seite expressive, choreographierte Gestik eingebaut wurde, so ließ Jones auf der anderen Seite den Schauspielern die Freiheit eines spontanen Ausdrucks im Moment:

³⁶³ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 41

³⁶⁴ SULCAS, 7. Juni 2007.

³⁶⁵ N.N.: Interview mit Bill T. Jones. In: American Theatre. January 2007. S. 160

³⁶⁶ Vgl. COTE, 2008. S. 67

„In ‘Totally Fucked’, I’m combining the jumping and the gestural. I’m most proud of the gestural in it, because there’s no way I can really control or shape the jumping. Because what they want to do when they’re singing like that is one thing: jump.“³⁶⁷

Beides funktioniert – wie auch die Choreographien in *Rent* und *Next To Normal* – als Aufdeckungsmechanismus der inneren Prozesse. Der Tanz eröffnet eine weitere Ebene des Diskurses und vertieft die Thematik der Geschichten auf einem den Menschen ursprünglichem Level.

Spring Awakening bietet durch seine deutliche Trennung zwischen Szene und Song die Möglichkeit, sich choreographisch expressiver auszudrücken. Die Musiknummern funktionieren als innere Monologe. Durch diese Öffnung des Innenraums der Charaktere, kann Gestik und Bewegung wesentlich abstrakter eingesetzt werden, sie läuft dabei trotzdem nicht Gefahr Fokus zu ziehen und abzulenken. Die Separation vom Text ermöglicht die Konzentration auf die Essenz.

Tanz und Bewegung haben im Gegensatz dazu in *Rent* und *Next To Normal* die meiste Zeit nicht die Möglichkeit so abstrakt und expressiv zu sein:

„This is a rock opera; its [sic!] not like there’s a stop and dance break [...] We’ve [Larry Keigwin und Nicole Wolcott – Choreographen des Off-Broadway-Revivals von Rent, d. Verf.] really had to work with Michael on storytelling and how to not use clichés. Most of the movement supports the story; there are only a few places where it is the focus. The characters are communicating with each other the whole time as they’re singing and dancing, so it’s not as abstract as modern dance.“³⁶⁸

Die körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten werden hier subtiler eingesetzt. So finden sich vor allem Tanzpassagen, die aus einem „natürlichen“ Bewegungsimpuls entstanden sind, aber auch choreographierte Versionen eines Tangos („Tango Maureen“, *Rent*) und eines Walzers („I dreamed a dance“, *Next To Normal*). Was allen drei Musicals gemein ist, sind die Movements, die aus dem Innersten der Charaktere entspringen. Marlies Yearby:

„When I work with dancers and performers, the words and the music become a landscape in which they can define their onstage personas or characters. The work is always telling someone’s story. I try to attach them to what it is about the text or music that speaks to them personally, very much the way an actor will walk toward the language on a page.“³⁶⁹

³⁶⁷ COTE, 2008. S. 68f.

³⁶⁸ Nicole Wolcott. In: REITER, 10. August 2011.

³⁶⁹ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 152

Tanz bietet eine weitere Ebene des Ausdrucks innerer Zustände. Die konkrete Umsetzung in Bewegung und die Kreation einer eigenen „Sprache“, benötigen seitens des Choreographen und des Regisseurs Mut. Auch das Vertrauen des Creative Teams auf die Fähigkeit der Zuschauer dieses Erlebte für sich – bewusst oder unbewusst – zu übersetzen ist eine Voraussetzung. Choreograph Ken Roberson (u.a. „Avenue Q“) fasst dies mit Referenz auf Regisseur Michael Mayer so zusammen:

„You get a director sometimes [...] who is not afraid to step out of the box, so a lot of it deals with the director, who is not afraid to bring something new, who knows that [...] a creative book along with creative movement can make a great show and the audience has to find it, that you respect the intellect of the audience to find it.“³⁷⁰

6.3. Das „andere“ Musical im Vergleich

Um noch greifbarer zu machen, wie sich das „andere“ Musical u.a. vom „etablierten“ Musicalverständnis unterscheidet, geht es in diesem Kapitel um einen direkten Vergleich. Die Bezeichnung „anderes Musical“ ist – und das wird hier deutlich – ein Vorschlag für eine „Kategorie“, die aber gleichzeitig immer auch eine „Nicht-Kategorie“ ist, die mögliche Grenzen von vornherein weitestgehend ausschließt. Es ist gewissermaßen eine Idee einer Betrachtung.

Vor allem im Vergleich zum „Megamusical“ (z.B. *Les Misérables* und *The Phantom of the Opera*), das den krassesten Gegensatz zum „anderen“ Musical darstellt, wird die „Otherness“ von Stücken wie *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* deutlich. Die gravierendsten Unterschiede zeigen sich hier vor allem in ihrer unterschiedlichen ästhetischen Darstellung – allen voran im Design. Während das „Megamusical“ auf große Sets setzt, agiert das Set im „anderen“ Musical als unterstützendes Mittel, das zwar symbolische Wirkung haben kann (z.B. Metallkonstrukt in *Rent*), ebenso gut aber auch weggelassen werden könnte. Für die Wirkung des „anderen“ Musicals und seinem Ziel der Vermittlung einer Message durch die Aufweichung der Grenzen zwischen Kunst und Leben – im Sinne einer Verbindung durch das „kollektive“ Gefühlsgedächtnis von Schauspieler, Charakter und Rolle – ist es nicht von Nöten. Das „Megamusical“ aber „prioritizes place and setting over characterization, the design elements are more than integral: they are essential to the production.“³⁷¹ Die Bühne und andere auf die Präsentation bezogene Elemente

³⁷⁰ The Vocabulary of Dance: Choreographers 2010. American Theatre Wing: Working in The Theatre. November 2010. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/choreographers_11_10/ (16.1.13) 51. Minute

³⁷¹ WOLF, 2011a. S. 144

werden neben dem Charakter und der Geschichte zu essentiellen Parts des Musicals.

Jessica Sternfeld: „the style seems to demand some sort of physical hugeness, to accompany the hugeness in the plot, the emotions, and the music.“³⁷²

Wenn auch nicht unbedingt vollkommen gleichberechtigt mit den anderen Elementen, so zieht das Set Design der „Megamusicals“ unweigerlich einen Teil des Fokus auf sich. Die Barrikade in *Les Misérables*, der Helikopter in *Miss Saigon*, der Schrottplatz in *Cats* oder der Kronleuchter in *The Phantom of the Opera* sind einige der bekanntesten Beispiele für die Set-Opulenz der „Megamusicals“.

Im „anderen“ Musical jedoch steht den Menschen auf der Bühne nichts im Wege. Das simple Set Design bietet zwar eine Basis, drängt sich aber nicht auf und ermöglicht so eine Konzentration auf Charaktere, Text und Aktion. Sie räumen außerdem der Imagination des Publikums insofern mehr Platz ein, da sie gewissermaßen eine (fast) leere Leinwand bieten, die von den Zuschauern selbst bemalt bzw. Szene für Szene interpretiert werden kann. Die unterstützende Wirkung ist den Set Designs der „anderen“ Musicals nicht abzusprechen, doch die Reduktion des Sets auf das Wesentliche, lässt dieses „in-Verbindung-treten“ von Schauspielern, Charakteren und Zuschauern erst zu. Kein Fokus wird unnötig von dem weggezogen, was für das Stück (und seine Wirkung) im Moment am wesentlichsten ist. Dass *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* auch ohne ein großes und aufwendiges Set auskommen, liegt auch an ihren Geschichten.

Alle drei Stücke erzählen von den inneren Kämpfen, intimen Gefühlen und alltäglichen Problemen ihrer Charaktere. Auch wenn *Spring Awakening* im Deutschland des 19. Jahrhunderts spielt, präsentiert es sich ebenso wie die anderen beiden Musical als kontemporär und zeitig und vermittelt die gegebenen gesellschaftlichen Konventionen durch seine Erzählweise (und das Kostüm). Das Publikum muss nicht erst durch ein „visual spectacle“³⁷³ in eine Welt eingeführt werden, die es nicht kennt – sei es das Treiben an einem französischen Opernhaus vor seiner Zeit oder das Leben im Vietnam oder auf der Barrikade. Durch eine Schwerpunktsetzung des „Megamusicals“ auf dynamische „stage pictures“³⁷⁴ als wesentlichen Kontributionsfaktor soll eine Immersion der Zuschauer in die Geschichte erreicht werden. Virginia Anderson beschreibt im Gegensatz dazu das Set Design von *Rent* wie folgt:

³⁷² STERNFELD, Jessica: *The Megamusical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press. 2006. S. 2

³⁷³ WOLLMAN, Elizabeth/ STERNFELD, Jessica: *Musical theatre and the almighty dollar: What a tangled web they weave*. In: *Studies in Musical Theatre*. Volume 5. Number 1. 2011. S. 9

³⁷⁴ Ebd. S. 9

„Paul Clay’s [Set Designer Rent, d. Verf.] scenery consisted of multiple levels of pipes and city gates, establishing locales only through introducing props and set pieces. Through this means as well as exposed lighting instruments, Clay visually refused to let audience members retreat fully into the world presented to them”³⁷⁵.

Das „andere“ Musical verführt sein Publikum nicht dazu sich Illusionen hinzugeben. Musicals wie *Wicked*, *Hairspray* oder *Disney*-Produktionen agieren hier ähnlich wie die „Megamusicals“ der 80er Jahre und leben von einem „Einsteigen“ der Zuschauer in eine andere, fremde Welt. Dieser gewollte Eskapismus zeigt sich auch in ihrer narrativen Gestaltung. Während „Megamusicals“ dafür designt werden, starke emotionale Reaktionen beim Publikum hervorzurufen³⁷⁶, suchen „andere“ Musicals nach diffizileren Wegen mit den Zuschauern in Verbindung zu treten. Es geht zwar auch um eine Art Immersion, jedoch auf eine andere Weise.

Das „andere“ Musical reflektiert. Es ist selbstreferenziell und verweist den Zuschauer gleichzeitig immer auf sich selbst zurück. Wie ein Spiegel zeigt das „andere“ Musical zwar Geschichten, erlaubt dem Publikum aber nie, sich in die Welt des Musicals zurückzuziehen – im Gegenteil. Es fordert dazu auf, sich selbst in diesem Spiegel zu erkennen. Diese Referenzen erreichen nicht nur ein Mitfühlen mit den Charakteren auf der Bühne, sondern gleichzeitig auch ein „in-Verbindung-treten“ mit mir selbst als Zuschauer. Dieses persönliche Engagement fühlt sich an als würde man die Gefühle und Gedanken der Charaktere am eigenen Leib erfahren. Es passiert nicht nur etwas auf der Bühne, in der Geschichte, mit den Charakteren, sondern es passiert etwas mit mir im Publikum, mit mir als Mensch.

