

Klänge vergangener Zeiten und musikalische Vergangenheit im Broadwaymusical

Musikgeschichte als Inhalt und Form

Carolin Stahrenberg

I. Einleitung: Musikgeschichte im Musical

Im Musical wird in vielfältiger Form Musikgeschichte erzählt – nicht nur über das sprachliche Narrativ, wie beispielsweise in Musicals wie *Mozart!*¹ oder *Barnum*² (hier widmet sich ein Abschnitt der historischen USA-Tournee der Sängerin Jenny Lind). Auch Juke Box Musicals bringen in ihrer Zusammenstellung präexistenter Musiken Musikgeschichte auf die Bühne: Dabei stehen in den biographischen Musicals Handlung und Musikauswahl in Übereinstimmung, indem sie die Lebensgeschichte eines Musikers oder einer Musikerin erzählen und mit den bekanntesten Songs verknüpfen. Ein Beispiel hierfür ist u.a. das Musical *Buddy. The Buddy Holly Story*³ aus dem Jahr 1989, das die Biographie Buddy Hollys zwischen 1956 und seinem Tod 1959 thematisiert. Seinen Höhepunkt findet es in einer fast 25-minütigen Konzertperformance (Clear Lake Concert) – der Theaterwissenschaftler Bud Coleman bezeichnet dieses Musical (und andere dieser Art) deshalb auch als »disguised pop/rock concert«,⁴ wobei es sich bei dem verkappten Popkonzert um Inszenierungen historischer Konzerte mit den Mitteln des Musiktheaters handelt, um Musikgeschichte auf der Bühne also.

Doch auch wenn statt der Biographie der Stars die Fans im Mittelpunkt stehen und deren emotionale Beziehung zur Musik ihrer Idole den roten Faden der Handlung bildet, wird im Juke Box Musical Musikgeschichte erzählt – und zwar aus ei-

-
- 1 *Mozart!*, Buch und Lyrics: Michael Kunze, Musik: Sylvester Levay, Uraufführung 02.10.1999, Vereinigte Bühnen Wien (Regie: Harry Kupfer).
 - 2 *Barnum*, Buch: Mark Bramble, Lyrics: Michael Stewart, Musik: Cy Coleman, Uraufführung 30.04.1980, St. James Theater, New York (Regie: Joe Layton).
 - 3 *Buddy. The Buddy Holly Story*, Buch: Alan Janes, Lyrics und Musik: Buddy Holly u.a., Uraufführung 12.10.1989, Victoria Palace Theatre, London (Regie: Rob Bettinson).
 - 4 Bud Coleman: »New Horizons. The Musical at the Dawn of the Twenty-first Century«, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.): *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge 2001, S. 284-301, hier S. 287.

ner oft nur wenig wahrgenommenen Perspektive, nämlich der des Publikums, das hier gleichzeitig zum Gegenstand der Erzählung wird. So werden beispielsweise im Musical *The Band*, geschrieben von Tim Firth mit der Musik von Take That, die Songs zu einer Art ›Zeitmaschine‹, die die vier Protagonistinnen in ihrer Erinnerung 25 Jahre zurückversetzt, in die Zeit, als sie beste Freundinnen und Fans der Boygroup waren. Durch Rückblenden und die Inszenierung eines Revival-Konzerts der Band überlagern sich in dem Stück die Zeitebenen – Jugendzeit und Gegenwart der Handlung verschmelzen in den Songs der Band. Musikgeschichte wird hier als Emotions- und Sozialgeschichte erzählt, wobei die Songs das Zentrum bilden. Sie bringen durch ihre anachronistische Musiksprache an sich schon Musikgeschichte auf die Bühne.

Dies ist auch der Fall, wenn sich die Handlung ganz vom historischen Zusammenhang der Songs abkoppelt – wie beispielsweise in den Musicals *Mamma Mia*⁵ mit Songs von Abba oder *I Am From Austria*⁶ mit der Musik von Reinhard Fendrich. In letzterem werden Songs wie beispielsweise das titelgebende »I Am From Austria« oder »Es lebe der Sport« in eine Handlung eingebettet, die eine Liebesgeschichte mit dem Narrativ von Heimatverbundenheit und Zugehörigkeit verknüpft (»Da bin i her, da g'hör' i hin«⁷). Das Leben Reinhard Fendrichs oder der Zeitkontext der Songs spielen hier im Narrativ keine Rolle – nichtsdestotrotz operiert die musikalische Dramaturgie des Stücks mit der Erinnerung der Menschen im Publikum an historische Songs. Hier wird also – rein musikalisch – auf Musikgeschichte Bezug genommen. Auch *Buddy* spielt mit dieser Evokation eines als historisch empfundenen Sounds.