Diese Verbindung mit dem Publikum entsteht auf verschiedene Weisen. Hier spielt vor allem auch das Durchbrechen der „vierten Wand“ eine wichtige Rolle. *Rent* bricht diese Barriere zwischen dem Geschehen auf der Bühne und im Zuschauerraum gleich zu Beginn – zumindest im Original Broadway Staging – mit dem Begrüßen der Zuschauer durch die Darsteller und die Band, während diese ihre Plätze einnehmen. Auch während des Stückes kommt es immer wieder zu expliziten Adressierungen der Menschen im Publikum: Maureen performt ihr Solo für das Saalpublikum und fordert es auf mit ihr zu singen; der Song „Seasons Of Love“ verbindet, indem er bewusst darauf verzichtet, die Schauspieler als Charaktere auftreten zu lassen und stattdessen „Menschen“ singen lässt. Auch in *Spring Awakening* und – weniger offensichtlich – in *Next To Normal* zeigen dieses „Aufheben der Grenzen“ immer wieder. Diese Selbstreflektion und -referenz, die durch dieses

³⁷⁵ ANDERSON, Virginia: Sets, costumes, lights, and spectacle. In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): *The Oxford Handbook Of The American Musical*. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 305

³⁷⁶ Vgl. WOLLMAN, Elizabeth L.: *The Theater Will Rock. A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 2006. S. 121

Verschwimmen der Grenzen zwischen Rolle, Darsteller und Zuschauer entsteht, hat zur Folge, dass alle Beteiligten persönlich involviert werden und die Thematik eine andere Dringlichkeit bekommt.

Das „Zurückspiegeln“ auf das eigene „Mensch-sein“ ist ein wesentlicher Faktor des „anderen“ Musicals. Es entsteht ein Dialog, der sich auch daraus ergibt, dass auch die Musiker auf der Bühne Platz nehmen. Der Orchestergraben und damit die Wahrung einer Distanz zwischen Publikum und Bühne existiert nicht, woraus sich andere (psychologische) Konsequenzen ergeben.³⁷⁷ Die Musiker auf der Bühne erwirken, dass der „Live-Faktor“ immer präsent bleibt. Auch hier verweist das „andere“ Musical auf sich selbst. In dem es herausstellt, dass es sich um eine (Live-)Performance handelt, also um Theater bzw. eben Musical, hat es die Möglichkeit die Dringlichkeit der Thematik und die Verbindung zum Publikum zu verändern. Gitarrist Mark Stewart (u.a. The Who's *Tommy*): „When you're onstage, the exchange is really direct. You are aware of a kind of dialogue between you and the audience“.³⁷⁸

Elizabeth L. Wollman erwähnt in ihren Ausführungen über das Rockmusical dessen Aspekt der „physicality“³⁷⁹, der sich durch das Platzieren der Band auf der Bühne ergibt und an Live-Konzerte erinnert. Darunter ist m.E. nicht nur die Hervorhebung des „Live-Faktors“ zu verstehen, sondern vor allem ein „Greifbarmachen“ des gesamten Bühnengeschehens. Das Durchbrechen der vierten Wand sowohl durch die Musiker auf der Bühne, als auch durch die Darsteller selbst, erzeugt nach Carla Bianco (*Rent*) eine „heightened energy“³⁸⁰ der Zuschauer, die schon von Beginn an eine „andere“ Art der Verbindung zwischen Bühne und Publikum ermöglicht. Der Vergleich mit Rockkonzerten liegt dabei nie fern, da ebendort ein ähnlicher Austausch stattfindet.

*„In many cases, the connection between performers and audience members is heightened at the very end of the performance, during which the cast sings a rousing, anthemic number directly to the audience. [...] These anthemic finales not only encourage bonds between audiences and performers; they also pay direct homage to rock concerts, many of which conclude in much the same way.“*³⁸¹

Elizabeth L. Wollman spricht hier in Bezug auf *Rent* vom Song „No Day But Today“, der ebenso wie „The Song Of Purple Summer“ und „Light“ als „standstill“-Moment am Ende der Stücke noch einmal alle drei Ebenen (Schauspieler, Charakter, Zuschauer) verbindet und sie

³⁷⁷ Vgl. Mark Stewart. In: WOLLMAN, 2006. S. 204

³⁷⁸ Ebd. S. 204

³⁷⁹ Ebd. S. 204

³⁸⁰ Ebd. S. 71

³⁸¹ Ebd. S. 72

an das kollektive Gefühlsgedächtnis ankoppelt. Sarah Taylor Ellis verweist dabei auf eine „Brechtian tension“³⁸², die zwischen Darsteller und Charakter entsteht und durch diese bewusst gesetzte „doubleness“³⁸³ nicht nur die Erzählstruktur aufbricht, sondern eine Ausweitung des Geltungsbereiches erreicht. Dies gilt besonders auch für *Rent*'s „Seasons Of Love“, das dadurch für einen Moment über seinen theatralen Kontext hinausgeht.³⁸⁴ Die Zuschauer verbinden sich im „anderen“ Musical mit der Geschichte, den Charakteren und dem Geschehen auf der Bühne von „jetzt“ zu „jetzt“, also von gegenwärtiger Realität des Zuschauers zu gleichzeitiger, gegenwärtiger Realität des Bühnengeschehens. Musicals wie *Les Misérables* oder auch *Legally Blonde* trennen zwischen Bühne und Publikum und stellen dadurch das Erzählen ihrer Geschichte und das damit verbundene und explizit gewollte illusorische „Einsteigen“ des Publikums in den Vordergrund.

„Andere“ Musicals laden durch ihre ästhetischen und narrativen Gestaltungsaspekte das Publikum direkt ein, sich der „onstage community“³⁸⁵ anzuschließen. In Bezug auf *Rent* meint Tamsen Wolff:

*„That invitation is built into the story, the lyrics, and the performance style of the songs in the show, which were sung either directly to the audience, at standing microphones set downstage left and right, or into the obvious radio microphones the actors wore on their heads, with the accompaniment of an onstage rock band.“*³⁸⁶

Es ist kein „Verlieren“ in der Geschichte, das hier angestrebt wird, sondern ein „Integrieren“. Die Authentizität, die u.a. durch ein ständiges „in-Verbindung-treten“ mit den Zuschauern, erreicht wird, erscheint aber auch paradox, da sie durch das Herausstellen des „Kunstcharakters“ des Musicals, also dem Bruch mit der Illusion, erreicht wird. Dieses Spiel mit dem Paradoxen überträgt sich auch auf den Darstellungsstil, der auf der einen Seite ein Einsteigen des Schauspielers in seinen Charakter erfordert, also ein – wie John M. Clum es nennt – „realistic acting“³⁸⁷, aber andererseits auch auf performative Elemente der Rockkonzert-Ästhetik zurückgreift. Abstrakte bzw. „exaggerated physical gestures“³⁸⁸, z.B. bei „Totally Fucked“ oder „One Song Glory“ erzeugen aber keine Künstlichkeit. Im Gegenteil: Sie wirken in den „anderen“ Musicals authentisch, da sie als Ausdruck der innersten Gefühle und Gedanken des Charakters erscheinen. Diese Art der Darstellung kann – auch in

³⁸² ELLIS, 2011. S. 200

³⁸³ Ebd. S. 200

³⁸⁴ Vgl. ebd S. 200

³⁸⁵ WOLFF, Tamsen: Theater. In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): The Oxford Handbook Of The American Musical. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 134

³⁸⁶ Ebd. S. 134

³⁸⁷ CLUM, John M.: Acting. In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): The Oxford Handbook Of The American Musical. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 309

³⁸⁸ WOLLMAN, 2006. S. 207

Zusammenhang mit der Band auf der Bühne – das Gefühl einer improvisierten Performance hervorrufen³⁸⁹, das ebenfalls die Direktheit („immediacy“³⁹⁰) und Dringlichkeit der Thematik der „anderen“ Musicals und die intensive Verbindung zwischen Charakter, Schauspieler und Zuschauer begünstigt.

In Bezug auf den Inhalt und die narrative Gestaltung sind „andere“ Musicals ein „snapshot of a particular place and time, and [bzw. that, d. Verf.] tackles themes that would seem unapproachable by traditional musical theater standards“³⁹¹, so Elizabeth L. Wollman über *Rent*. Ihre „Otherness“ zeigt sich in Hinblick auf ihre narrativen Aspekte u.a. dadurch, dass es mehr Fragen stellt, als fertige Antworten gibt. Die Geschichten behandeln Themen der Alltagsrealität der Zuschauer und repräsentiert diese nicht in epischen, „larger than life“ Geschichten, sondern in Ausschnitten. „Andere“ Musicals zeigen keine alternative Realität, auch wenn sie dramatisieren und teilweise romantisieren. Sie sind ein Spiegel der inneren Dialoge und Gefühle der Menschen im Publikum (und auf der Bühne), der sich u.a. in der narrativen Struktur und in den Lyrics zeigt. Regisseur Matthew Warchus sah dieses Übernehmen von Strukturen und Vorgängen des Alltags in das Musical *Rent* als „groundbreaking“: „It’s very much people talking to/ shouting at each other in song.“³⁹² Am Beispiel von *Next To Normal* zeigt sich diese „Realitätsnähe“ auch in einem Vermeiden von sog. „Buttons“ (besonders im 2. Akt). Dem Publikum wird kaum Möglichkeit geboten zu applaudieren, also durchzuatmen und das Erlebte zu verarbeiten. Ebenso wie die Charaktere auf der Bühne werden sie vom Leben in die Fänge genommen: „there’s no release, no pause, no moment to reflect. Like Diana, we [the audience, d. Verf.] have to just hang on and go for this wild ride“³⁹³. Hier wird ein „Erleben“ angestrebt, weniger ein Denken über etwas Erlebtes. Doch spielt das „andere“ Musical genau mit dieser Dualität, in dem es in einem Moment kommentiert und auf sich selbst verweist, um im anderen den Zuschauer dazu bringt, sich mit seiner eigenen Gefühlswelt in das Stück zu integrieren. Auch wenn es paradox erscheinen mag, bedingen sich diese beiden Momente.