Diese Technik, die man im Zusammenhang mit dem Broadway-Musical als Pastiche bezeichnet,⁸ möchte ich im Folgenden anhand zweier Beispiele des Autorenteam's Kander und Ebb genauer untersuchen, in denen das Pastiche v.a. als eine Art *couleur temporelle* eingesetzt wird⁹ – gleichzeitig wird die Ebene der Musik in beiden Werken zielgerichtet genutzt, um Vergangenheit für die Gegenwart neu zu verhandeln. Da die Erinnerung im Konzept des Pastiche eine zentrale Rolle

5 *Mamma Mia*, Buch: Catherine Johnson, Lyrics und Musik: Benny Andersson, Björn Ulvaeus, Uraufführung 06.04.1999, Prince Edward Theatre, London (Regie: Phyllida Lloyd).

6 *I Am From Austria*, Buch: Titus Hoffmann, Christian Struppeck, Lyrics und Musik: Reinhard Fendrich, Michael Reed (Arrangements), Uraufführung 16.09.2017, Raimundtheater, Wien (Regie: Andreas Gergen).

7 Reinhard Fendrich: »I am from Austria [Songtext]«, in: Reinhard Fendrich: *fendrich.at*, <https://www.fendrich.at/lyric/i-am-from-austria/> (abgerufen am 08.11.2020).

8 Zum Pastiche vgl. Richard Dyer: *Pastiche*, London u.a. 2007; Helen Smith: »The Art of Glorification. A History of Pastiche, and Its Use within Sondheim's *Follies*«, in: *British Postgraduate Musicology* 2 (1998), S. 24–31.

9 Neben der Markierung der Zeit spielt darüber hinaus auch die *couleur locale*, die Markierung des Ortes, eine Rolle.

spielt, werde ich mich zunächst mit dem Zusammenhang von Musiktheater und kulturellem Gedächtnis auseinandersetzen.

II. Wieder-Holung: Musikgeschichte auf der (Musical-)Bühne und kulturelles Gedächtnis

Werden historische Ereignisse in einer medialen Form thematisiert, so werden sie als »Fixpunkte in der Vergangenheit« ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben, wie der Ägyptologe und Kulturwissenschaftler Jan Assmann feststellt. Die Erinnerung an »schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit« wird, so Assmann, »durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wachgehalten.«¹⁰ Dies trifft auch auf Ereignisse aus dem Bereich der Musikgeschichte zu: Die im Stadtbild aufgestellten Denkmäler für Personen der Musikgeschichte oder Gedenktafeln, die an Ereignisse erinnern, die von einer Gesellschaft als wichtig für die Musikgeschichte erachtet werden, sind beispielsweise steinerne Zeugen dieser Einschreibung musikalischer Ereignisse in das kulturelle Gedächtnis und der daraus folgenden Aufwertung bestimmter Personen und Werke.

Das von Assmann beschriebene »Wachhalten« von Erinnerung geschieht im Theater, einem Ort institutionalisierter Kommunikation, in ganz besonderem Maße, so es sich auf historische Stoffe bezieht, nämlich durch die »Verkörperung«¹¹ historischer Begebenheiten – eine Form, wie wir sie auch in weniger institutionalisierten, aber dennoch ritualisierten Aufführungen historischer Ereignisse finden, z. B. bei Reenactments historischer Schlachten.¹² Dadurch wird die Illusion einer sichtbaren und spürbaren Vergegenwärtigung¹³ erzeugt, eines Verschmelzens

10 Jan Assmann: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders. (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988, S. 9-19, hier S. 12.

11 Erika Fischer-Lichte weist auf die Doppelbedeutung des Körpers der SchauspielerIn bzw. des Schauspielers (Körper-Haben und Leib-Sein) hin: »Der Mensch *hat* einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann [...]. Zugleich aber ist er dieser Leib, ist Leib-Subjekt«, Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 129. Das »Körper-Haben« verweist auf den Körper als Zeichen, z. B. in der Verkörperung historischer Figuren; das »Leib-Sein« fasst dagegen die Leiblichkeit des Schauspielenden als einzigartiger Körper. Präsenz und Repräsentation verschmelzen.

12 Die Literatur zum Reenactment ist vielfältig. In diesem Zusammenhang sei für einen Überblick beispielhaft verwiesen auf Ulrike Jureit: *Magie des Authentischen. Das Nachleben von Krieg und Gewalt im Reenactment*, Göttingen 2020; Sarah Willner, Georg Koch und Stefanie Samida (Hg.): *Doing History. Performative Praktiken in der Geschichtskultur*, Münster 2016 sowie Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der »Living History«*. Eine Typologie, Bielefeld 2012.

13 Aufgrund des Ineinander von Unbelebtem und Belebtem im Reenactment kann laut Günther Heeg nicht von einer wirklichen Vergegenwärtigung gesprochen werden: »Vergegen-

von Gegenwart (im Leib des Schauspielers/der Schauspielerin) und Vergangenheit (im zeichenhaften Körper der gespielten historischen Figur). Während allerdings das historische Reenactment eine gewisse ›Authentizität‹ als Gegenstand der Darstellung sucht,¹⁴ ordnet das Theater historische Ereignisse zumeist in neue narrative Dramaturgien ein; dabei erscheint die Frage einer ›Authentizität‹ in der Regel als untergeordnet. Vergegenwärtigung meint hier nicht das Erzeugen der Illusion eines ›authentischen‹ Miterlebens von Vergangenheit, sondern deren Bezug auf die Gegenwart.¹⁵