Im Gegensatz dazu zeigen Megamusicals epische Geschichten, oftmals „overtly romantic and sentimental“³⁹⁴, die den Zuschauer einladen sich der Illusion hinzugeben. Auch wenn es in vielen Fällen um „große“ Themen der Menschheit geht (u.a. um Liebe, Glaube, soziale

³⁸⁹ Vgl. CLUM, 2011. S. 319

³⁹⁰ Ebd. S. 319

³⁹¹ WOLLMAN, 2006. S. 170

³⁹² LUNDSKAER-NIELSEN, Miranda: Directors and the New Musical Drama. British and American Musical Theatre in the 1980s and 90s. New York: Palgrave Macmillan. 2008. S. 159

³⁹³ MILLER, Scott: The Hope, The Heat, The Fear. 13. März 2013. In: The Bad Boy of Musical Theatre Blog. URL: <http://newlinetheatre.blogspot.co.at/2013/03/the-hope-heat-fear.html> (3.4.13)

³⁹⁴ PRECE, Paul/ EVERETT, William A.: The megamusical: the creation, internationalisation and impact of genre. In: EVERETT, William A./ LAIRD, Paul R. (Hrsg.): The Cambridge Companion to the Musical. Second Edition. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press. 2009. S. 250

Ungerechtigkeit), geht deren Behandlung immer von der Geschichte aus, in der sie explizit herausgestellt werden. Die „Otherness“ der „anderen“ Musical besteht darin, dass diese „character-driven“ sind und die Auseinandersetzung von den Menschen der Geschichten ausgeht. Das „andere“ Musical hat die Zeit sich den inneren und zwischenmenschlichen Konflikten zu widmen, es lebt von ihnen. Megamusicals wie *Les Misérables* drängen – um es drastisch auszudrücken – ihre Thematik dem Publikum auf. Wenn Jean Valjean sich die Frage stellt „Who am I?“ geschieht dies zwar auch in der Form eines inneren Monologs, doch übersteigerte Intensität und dramatisch betonte Wiederholungen (u.a.) erreichen eine epische Breite, die in „anderen“ Musicals so nicht vorkommt.

Das „andere“ Musical zeigt Momente, die entstehen und wieder verschwinden. Es stellt Fragen anstatt Antworten zu geben und zeigt einen Ausschnitt der Realität. Ein Happy End gibt es nicht. Es hört mit einem offenen Schluss auf, der zwar die Hoffnung aufleben, aber viele Fragen unbeantwortet lässt. Es wird dem Zuschauer selbst überlassen, mögliche Antworten (für sich) im Stück zu finden oder sich weiter auf die Suche zu machen. Im Finale („Finale B“³⁹⁵) von *Rent* steht zwar die Botschaft „No Day But Today“ im Vordergrund, doch sie erscheint nicht als „endgültig“. So spielen Mark und Roger mit den Zeitbegriffen von Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit und die Wiederholung der Fragen aus „Will I?“ fügen dem hoffnungsvollen Ende ein Fragezeichen hinzu und machen auch dieses zu einem flüchtigen Moment.

Durch das audiovisuelle, cineastische Spektakel rückt der Charakter im Megamusical in den Hintergrund, auch wenn er Träger der Geschichte ist. Das „andere“ Musical jedoch setzt seinen Fokus auf die Charaktere und lässt die Geschichte aus ihnen heraus entstehen. Es zeigt die Charaktere nicht auf einzelne Aspekte reduziert, sondern mehrdimensional und hat dadurch die Möglichkeit Gefühle „more life-size“³⁹⁶ darstellen. Auch das schafft Authentizität. Daran knüpft sich der Fokus des „anderen“ Musicals auf einen „überschaubaren“ Cast, also ein Ensemble aus wenigen Darstellern. Musicals wie *Hairspray* und *The Phantom of The Opera* leben von ihrer großen Anzahl an Ensemblemitgliedern, die große Nummern gemeinsam bestreiten und dadurch ihren Showcharakter in den Vordergrund rücken. Oft nimmt dieser überhand und opfert dafür die Brisanz der Thematik. Das „andere“ Musical setzt Tanz und Musik dazu ein, um nicht-sprachliche Ebenen des Fühlens und Denkens zu aktivieren, ist jedoch bereit, auf ein Element zu verzichten, wenn die Situation es nicht

³⁹⁵ Lyrics zu „Finale B“ aus *RENT*. In: *Rent*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Dreamworks Records. 1996.

³⁹⁶ HISCHAK, 2011. S. ix

unbedingt erfordert. Auch hier gilt Stephen Sondheims Grundsatz „content dictates form“³⁹⁷, der sich auch auf das Element der Musik anwenden lässt.

Oftmals zeigt sich die „Otherness“ der „anderen“ Musicals zusätzlich auf inhaltlicher Ebene in einer „Misfit-Thematik“ oder „next to normal-Thematik“, die sich aufgrund ihrer Aktualität besonders eignet. Hier geht es um ein „Sich-selbst-finden“ in einer Gesellschaft, die „normal zu sein“ zum Standard erhoben hat und danach urteilt. In vielen Fällen bietet sich deswegen die Rockmusik besonders an, diese Konfliktsituationen musikalisch auszudrücken.

„Andere“ Musicals wie *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal*, die oft der Gattung der „Rockmusicals“ zugeordnet werden, zeichnen sich jedoch durch eine Vielfalt an angewandten Musikstilen aus. Die Schwierigkeit einer Zuordnung ergibt sich aber schon alleine daraus, dass sich der Begriff Rockmusik einer eindeutigen Definition entzieht. Bei der Vermarktung der drei Musicals waren die Produzenten außerdem darauf bedacht, jegliche Labels zu vermeiden, um den Stücken auch ihre „Otherness“ zuzugestehen.

Die „großen“ Melodien der „Megamusicals“, „lushly orchestrated“³⁹⁸, zielen ebenfalls darauf ab, bestimmte, explizit herausgestellte Emotionen beim Publikum hervorzurufen. Balladen und große Ensemblenummern nehmen einen großen Platz ein und helfen dem Zuschauer noch tiefer in die Welt der Geschichte einzusteigen. Sie bilden eine Art „soundscape“³⁹⁹. Die Partituren der „anderen“ Musicals vertonen die inneren Vorgänge der Charaktere. Diese werden nicht nur in jenen Songs hörbar, die als innere Monologe funktionieren (wie bei *Spring Awakening*), sondern auch in äußeren Konfliktsituationen (wie bei *Next To Normal*). Hier findet keine Reduktion auf einzelne Gefühle statt, da die Musik die Mehrdimensionalität der Charaktere ebenso wiedergibt, wie deren eigenes Gefühlschaos. Dem Zuschauer bleibt es weitgehend selbst überlassen, wie er auf diese „Offenbarungen“ reagiert. Durch das Ansprechen der unterschiedlichen Gefühlsebenen, hat er die Möglichkeit seinen eigenen Zugang zu finden. Das Publikum entscheidet zu einem großen Teil selbst.

Anhand dieses kurzen Vergleiches sollte hervorgehoben werden, was das „andere“ Musical so „anders“ macht. Worauf alle ästhetischen, inhaltlichen und musikalischen Entscheidungen zurückzuführen sind soll abschließend im folgenden Kapitel dargestellt werden.

³⁹⁷ SONDHEIM, Stephen: *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981) with Attendant Comments, Principles, Heresies, Grudges, Whines and Anecdotes*. New York: Alfred A. Knopf. 2010. S. XV

³⁹⁸ WOLLMAN, 2006. S. 121

³⁹⁹ STEMPEL, 2010. S. 624

7. Die Essenz des „Anderen“

Was ist nun zusammengefasst das „Andere“ in *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal*? In erster Linie ist es die Verbindung zwischen den Charakteren, den Schauspielern und den Zuschauern auf einer Ebene kollektiver Gefühle. Die Geschichten der drei Musicals erzählen von „realen“ Menschen – Menschen „wie du und ich“. Es entstehen Situationen und Stimmungen, die der Dramatik des Lebens entspringen – einem Leben, das uns allen vertraut ist. Der Zuschauer hat die Möglichkeit, sich in den Rollen wiederzufinden und sich mit den Charakteren zu identifizieren, weil er mit derselben Alltagsrealität konfrontiert ist. Diese Realität ist generationsübergreifend, auch wenn *Rent* das Publikum in die späten 80er, frühen 90er Jahre entführt und *Spring Awakening* von der Prüderie und Strenge des 19. Jahrhunderts erzählt. Hier geht es um eine alltägliche Wirklichkeit, die auf grundmenschlichen Gefühlen basiert. Es sind Geschehnisse und Emotionen, mit denen wir uns tagtäglich auseinandersetzen. Die Geschichten werden in den drei Werken authentisch erzählt und korrespondieren mit unseren eigenen Erfahrungen auch wenn sie nicht ein genaues Abbild unserer Realität sind. Tim Weil (Music Supervisor *Rent*): „It not just a show about a group of kids in the East Village. It's about all of us everywhere.“⁴⁰⁰ Und in Bezug auf *Next To Normal* meint Brian Yorkey:

*„I think many more of us are closer to these issues than others may know. Mental illness has touched someone we love in some way and I think Next to Normal is rare (certainly for musicals) in bringing these struggles to light and to some catharsis. I also think, even if our immediate families haven't experienced these exact issues, we've all struggled with a family dynamic that's challenging.“*⁴⁰¹

Die Ähnlichkeit zu den Charakteren auf der Bühne ist groß. Es sind Erfahrungen, Situationen, die uns auf der Ebene des kollektiven Gefühlsgedächtnisses verbinden. Eine Ebene, die das gesamte Emotionsspektrum umfasst und auf der wir uns im „Mensch-sein“ mit den Charakteren treffen. Zentral dabei ist, dass die Charaktere in *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* mit ihren Schatten konfrontiert werden. Sie werden nicht als „Gutmenschen“ dargestellt, sondern wirken durch die Integration negativer Charaktereigenschaften „real“. Brian Yorkey:

⁴⁰⁰ No Day But Today: The Story of 'Rent' – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 87. Minute

⁴⁰¹ PURSE/ READ, 17. Mai 2009.

„I feel like we talk about Rent as an inspiration, obviously as a rock, a musical that incorporates rock and tells stories about real, contemporary people [...] It's an inspiration and I think without Rent, I don't think there's a Next To Normal [...] in terms of, sort of the, lineage of musicals, but I also think that thing that Rent did [...] that I hadn't seen in very many musicals was it said, it presented real, naked human emotion and dysfunction, in a way that a play might.“⁴⁰²

Rent, *Spring Awakening* und *Next To Normal* sind Porträts und Spiegel der Wirklichkeit. In allen drei Musicals zeigt sich ein interessantes Paradoxon: sie definieren sich eindeutig über ihre Form des „Musicals“ – deuten also auf ihre Fiktion hin –, bringen aber genau dadurch das „reale“ Leben verstärkt zum Ausdruck. Scott Miller:

*„Many of these shows [*Rent*, *Floyd Collins*, etc. d. Verf.] brought a new kind of honesty to the art form, so baldly admitting their artifice, experimenting with self-referential humor, acknowledging and even directly addressing the audience, and portraying complex, real emotions that real people experience in the real world.“⁴⁰³*

Diese Selbstreferenzen und damit auch das Durchbrechen der „vierten Wand“ kennzeichnen „andere“ Musicals. Hier wird jedoch die „Glaubwürdigkeit“ der Geschichten und Charaktere nicht in Frage gestellt, sondern auf eine Ebene verwiesen, die „realer“ nicht sein könnte: das kollektive Gefühlsgedächtnis der Menschen und das tatsächliche Geschehen auf der Bühne („live“). Dies geschieht z.B. offensichtlich bei „Seasons Of Love“ (*Rent*) oder subtiler bei „Song Of Forgetting“ (*Next To Normal*), bei dem über das Singen gesungen wird.

Inhaltlich gesehen kommt der Identität des „Anti-Hero“ eine wichtige Rolle zu. Er ist eine Art Archetyp, mit dem sich jeder identifizieren kann. Die Charaktere in *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* sind keine Helden im klassischen Sinne, sondern Menschen, die mit ihren Schatten, Zweifeln und Ängsten konfrontiert werden und versuchen damit umzugehen. Gerade dieser Mut sich mit den „negativen“ Seiten des eigenen „Mensch-seins“ auseinanderzusetzen, macht sie für das Publikum zu „Helden des Alltags“ mit denen es sich identifizieren kann. Durch dieses direkte Ansprechen einer enormen Palette von existentiellen Gefühlen, kann sich der Zuschauer wiederfinden. Autor und Dramatiker Paul Cozby über *Next To Normal*:

⁴⁰² Next to Normal: The Road To Broadway. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. 53. Minute URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (18.1.13)

⁴⁰³ MILLER, 2007. S. 222

*„I lost count of the times that lyricist Brian Yorkey had two characters singing exactly the same words but with exactly opposite meanings. It was the result of characters drawn with all the complexities we know to be in everyone. And they are dealing with all the contradictions and hard choices life offers each of us.“*⁴⁰⁴

Richard Kislán schreibt in seinem Buch über das amerikanische Musical, dass die effektivsten Lyrics jene sind, die universelle Gedanken und Gefühle transportieren, die alle Menschen teilen können.⁴⁰⁵ Kislán:

*„Only then do songs forge bonds of identity between theatrical experience and audience memory, between language sounded by the lyric and emotion remembered, between actor in performance and an audience of strangers.“*⁴⁰⁶

Hier setzen *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* an und lassen im Zuschauer das Gefühl entstehen, als wären die Songs „nur für sie“ geschrieben worden, wie es Molly Ringwald, eine Freundin von Jonathan Larson, ausgedrückt hat.⁴⁰⁷ In den drei Musicals werden auch jene Emotionen „real“ dargestellt, die sich oft im Alltag kaum konkretisieren oder aussprechen lassen. Negatives wird hier ebenso adressiert wie Positives. Jonathan Burkhart:

*„Here’s what I think Rent does: it puts on the table a lot of things we think about but are afraid to vocalize. Like saying, ‘I love you.’ And saying, ‘I’m afraid.’ And saying, ‘This is what I believe and this is what I will do.’ People come away and think that things do matter.“*⁴⁰⁸

Es geht also gleichzeitig um die Wahrnehmung der inneren Prozesse von uns Zuschauern. Die Form des „anderen“ Musicals erleichtert es dem Publikum den Zugang zu den eigenen Gefühlen – vor allem zu jenen, die als unangenehm erlebt werden. Die Zuschauer müssen – ebenso wie die Charaktere und die Schauspieler – ihre inneren Mauern überwinden, um zum Kern des Wesentlichen vorzudringen. Dies ist nicht nur ein herausfordernder Prozess, sondern meist auch ein schmerzhafter. *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* schaffen es, den Weg dorthin zu öffnen.

⁴⁰⁴ COZBY, Paul: Next to Normal – Review. Mom’s Bi-Polar and the Family Strives to Deal. In: About.com URL: <http://theater.about.com/od/reviewsandrecommendations/fr/nexttoreview.htm> (18.1.13)

⁴⁰⁵ Vgl. KISLÁN, 1995. S. 211

⁴⁰⁶ Ebd. S. 211

⁴⁰⁷ Vgl. RINGWALD, Juni 1996.

⁴⁰⁸ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 138

„Anger, yearning, sorrow, guilt and the memory of what must have been love seem to coexist in every note she [Alice Ripley, d. Verf.] sings. None of these are particularly comfortable emotions. In combination they're a dangerous cocktail. But to experience them vicariously through Ms. Ripley [Diana, Next To Normal, d. Verf.] is to tingle with the gratitude of being able to feel them all.“⁴⁰⁹

In diesem gemeinsamen Fühlen der ganzen emotionalen Breite des „Mensch-seins“ findet das Publikum oftmals Katharsis. Menschen, denen es oft schwer fällt, ihre Emotionen zu zeigen, können in den drei Musicals Befreiung finden. Die Charaktere und Darsteller geben dem, was vielen Menschen unaussprechbar und unausdrückbar erscheint, Worte, Gesten und Melodien. Der Zuschauer kann sich darin erkennen. Jesse L. Martin (Collins, Original Broadway Cast *Rent*):

„My friend Frank said, ‘You know how everyone goes around with their inner monologues: »I’m going through this kind of hell and that kind of hell«’ This play allowed him to let it all out. He was allowed to feel weak, and feel afraid, and be sad, and be joyous and celebratory, and not feel bad about it.“⁴¹⁰

Es sind emotionale Erfahrungen, die in diesen Musicals geteilt und gemacht werden. Hier geht es um gemeinsames Erleben, um gemeinsames Fühlen, und weniger um Beobachtung oder Empathie.⁴¹¹ Das Dargestellte in *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* ist immer auch selbst Erlebtes, da es von alltäglichen inneren Vorgängen erzählt – seien es Beziehungsprobleme, Entscheidungsfindungen oder die Angst vor dem Verlust eines geliebten Menschen. Die drei Musicals zeigen durch diese „Wiedererkennungsfunktion“ im Charakter, die sich sowohl den Schauspielern als auch den Zuschauern eröffnet, Mitgefühl – jedoch eines, das im selben Moment auch immer ein eigenes Fühlen ist. So spricht Moritz zu Melchior als er ihm auf dem Friedhof erscheint ebenso zu uns, wenn er singt: „Still you know, To trust you own true mind. On your way – you are not alone. There are those who still know...“⁴¹²

Diese ehrlichen „Menschen-Porträts“ verlangen von den Autoren selbst ein Durchbrechen ihrer inneren Mauern, um zu den „darker, more complex corners of the human heart“⁴¹³ vorzudringen. Anthony Rapp:

⁴⁰⁹ BRANTLEY, Ben: Fragmented Psyches, Uncomfortable Emotions: Sing Out! 15. April 2009. In: The New York Times Online. URL: <http://theater.nytimes.com/2009/04/16/theater/reviews/16norm.html> (18.1.13)

⁴¹⁰ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 138

⁴¹¹ Vgl. PURSE/ READ, 17. Mai 2009.

⁴¹² Lyrics zu „Those You’ve Known“ aus *Spring Awakening*. A New Musical. In: *Spring Awakening*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

⁴¹³ RAPP, 2010. S. xi

„It takes guts to get to the heart of the matter, to not flinch away from the painful truths and heartbreaks that we all live through. It takes guts to write about love and life and death and grief and joy.“⁴¹⁴

Eine der wesentlichen Voraussetzungen, damit ein Stück authentisch vermittelt werden kann, besteht in der Selbstreflexion der Autoren. Das bedeutet, dass sie sich selbst mit den existentiellen Fragen des Lebens (Woher komme ich?, Wer bin ich?, Wohin gehe ich?) auseinandersetzen, um darüber schreiben zu können. In dem Jonathan Larson selbst den AIDS-Tod seiner Freunde und den Überlebenskampf eines Künstlers erlebt hatte, konnte er auch realistisch davon erzählen. Sein „Mensch-sein“, seine Geschichte wird in *Rent* zu der des Zuschauers und die Charaktere singen aus dem Herzen von Jonathan Larson, aber gleichzeitig auch aus dem der Schauspieler und letztlich aus unserem.

Auch wenn *Rent* hin und wieder mit dem Vorwurf der Romantisierung konfrontiert ist – z.B. aufgrund der (angeblich) vorurteilslosen Charaktere – so steht dem Jonathan Larsons Ehrlichkeit in Bezug auf seine eigene „romantische“ Ader gegenüber, die er u.a. in die Figur des Angel („that belief in love in an idealistic way“⁴¹⁵) geschrieben hat. Die Basis auf der „andere“ Musicals aufgebaut sind, beruht auf persönlichen Gefühlen und (Wert-) Vorstellungen der Autoren – was könnte also „realer“ sein?

Die eingehende Konfrontation mit dem Leben scheint in allen drei Musicals erst durch die Bewusstwerdung seiner Endlichkeit stattzufinden. Der Tod nimmt in allen drei Werken eine wesentliche Position ein, er ist gegenwärtig: In *Rent* werden die Charaktere durch die Krankheit AIDS mit dem Tod konfrontiert, durch den Selbstmord von Moritz müssen sich die Charaktere in *Spring Awakening* mit ihm auseinandersetzen und in *Next To Normal* begegnen die Protagonisten dem Tod und Sterben auf zwei Ebenen – in Dianas Selbstmordversuch und in der Gestalt von Gabe. Diese „Begegnungen“ mit dem Tod passieren für die Charaktere sowohl bewusst als auch unbewusst. Sie sind es, die diese ehrliche, direkte Auseinandersetzung mit dem Leben und die Sicht auf das Wesentliche erst ermöglichen. Diese Beobachtung hielt Jonathan Larson schon 1993 in seinen Notizen für *Rent* fest:

⁴¹⁴ RAPP, 2010. S. xii f.

⁴¹⁵ Janet Charleston. In: McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 13

„Love = Art= Disease = Pain = Life

Humanness

‘Otherness’

In our desensitised society. the artists, the bohemians, poor, diseased, ‘others’, recovering addicts – all are more in touch with their human-ness than the so called mainstream.

*despite everything – Humaness, Love, Life, Art survives.*⁴¹⁶

Rent beginnt und endet am Tag des Heiligen Abends als Symbol der Geburt. Dazwischen liegt ein Jahr der Auseinandersetzung, des Abschieds, der Konfrontation. Doch Beginn und Ende bedeuten wie auch Weihnachten Geburt und Tod zu gleich – Wiedergeburt. Auch die Charaktere in *Spring Awakening* und *Next To Normal* gehen diesen Kreis des Sterbens und Wiedergeboren-werdens. *Spring Awakening* thematisiert diesen in einem verstärkten Fokus auf Sexualität:

*„Act I is about sex and Act II is death. They’re separated that way. Sex and death. In the show, the deaths wouldn’t have happened without the sex, but you can’t have life without sex, either.”*⁴¹⁷

Dem gegenüber steht u.a. Ilse als Allegorie des Lebens, die zwischen dem totgeweihten Moritz und der Hoffnung vermittelt. Doch sein Ende kann auch sie nicht mehr stoppen, beide sprechen in dieser Szene in Standmikrophone mit Blick auf das Publikum. Sie sehen einander nicht mehr, sind nicht mehr verbunden.⁴¹⁸

Rent, *Spring Awakening* und *Next To Normal* legen all diese Prozesse – den Abschied, die Zweifel, die Ängste – offen und zeigen den Schmerz der Charaktere. Doch es bleibt nicht dabei, denn auch die Gegenkraft der Hoffnung ist stark. Sie lässt in den Charakteren den Glauben an das Leben – und seinen hellen Seiten – wieder aufleben.

Alle drei Musicals zeigen kein klassisches Happy End – es gibt in diesem Sinne keinen Abschluss der Geschichten. Der Bogen schließt sich in dem Moment, in dem sich ein neuer zu spannen beginnt. Das Ende dieser Musicals ist sogleich ein Anfang. Etwas Neues kann

⁴¹⁶ McDONNELL/ SILBERGER, 1997. S. 138

⁴¹⁷ Michael Mayer. In: COTE, 2008. S. 71

⁴¹⁸ Vgl. Michael Mayer. In: ebd. S. 127

beginnen – sowohl für die Charaktere als auch für die Zuschauer. Das „andere“ Musical zeigt also gewissermaßen nur einen Ausschnitt aus dem Leben der Charaktere und stellt diesen auch als solchen dar. Dianas Geschichte endet nicht mit dem Ende von *Next To Normal*, ihre Zukunft bleibt ungewiss. Auch wenn die Hoffnung auf Besserung im Song „Light“ ausgedrückt wird, so befindet sich Diana nicht in einer „You’ll never walk alone“-Situation, wie es Scott Miller ausdrückt⁴¹⁹, sondern vor einem neuen Kapitel ihres Lebens, in das sie mit der Entscheidung dieses alleine zu konfrontieren, eintritt.

Im Laufe der Stücke durchläuft das Publikum mit den Charakteren eine Achterbahn der Gefühle – ein Spektrum von Schattenseiten ebenso wie Lichtblicken, ein Gehen durch Höhen und Tiefen des Lebens. Kritiker Mark Steyn meint: „Old-time musicals wanted to make us feel good; the new school wants to make us feel good about feeling bad.“⁴²⁰ Er hat m.E. insofern Unrecht, als dass es in *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* nicht darum geht, sich auf Negatives zu konzentrieren. Viel mehr geht es um ein „feeling everything“, „which asks you, with operatic force, to discover the liberation in knowing where it hurts“⁴²¹ – ein Fühlen und Spüren des Lebens. Die Charaktere, wie das Publikum, werden von diesem Fühlen herausgefordert. Es wird klar, dass sie sich den dunklen Seiten ihres Lebens stellen müssen, um wieder zu sich selbst zu finden. Alle drei Musicals ermutigen dazu diesen Weg zu gehen, auch wenn er nicht einfach ist – die Hoffnung lebt.

In *Spring Awakening* singt Wendlas Geist von den Schatten, die das Sternenlicht bringen.⁴²² Steven Sater übersetzt dies so: „it is only through the darkness that we discern the light“⁴²³. Wendla überbringt diese Botschaft Melchior, der sich dazu entschließt, weiter zu kämpfen und nicht aufzugeben, er selbst zu sein und zu dem zu stehen, was ihn ausmacht. Es ist gleichzeitig eine hoffnungsvolle Message an die Menschen im Publikum, die durch die Ensemble-Nummer „The Song Of Purple Summer“ noch verstärkt wird:

*„As this prelude segues into the song proper, the entire cast steps on to the stage. Setting aside the characters they have played in ‘some play from the past’, they address us as themselves, and tell us of the promise ahead.“*⁴²⁴

⁴¹⁹ Vgl. MILLER, Scott: You Find Some Way to Survive. 24. Jänner 2013. In: The Bad Boy of Musical Theatre Blog. URL: <http://newlinetheatre.blogspot.co.at/2013/01/you-find-some-way-to-survive.html> (3.4.13)

⁴²⁰ STEYN, Mark: Broadway Babies Say Goodnight. Musicals Then and Now. New York: Routledge. 1999. S. 211

⁴²¹ BRANTLEY, 15. April 2009.

⁴²² Vgl. Lyrics zu „Those You’ve Known“ aus *Spring Awakening*. A New Musical. In: *Spring Awakening*. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

⁴²³ SATER, 2012. S. 80

⁴²⁴ Ebd. S. 85

Wie in „Seasons Of Love“ und „Light“ treten die Schauspieler aus ihren Rollen heraus und verbinden in einem (standstill-)Moment der Zeit alle drei Ebenen: Charaktere, Darsteller und Zuschauer kommen im Treffpunkt „Mensch-sein“ zusammen. Der Hoffnung auf einen „lila Sommer“, der uns die Früchte einer schweren Zeit bringt, liegt in der Luft: „The sadness, the doubt, all the loss, the grief, Will belong to some play from the past; As the child leads the way to a dream, a belief, A time of hope through the land...“⁴²⁵

Auch in *Next To Normal* beginnen die Charaktere am Ende des Stückes endlich Licht am Ende des Tunnels zu sehen („Light“). Sie singen von den ertragenen Schmerzen, die erst langsam zu heilen beginnen, aber auch von der Hoffnung, diese kommende Zeit zu überstehen. Alle sechs Charaktere sind bereit das Licht in ihrem Leben zuzulassen, auch wenn sie wissen, dass dies nicht einfach sein wird. Die Hoffnung spricht aus ihnen und gleichzeitig zu uns: „When we open up our lives, Sons and daughters, husbands, wives – And fight that fight...There will be light.“⁴²⁶

Rent endet mit der Zuversicht, dass es möglich ist, das Vertrauen in sich selbst zurückzugewinnen, um in der Freiheit „man selbst zu sein“ Licht und Liebe in sein Leben zu bringen. So singen die Frauen im Finale „I can’t control my destiny, I trust my soul, my only goal is just to be“⁴²⁷, während die Männer auf die Wichtigkeit des Lebens im „Jetzt“ hinweisen – „No day but today“⁴²⁸. Das Musical teilt uns mit, dass es nicht darum geht, wie lange wir am Leben sind, sondern *wie* wir unsere Lebenszeit verbringen. „That’s sort of the point of the show.“⁴²⁹, so Jonathan Larson.

Rent, *Spring Awakening* und *Next To Normal* sind „Oden an das Leben“. Alle drei zeigen das Leben mit seinen Freuden und Leiden, aber schließen mit der Hoffnung und einer Botschaft, die Daphne Rubin-Vega (Mimi, Original Broadway Cast *Rent*) auf den Punkt bringt:

„It was [bzw. is, d. Verf.] about just opening up your heart and being fearless about being who you are.“⁴³⁰

⁴²⁵ SATER, 2012. S. 82

⁴²⁶ KITT/ YORKEY, 2010. S. 104

⁴²⁷ Lyrics zu „Finale B“ aus RENT. In: Rent. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Dreamworks Records. 1996.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ TOMASSINI, 11. Februar 1996.

⁴³⁰ No Day But Today: The Story of ‘Rent’ – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005. 82. Minute

KURZZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit einem „anderen“ Musicalverständnis. Es handelt sich dabei einerseits um ein Plädoyer für eine offene, vorurteilsfreie Begegnung mit dem Genre Musical und andererseits um eine Etablierung einer Betrachtungsweise von Musicals wie *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal*, die hier als das „andere“ Musical bezeichnet werden. Die Fragestellung der Arbeit bezieht sich in erster Linie auf letzteres und versucht anhand einer exemplarischen Analyse der drei Beispiel-Musicals dem Begriff der „Otherness“ näherzukommen und ihn in seiner ästhetischen und narrativen Ausprägung zu erklären.

Die Fokussierung des „anderen“ Musicals liegt auf seiner Anknüpfung an das „kollektive Gefühlsgedächtnis“ und einer damit zusammenhängenden Verbindung zwischen Charakteren, Darstellern und Zuschauern.

Dies geschieht u.a. durch die Adressierung von Themen aus der Alltagsrealität des Publikums (und der Schauspieler). Die Diplomarbeit widmet sich in diesem Zusammenhang vor allem der Frage, wie diese Vermittlung in den Musicals *Rent*, *Spring Awakening* und *Next To Normal* stattfindet.

Diese drei „anderen“ Musicals zeigen „Lebensausschnitte“ und verweigern sich einem abschließenden Happy End. Auch wenn am Ende eine hoffnungsvolle Botschaft steht, so bleibt der Ausgang trotzdem offen. Die Selbstreferenzialität dieser Musicals, die u.a. durch das Aufbrechen der „vierten Wand“ oder das Platzieren der Bands auf der Bühne geschieht, verdeutlicht zusätzlich die Dringlichkeit der vermittelten Themen.

Durch seine „Otherness“ – also seine „anderen“ kreativen und ästhetischen Entscheidungen – schafft es das „andere“ Musical über ein „Mitfühlen“ hinauszuwachsen und erreicht bei den Zuschauern ein Spüren und Mitschwingen am eigenen Leib. Darsteller und Publikum werden dabei gleichermaßen persönlich in die Charaktere, deren Gefühle und Geschichte involviert.

Die Arbeit beschreibt anhand der Beispiele wie sich diese „Otherness“ zusammensetzt und was die „Essenz“ des „Anderen“ ausmacht. Es ist eine Idee einer Betrachtung und eine Eröffnung einer Kategorie des Genres, die sich selbst nur wenige Grenzen setzt. Vorranging wird hier die Vielfalt der Theatergattung Musical in den Mittelpunkt gerückt und diese an einer Analyse der Auswahlbeispiele erfahrbar gemacht.

ABSTRACT

This thesis explores a different approach to the musical as a legitimate theatre genre. While setting its focus on an open and unprejudiced view of the genre it establishes a new idea of characterising musicals like *Rent*, *Spring Awakening* and *Next To Normal* – here called “the other musical”. Through a detailed analysis the thesis tries to define the “otherness” of these examples by describing their aesthetical and narrative choices.

“The other musical” primarily focuses on the connection between the fictional characters, the actors and the audience through addressing their collective (emotional) memory. This allows audience members (and actors) to exceed the level of empathy and to reach a level on which they can feel and explore the emotions of the characters first hand – on their own bodies and minds. By dealing with issues from the actual reality of daily life these “other” musicals are able to connect with humans in a deeply personal way. The thesis researches and explores the creative choices of *Rent*, *Spring Awakening* and *Next To Normal* and tries to convey a feeling for their different approach to musical theatre itself.

A dominant characteristic of these “other” musicals is their self-referential behaviour, which adds urgency to the issues raised and allows a personal connection. This happens, for instance, through breaking the fourth wall as well as through placing the band onstage and letting them enter the vulnerable area of the stage. These musicals do not pretend to show concluded stories, but rather refuse to culminate in a happy ending by always adding a question mark to their final lines. Despite this the message of hope is not excluded from this creative development but through questioning itself at the same time it does not force itself upon the audience.

“*Rent*, *Spring Awakening* and *Next To Normal* – Examples for an “other” understanding of the musical” explores the different approach to the elements of these three musicals and tries to explain their “otherness” through outlining their creative choices, which always lead back to their “essence” of connecting people through common emotion.

QUELLEN

ANDERSON, Virginia: Sets, costumes, lights, and spectacle. In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): The Oxford Handbook Of The American Musical. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 294-308

BARTOSCH, Günter: Die ganze Welt des Musicals. Wiesbaden: F. Englisch Verlag. 1981.

BRUNY, Martin: Interview mit Koen Schoots. Ein künstlerisches Leben zwischen Barock und Rock. In: musicals. Das Musicalmagazin. Heft 151. Oktober/November 2011. S. 8-15

BRUNY, Martin: Thomas S. Hischak: Off-Broadway Musicals Since 1919. In: musicals. Das Musicalmagazin. Heft 153. Februar/März 2012. S. 68-69

CLUM, John M.: Acting. In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): The Oxford Handbook Of The American Musical. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 309-319

COLLIS, Jonathon: Static on a screen. Seeking theatrical and thematic clarity in the challenges of Jonathan Larson's *Superbia*. In: Studies in Musical Theatre. Volume 6. Number 2. 2012. S. 213-226

COTE, David: Spring Awakening. In the Flesh. New York: Simon Spotlight Entertainment. 2008.

DEUTSCHMANN, Carsten: Zu Jonathan Larsons *Rent* und zur Inszenierung an der Bayerischen Theaterakademie. Gespräch mit Stefan Huber. 26. Februar 2009 In: Programmheft RENT. Bayerische Theaterakademie August Everding. Deutsches Theater München. S. 38-42

EIGTVED, Michael: Rockmusical und Rebellenhelden. In: JANSEN, Wolfgang (Hrsg.): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte - Ästhetik - Ökonomie. Die Referate des Symposions vom 29.-30. April 1995 in Berlin. Berlin: Weidler. 1995. S. 79-88

ELLIS, Sarah Taylor: No day but today. Queer temporality in *Rent*. In: Studies in Musical Theatre. Volume 5. Number 2. 2011. S. 195-207

ESTVANIK, Nicole: The Outside Man. In: American Theatre May/June 2006. S. 24-27, 70-71

EVERETT, William A./ LAIRD, Paul R.: Historical Dictionary of the Broadway Musical. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc. 2008.

EVERETT, William A.: The Musical. A Research and Information Guide. New York/London: Routledge. 2004.

EVERETT, William E./ PRECE, Paul: The Megamusical. The Creation, Internationalisation and Impact of a Genre. In: EVERETT, William A./ LAIRD, Paul R. (Hrsg.): The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge: Cambridge University Press. 2008. S. 250-269

FLINN, Denny Martin: Musical! A Grand Tour. The rise, glory, and fall of an American institution. New York: Schirmer Books. 1997.

GALLOWAY, Melodie G.: Is less truly more? Exploring intimacy and design in small-scale musical theater. In: Studies in Musical Theatre. Volume 4. Number 1. 2010. S. 103-111

GENNARO, Liza: Evolution of Dance in The Golden Age of the American "Book Musical". In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): The Oxford Handbook Of The American Musical. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 45-61

GERATHS, Armin: Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus. In: GERATHS, Armin/ SCHMIDT, Christian Martin (Hrsg.): Musical. Das unterhaltende Genre. Laaber: Laaber-Verlag. 2002a. S. 9-29

GERATHS, Armin: Sondheim und Lloyd Webber im Kontext des Musicals seit 1970. In: GERATHS, Armin/ SCHMIDT, Christian Martin (Hrsg.): Musical. Das unterhaltende Genre. Laaber: Laaber-Verlag. 2002b. S. 179-264

GOTTFRIED, Martin: More Broadway Musicals. Since 1980. New York: Harry N. Abrams, Inc. 1991.

GREEN, Stanley: Broadway Musicals. Show by Show. Sixth Edition. Revised and updated by Kay Green. New York: Applause Theatre & Cinema Books. 2008.

HAUSAM, Wiley (Hrsg.): The New American Musical. An anthology from the end of the century. Floyd. Rent. Parade. The Wild Party. New York: Theatre Communications Group. 2003.

HISCHAK, Thomas S.: Off-Broadway Musicals since 1919. From Greenwich Village Follies to The Toxic Avenger. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc. 2011.

ISTEL, John: Did the author's hyper-romantic vision get lost in the media uproar? In: American Theatre. July/August 1996. S. 13-17

JANSEN, Wolfgang: Exkurs: Musicals in der Produktion. Zur Realisierungspraxis als Konstituens des Werkes. In: GERATHS, Armin/ SCHMIDT, Christian Martin (Hrsg.): Musical. Das unterhaltende Genre. Laaber: Laaber-Verlag. 2002. S. 265-292

KISLAN, Richard: The Musical. A Look at the American Musical Theater. Revised, Expanded Edition. New York/London: Applause. 1995.

KITT, Tom/ YORKEY, Brian: Next To Normal. New York: Theatre Communications Group. 2010.

LÄNGLE, Alfried (Hrsg.): Entscheidung zum Sein. Viktor E. Frankls Logotherapie in der Praxis. München/Zürich: Piper Verlag. 1988.

LIPSKY, David: The creation of Rent. In: RENT Souvenir Book. The Nederlander Theatre, New York. 2007.

LOVENSHEIMER, Jim: Texts and Authors. In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): The Oxford Handbook Of The American Musical. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 20-32

LUNDSKAER-NIELSEN, Miranda: Directors and the New Musical Drama. British and American Musical Theatre in the 1980s and 90s. New York: Palgrave Macmillan. 2008.

McDONNELL, Evelyn/ SILBERGER, Katherine: Rent. Book, Music and Lyrics by Jonathan Larson. As directed by Michael Greif. New York: It Books Harper Collins. 1997.

McMILLIN, Scott: The Musical as Drama. A study of the principles and convention behind musical shows from Kern to Sondheim. Princeton/Oxford: Princeton University Press. 2006.

MILLER, Scott: From Assassins to West Side Story. The Director's Guide to Musical Theatre. Portsmouth: Heinemann. 1996.

MILLER, Scott: Rebels with Applause. Broadway's groundbreaking musicals. Portsmouth: Heinemann. 2001.

MILLER, Scott: Sex, Drugs, Rock & Roll, and Musicals. Boston: Northeastern University Press. 2011.

MILLER, Scott: Strike Up The Band. A New History of Musical Theatre. Portsmouth: Heinemann. 2007.

MILLER, Tim: Oklahomo! A gay performance artist vows that musicals shaped his political consciousness. In: American Theatre. November 2003. S. 91-93

MURGER, Henri: Boheme. Szenen aus dem Pariser Leben. Göttingen: Steidl Verlag. 2009.

Next To Normal Souvenir Program. August 2009. Booth Theatre, New York.

NISBET, Ian: Transposition in Jonathan Larson's *Rent*. In: Studies in Musical Theatre Volume 5, Number 3. 2011. S. 225-244

N.N.: Interview mit Bill T. Jones. In: American Theatre. January 2007. S. 160

PRECE, Paul/ EVERETT, William A.: The megamusical: the creation, internationalisation and impact of genre. In: EVERETT, William A./ LAIRD, Paul R. (Hrsg.): The Cambridge Companion to the Musical. Second Edition. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press. 2009. S. 250-269

RAPP, Anthony: Foreword. In: KITT, Tom/ YORKEY, Brian: Next To Normal. New York: Theatre Communications Group. 2010. S. xi-xiv

RAPP, Anthony: Without You. A memoir of love, loss and the musical RENT. New York (u.a.): Simon & Schuster. 2006.

RÜHMEIER, Ralf: Rasmus Borkowski. Von Mercutio zu Melchior. In: musicals. Das Musicalmagazin. Heft 137. Juni/Juli 2009. S. 32-37

SATER, Steven/ SHEIK, Duncan: Spring Awakening. In: COTE, David: Spring Awakening. In the Flesh. New York: Simon Spotlight Entertainment. 2008. S. 84-149

SATER, Steven: A Pruple Summer. Notes on the Lyrics of Spring Awakening. New York: Applause Theatre & Cinema Books. 2012.

SATER, Steven: Awaken and sing. How Wedekind's kindertragödie found its voice in a new century. In: American Theatre. July/August 2007. S. 28-31, 76

SCHMIDT-JOOS, Siegfried: Das Musical. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1965.

SEBESTA, Judith: Of Fire, Death, and Desire: Transgression and Carnival in Jonathan Larson's *Rent*. In: Contemporary Theatre Review. Volume 16 (4). 2006 S. 419-438

SEIDL, Eva: Scheitern kannst du am Theater immer. Interview mit Martin Timmy Habberger. In: blickpunkt musical. Nr. 02/09. Mai-Juni 2009. S. 46-48

SINGER, Barry: *Ever After. The last years of Musical Theater and beyond*. New York: Applause Theatre & Cinema Books. 2004.

SODERHOFF, Joachim/ WECK, Peter: *Musical. Geschichte. Produktionen. Erfolge*. Braunschweig: Westermann. 1986.

SONDHEIM, Stephen: *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981) with Attendant Comments, Principles, Heresies, Grudges, Whines and Anecdotes*. New York: Alfred A. Knopf. 2010.

Spring Awakening. Souvenir Book. Eugene O'Neill Theatre, New York. April 2007.

STEMPEL, Larry: *Showtime. A History of the Broadway Musical Theater*. New York, London: W.W. Norton & Company. 2010.

STERNFELD, Jessica: *The Megamusical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press. 2006.

STERNFELD, Jessica/ WOLLMAN, Elizabeth L.: *After the "Golden Age"*. in: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): *The Oxford Handbook Of The American Musical*. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 111-124

STEYN, Mark: *Broadway Babies Say Goodnight. Musicals Then and Now*. New York: Routledge. 1999.

WAGENER, Hans: *Anmerkungen*. In: WEDEKIND, Frank: *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006. S. 83-100

WALSH, David/PLATT, Len: *Musical Theatre and American Culture*. Westport/London: Praeger. 2003.

WARFIELD, Scott: *From Hair to Rent: is 'rock' a four-letter word on Broadway?* In: EVERETT, William A./ LAIRD, Paul R. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Musical*. Second Edition. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press. 2009. S. 235-250

WILDBIHLE, Hubert: *Das internationale Kursbuch Musicals. Ein kritischer Begleiter durch 500 Werke*. Passau: Musicalarchiv Wildbihler. 1999.

WOLF, Stacy Ellen: *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*. New York: Oxford University Press. 2011a.

WOLF, Stacy: *Gender and Sexuality*. In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): *The Oxford Handbook Of The American Musical*. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011b. S. 210-224

WOLFF, Tamsen: *Theater*. In: KNAPP, Raymond/ MORRIS, Mitchell/ WOLF, Stacy (Hrsg.): *The Oxford Handbook Of The American Musical*. New York (u.a.): Oxford University Press. 2011. S. 127-135

WOLLMAN, Elizabeth L.: *The Theater Will Rock. A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 2006.

WOLLMAN, Elizabeth/ STERNFELD, Jessica: *Musical theatre and the almighty dollar: What a tangled web they weave*. In: *Studies in Musical Theatre*. Volume 5. Number 1. 2011. S. 3-12

Internetquellen:

American Songbook Homepage. URL: <http://americansongbook.org/> (25.11.12)

ASH, Amy: About Jonathan Larson. In: American Theatre Wing. URL: <http://americantheatrewing.org/larsongrants/about.php> (2.11.12)

Atlantic Theater Company Homepage. URL: <http://atlantictheater.org/about/> (25.11.12)

AUBURN, David: He wrote of time running out, and it did. 10. Juni 2001. In: The New York Times Online. URL: <http://www.nytimes.com/2001/06/10/theater/theater-he-wrote-of-time-running-out-and-it-did.html> (3.11.12)

BELLAFANTE, Ginia: Broadway Is Rocker's Latest Alternative. 26. Dezember 2006. In: The New York Times Online. URL: http://theater.nytimes.com/2006/12/26/theater/26shei.html?_r=0 (23.11.12)

Boomtown! Next to Normal Aaron Tveit. In: Broadway.com URL: <http://www.broadway.com/videos/132914/boomtown-next-to-normal-aaron-tveit/> (14.1.13)

BRANTLEY, Ben: Fragmented Psyches, Uncomfortable Emotions: Sing Out! 15. April 2009. In: The New York Times Online. URL: <http://theater.nytimes.com/2009/04/16/theater/reviews/16norm.html> (18.1.13)

BRANTLEY, Ben: Soul-Searching at the Milestone Age of 30. 14. Juni 2001. In: The New York Times Online. URL: <http://www.nytimes.com/2001/06/14/theater/theater-review-soul-searching-at-the-milestone-age-of-30.html> (3.11.12)

BRANTLEY, Ben: There, Amid the Music, a Mind Is on the Edge. 14. Februar 2008. In: The New York Times Online. URL: <http://theater2.nytimes.com/2008/02/14/theater/reviews/14normal.html?pagewanted=all> (6.12.12)

Buzz Extra: Talking with librettist Brian Yorkey. In: Playhouse Square Homepage. URL: <http://www.playhousesquare.org/buzzextra/next-to-normal/talking.html> (4.12.12)

CERASARO, Pat: InDepth InterView Exclusive: Duncan Sheik On NYC Concert, Plus AMERICAN PSYCHO Scoop, THE NIGHTENGAL, SPRING AWAKENING & More. 21. November 2012. In: Broadwayworld.com URL: <http://broadwayworld.com/article/InDepth-InterView-Exclusive-Duncan-Sheik-On-NYC-Concert-Plus-AMERICAN-PSYCHO-Scoop-THE-NIGHTENGAL-Whats-Next-More-20121121> (28.11.12)

CERASARO, Pat: Sound Off Special Interview: Tom Kitt Talks Next To Normal (Stage and Screen), Bring it on & More. 7. Jänner 2011. In: Broadwayworld.com URL: <http://broadwayworld.com/article/SOUND-OFF-Special-Interview-Tom-Kitt-Talks-NEXT-TO-NORMAL-Movie-BRING-IT-ON-Morre-20110107> (4.12.12)

COHEN, Patricia: In Search of Sexual Healing, Circa 1891. 19. November 2006 In: The New York Times Online. URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=FA0E10FD3C5A0C7A8DDDA80994DE404482> (25.11.12)

COHEN, Patricia: Mental Illness, the Musical, Aims for Truth. 19. April 2009. In: The New York Times Online. URL: <http://theater.nytimes.com/2009/04/19/theater/19cohe.html?pagewanted=all> (4.12.12)

COZBY, Paul: Next to Normal – Review. Mom’s Bi-Polar and the Family Strives to Deal. In: About.com URL: <http://theater.about.com/od/reviewsandrecommendations/fr/nexttoreview.htm> (18.1.13)

FILICHIA, Peter: Filichia Features: Next To Normal Gets It Right. 19. Oktober 2012. In: Music Theatre International Blog. URL: <http://mtiblog.mtishows.com/filichia-features-next-to-normal-gets-it-right/> (14.1.13)

FROST, Sue: Artistry in a New Century. Creating and Producing the New American Musical Theater. Moderated by Sue Frost with Duncan Sheik, Steven Sater, Jessica Hagedorn, Mark Bennett, Steve Cosson and Michael Friedman. Transkript. 9. Juni 2007. In: Homepage Theatre Communications Group. URL: <http://www.tcg.org/events/conference/2007/transcripts/musical.cfm> (11.1.13)

GALVIN, Peter: How the show goes on. An interview with „Roger“, „Mimi“, and „Mark“. In: Interview Magazine. Juni 1996. URL: <http://www.angelfire.com/mac/singthepoems/rapparticles/interview.html> (14.1.13)

GANS, Adam/HETRICK, Adam: *Spring Awakening* Recoups on Broadway. 28. August 2007. In: playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/110617-Spring-Awakening-Recoups-on-Broadway> (25.11.12)

GANS, Andrew: Spring Is Here. *Spring Awakening* Debuts on Broadway Nov. 16. 16. November 2006. In: Playbill.com. URL: <http://www.playbill.com/news/article/103581-Spring-Is-Here-Spring-Awakening-Debuts-on-Broadway-Nov-16> (17.12.12)

HAUN, Harry: Playbill.com’s brief encounter with *Rent* director Michael Greif. 16. Juli 2011. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/celebritybuzz/article/152796-PLAYBILLCOMS-BRIEF-ENCOUNTER-With-Rent-Director-Michael-Greif> (11.1.13)

HEALY, Patrick: An Out-of-Town Overhaul Helps a Musical Find Focus. 29. April 2009. In: The New York Times Online. URL: <http://theater.nytimes.com/2009/04/29/theater/29norm.html?pagewanted=all> (4.12.12)

HENDERSON, Kathy: Steven Sater on the *Spring Awakening* Movie, Juggling Four Shows and His New Book, *A Purple Summer*. 8. März 2012. In: Broadway.com URL: <http://www.broadway.com/buzz/160489/steven-sater-on-the-spring-awakening-movie-juggling-four-shows-and-his-new-book-a-purple-summer/> (23.11.12)

HETRICK, Adam: Brian Yorkey-Tom Kitt Musical *In Your Eyes* Set for Village Originals Series. 2. August 2010. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/141722-Brian-Yorkey-Tom-Kitt-Musical-In-Your-Eyes-Set-for-Village-Originals-Series> (4.12.12)

HETRICK, Adam: Joe Mantello Helms U.K. Reading of Sting-Brian Yorkey Musical *The Last Ship*. 6. Februar 2012. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/159408-Joe-Mantello-Helms-UK-Reading-of-Sting-Brian-Yorkey-Musical-The-Last-Ship> (4.12.12)

HETRICK, Adam: *Next to Normal* Creators Kitt and Yorkey React to Pulitzer Win. 12. April 2010. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/138683-Next-to-Normal-Creators-Kitt-and-Yorkey-React-to-Pulitzer-Win> (4.12.12)

ISHERWOOD, Charles: In 'Spring Awakening', a Rock'n'Roll Heartbeat for 19th-Century German Schoolboys. 16. Juni 2006. In: The New York Times Online. URL: http://theater.nytimes.com/2006/06/16/theater/reviews/16awak.html?_r=1&adxnnl=1&adxnnlx=1354121657-Xim6QcCGOtCA5UD4bS5xsw&gwh=CECCB2898D52BD29C0E86A0DB79EE787 (28.11.12)

ISHERWOOD, Charles: Sex and Rock? What Would the Kaiser Think? 11. Dezember 2006. In: The New York Times Online. URL: http://theater.nytimes.com/2006/12/11/theater/reviews/11spri.html?_r=0&adxnnl=1&adxnnlx=1352192457-JOPYk29PhXLI9db5Nbt4Xw (28.11.12)

ITZKOFF, Dave: Sting and Brian Yorkey Embark on a New Musical, 'The Last Ship'. 1. September 2011. In: The New York Times Online. URL: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/09/01/sting-and-brian-yorkey-embark-on-a-new-musical-the-last-ship/> (4.12.12)

JEFFERSON, Margo: „Rent“ is brilliant and messy all at once. 25. Februar 1996. In: The New York Time Online. URL: <http://www.nytimes.com/1996/02/25/theater/sunday-view-rent-is-brilliant-and-messy-all-at-once.html?pagewanted=all&src=pm> (13.1.13)

JONES, Kenneth: Feeling Electric, Butz and Larsen Sing Electro-Shock Therapy Musical Oct. 7. 4. Oktober 2002. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/72517-Feeling-Electric-Butz-and-Larsen-Sing-Electro-Shock-Therapy-Musical-Oct-7> (14.1.13)

JONES, Kenneth: Musical Workshop for *Feeling Electric*, About a Frazzled Family, Stars a Bat Boy and a Lois Lane in Seattle. 21. Juni 2005. In: Playbill.com URL: <http://www.playbill.com/news/article/93639-Musical-Workshop-of-Feeling-Electric-About-a-Frazzled-Family-Stars-a-Bat-Boy-and-a-Lois-Lane-in-Seattle> (4.12.12)

LAHR, John: Hello and Goodbye. Jonathan Larson's 'Rent' tries to update the musical. In: The New Yorker. 19. Februar 1996. In: Everything is RENT Homepage. URL: <http://www.angelfire.com/in2/everythingisrent/articles/newyorker.html> (3.11.12)

LAMPERT-GRÉAUX, Ellen: All in The Family For Next To Normal. Set designer Mark Wendland and lighting designer Kevin Adams on the Broadway production of Next to Normal. 15. Juni 2009. In: Live Design Online. URL: <http://livedesignonline.com/theatre/0615-next-to-normal/> (12.1.13)

LASCALA, Marisa: Tom Kitt's Big Year. August 2010. In: Westchester Magazine Online. URL: <http://www.westchestermagazine.com/core/pagetools.php?pageid=9450&url=%2FWestchester-Magazine%2FAugust-2010%2FTom-Kitt-rsquo-Big-Year%2F&mode=print> (4.12.12)

MANNING, Kara: You Can't Always Get What You Want. But if artists from the clashing worlds of rock music and theatre settled their differences, they just might get what they need. 2006. In: Theatre Communications Group. URL: <http://www.tcg.org/publications/at/2001/want.cfm> (13.1.13)

MARKS, Peter: Revised Musical Hits Home. 12. Dezember 2008. In: The Washington Post Online. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/12/11/AR2008121103978_pf.html (12.1.13)

McKINLEY, Jesse: Family of 'Rent' Creator settles suit over authorship. 10. September 1998. In: The New York Times Online. URL: <http://www.nytimes.com/1998/09/10/theater/family-of-rent-creator-settles-suit-over-authorship.html> (4.11.12)

MILLER, Scott E.: Book Review zu „Stagestruck: Theater, AIDS, and the Marketing of Gay America“ von Sarah Schulman. 24. November 2000. In: Amazon.com URL: http://www.amazon.com/Stagestruck-Theater-AIDS-Marketing-America/product-reviews/0822322641/ref=cm_cr_dp_see_all_btm?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending (19.4.13)

MILLER, Scott: You Find Some Way to Survive. 24. Jänner 2013. In: The Bad Boy of Musical Theatre Blog. URL: <http://newlinetheatre.blogspot.co.at/2013/01/you-find-some-way-to-survive.html> (3.4.13)

MILLER, Scott: The Hope, The Heat, The Fear. 13. März 2013. In: The Bad Boy of Musical Theatre Blog. URL: <http://newlinetheatre.blogspot.co.at/2013/03/the-hope-heat-fear.html> (3.4.13)

N.N.: Next to Normal Confirms Broadway Closing Date. 10. November 2010. In: Broadway Buzz. Broadway.com URL: <http://www.broadway.com/buzz/154237/next-to-normal-confirms-broadway-closing-date/> (4.12.12)

N.N.: The Ballad of Kitt & Yorkey. In: Columbia Magazine Online. URL: <http://magazine.columbia.edu/print/681> (4.12.12)

N.N.: The World of “Rent”. 12. Mai 1996. In: The Daily Beast. URL: <http://www.thedailybeast.com/newsweek/1996/05/12/the-world-of-rent.html> (11.1.13)

N.N.: Big Breaking News! Idina Menzel to Return to Broadway Spring 2014 in If/Then by Next to Normal Team after DC Tryout. In: Broadwayworld.com URL: <http://broadwayworld.com/article/Big-Breaking-News-Idina-Menzel-to-Return-to-Broadway-Spring-2014-in-IfThen-by-Next-to-Normal-Team-20130228> (16.3.13)

New York Theatre Workshop Homepage. URL: <http://www.nytw.org/about.asp> (4.11.12)

Next to Normal: The Road To Broadway. American Theatre Wing: Working in The Theatre, Episode 384. November 2009. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/next_to_normal_11_09 (4.12.12)

Pulitzer Prize Homepage. URL: <http://www.pulitzer.org/works/2010-Drama> (4.12.12)

PURSE, Marcia/READ, Kimberly: Interview with Brian Yorkey – Writer and Lyricist of *Next to Normal*. A Musical About Bipolar Disorder. 17. Mai 2009. In: About.com URL: http://bipolar.about.com/od/mediaportrayals/a/brian_yorkey.htm (7.12.12)

REITER, Susan: Rent to Buy. 10. August 2011. In: City Arts. New York’s review of culture. URL: <http://cityarts.info/2011/08/10/rent-to-buy/> (13.1.13)

RINGWALD, Molly: Jonathan Larson. Juni 1996. In: Interview Magazine Transkript. URL: <http://pookie17.tripod.com/interview> (3.11.12)

ROONEY, David: Spring Awakening. 10. Dezember 2006. In: Variety Online. URL: <http://www.variety.com/review/VE1117932285/?refCatId=1265> (12.1.13)

Show People with Paul Wontorek: Jennifer Damiano of *Spider-Man, Turn Off the Dark*. In: Broadway.com URL: <http://www.broadway.com/videos/153618/show-people-with-paul-wontorek-jennifer-damiano-of-spider-man-turn-off-the-dark/?page=1&term=jenniferdamiano&sort=newest#play> (13.1.13)

Show People with Paul Wontorek: Tony Winner Alice Ripley. In: Broadway.com URL: <http://www.broadway.com/videos/153758/show-people-tony-award-winner-alice-ripley/> (13.1.13)

SULCAS, Roslyn: It Takes a Rule Breaker to Create Dance for Rebels. 7. Juni 2007. In: The New York Times Online. URL: http://www.nytimes.com/2007/06/07/arts/dance/07jone.html?_r=0 (16.1.13)

The Vocabulary of Dance: Choreographers 2010. American Theatre Wing: Working in The Theatre. November 2010. URL: http://americantheatrewing.org/wit/detail/choreographers_11_10/ (16.1.13)

THOMAS, June: Sara Schulman: The writer Rent ripped off. 23. November 2005. In: Slate Magazine Online. URL: http://www.slate.com/articles/news_and_politics/interrogation/2005/11/sarah_schulman.html (4.11.12)

TOMASSINI, Anthony: A composer's death echoes in his musical. 11. Februar 1996. In: The New York Times Online. URL: <http://www.nytimes.com/1996/02/11/theater/theater-a-composer-s-death-echoes-in-his-musical.html?pagewanted=all&src=pm> (20.1.13)

TOMASSINI, Anthony: Like opera inspiring it, 'Rent' is set to endure. 6. September 2008. In: The New York Times Online. URL: http://www.nytimes.com/2008/09/06/arts/music/06rent.html?_r=0 (16.1.13)

TOMMASINI, Anthony: The Seven-Year Odyssey that led to „Rent“. 17. März 1996. In: The New York Times Online. URL: <http://www.nytimes.com/1996/03/17/theater/theater-the-seven-year-odyssey-that-led-to-rent.html?pagewanted=all&src=pm> (13.1.13)

Village Theatre Homepage. URL: <http://www.villagetheatre.org/> (4.12.12)

WADLER, Joyce: Storming Broadway From Atop a Fortress. 14. Dezember 2006. In: The New York Times Online. URL: http://www.nytimes.com/2006/12/14/garden/14dakota.html?_r=1&oref=slogin (23.11.12)

CD/DVD:

Jonathan Sings Larson. CD Booklet. PS Classics. 2007.

Next To Normal. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. Ghostlight Records. 2009.

No Day But Today: The Story of 'Rent' – Documentary. Regie: Jeffrey Schwarz. 112 min. Sony Pictures. USA 2005.

Rent. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Dreamworks Records. 1996.

Spring Awakening. Original Broadway Cast Recording. Booklet. Decca Broadway. 2006.

CURRICULUM VITAE

Name: Julia Wagner
Geburtsdatum: 30. März 1989
Geburtsort: Wien, Österreich

Ausbildung:

seit Oktober 2007 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

2012 Bakkalaureat (B. phil) Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

2007 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden

1999-2007 Gymnasium: GRg 13, Wenzgasse 7, 1130 Wien

1995-1999 Volksschule: Ober St. Veit, Hietzinger Hauptstraße 166, 1130 Wien

Regie- /Dramaturgie-Hospitanzen:

August – November 2012	Dramaturgie-Hospitanz am Volkstheater, Wien
November – Dezember 2011	„Die spinnen, die Römer!“ (Musik: Stephen Sondheim, Buch: Burt Shevelove & Larry Gelbart – Regie: Werner Sobotka), Volksoper Wien
März – August 2011	„Othello“ (William Shakespeare – Regie: Sylvie Rohrer), Shakespeare auf der Rosenberg
Oktober 2010 – Mai 2011	„Unschuldsvermutung“ (Buch: Florian Scheuba – Regie: Thomas Gratzner), Rabenhof Theater Wien

Fortbildungen und Praktika:

September 2008	Fortbildung Kulturmanagement, Institut für Kulturkonzepte, Wien (Grundlagen Internationales Kulturmanagement & Presse- und Öffentlichkeitsarbeit)
Diverse Praktika	u.a. beim Österreichischen Rundfunk (Radio Ö1), Bohemniacs – A Theatre Group, Austria Presse Agentur, Broadway