Auch damit zeigt sich das Theater als Teil des kulturellen Gedächtnisses – Assmann beschreibt diesen Aspekt als »Rekonstruktivität«: »Das kulturelle Gedächtnis verfährt rekonstruktiv, d.h. es bezieht sein Wissen immer auf eine aktuell gegenwärtige Situation.«¹⁶ Dies ist natürlich auch beim Reenactment der Fall, wird aber, zumindest im populären historischen Reenactment, zumeist nicht problematisiert, wie die Historikerin Ulrike Jureit beschreibt: »Der Reenactor möchte sich durch authentifizierte Kontexte und detailgetreue Ausstattungen vergangenen Ereignissen körperlich-emotional annähern, was zugleich bedeutet, dass Geschichte weniger erlernt oder reflektiert, sondern in erster Linie erlebt und gefühlt werden will.«¹⁷ Der Gegenwartsbezug bzw. der Aspekt der Rekonstruktivität wird dagegen im Theater sogar häufig herausgestellt – werden doch Stoffe durch Bühnenbild oder Kostüme oft ausdrücklich ›enthistorisiert‹, um den Bezug eines historischen Stoffes zur Gegenwart hervorzuheben (und sich nicht dem Vorwurf eines Historismus auszusetzen). Die Herausgeber*innen des Bandes *Reenacting History: Theater und Geschichte* bezeichnen dies im Anschluss an Günter Heeg als das »Theater der Wiederholung«, das »die Uneigentlichkeit und Sekundarität geschichtlicher Vorgänge« unterstreicht und ermöglicht, das Theater »als einzigartigen Ort der Aus-

wärtigung impliziert und suggeriert die restlose Verlebendigung des Vergangenen, während das Unbelebte, das im Reenactment zu Tage tritt, die Resistenz aller toten Geschlechter gegen ihre Indienstnahme durch die Gegenwart markiert.« Günter Heeg: »Reenacting History. Das Theater der Wiederholung«, in: Günter Heeg u.a. (Hg.): *Reenacting History. Theater und Geschichte* (Recherchen 109), Berlin 2014, S. 10-39, hier S. 14. Heeg schlägt deshalb als Konsequenz daraus den Begriff der »Wieder-Holung« vor, der den nicht zu überwindenden Abstand zum Vergangenen markiert (Ebd., S. 15).

14 Vgl. Jureit, *Magie des Authentischen*, S. 10.

15 Zu Verflechtungen von Reenactment und Theater vgl. Heeg u.a. (Hg.), *Reenacting History*. Die Herausgeber unterscheiden dabei im Vorwort die Konzepte des ›Theaters der Wiederholung‹ (s.o.) und eines ›ästhetischen Historismus‹, »in dem sich Theater und Geschichte verbinden, um die Kontinuität und Präsenz der Geschichte zu beglaubigen«. Günter Heeg u.a.: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Reenacting History*, S. 5-8, hier S. 6.

16 Assmann, *Kollektives Gedächtnis*, S. 13.

17 Jureit, *Magie des Authentischen*, S. 10.

handlung und Aneignung der Vergangenheit in der Gegenwart zu begreifen.«¹⁸ Heeg markiert sogar die »grundsätzliche *Theatralität* historischer Zeiterfahrung.«¹⁹

Wie eingangs bereits beschrieben, hält das Musical dabei als ein zutiefst selbstreferenzielles Genre nicht nur mittels der Ebene der Handlung Erinnerungen an Vergangenheit wach bzw. »wieder-holt« diese. Auch im Medium der Musik wird Erinnern evoziert und modifiziert, wobei das bedeutendste Stilmittel die musikalische Technik des Pastiche ist.

Pastiche, von Richard Dyer allgemein als »a kind of imitation that you are meant to know is an imitation«²⁰ bezeichnet, wird u.a. von Steven Robert Swayne für das Musical präzisiert – nach seiner gut fassbaren Definition sind *pastiche songs*: »Songs written in the idioms of yesteryear or with the inflections of another composer«.²¹ Dabei umfasst die Technik des Pastiche nicht das direkte Zitat, das Zusammenfügen von präexistenten Musiken beispielsweise, wie wir es in der Musikwissenschaft unter dem Begriff Pasticcio kennen: »Pastiche usually does not quote another song or composer; rather, it aims at capturing the stylistic language of some other time and place.«²² Mit dem direkten Bezug auf die Klänge (eigentlich »Redeweisen«) vergangener Zeiten, »the idioms of yesteryear«, wird der Vergangenheitsbezug deutlich: Hier wird Musikgeschichte im Medium der Musik erzählt bzw. auf die Bühne gebracht. Die Funktion solcher *pastiche songs* sowie ihre dramaturgische Einbettung kann dabei unterschiedlich sein. Häufig werden sie vor allem als *character songs*, also zur Charakterisierung einer Figur, eingesetzt. Ich möchte mich im Folgenden nicht dieser Funktion widmen, sondern anhand der Musicals *Cabaret* und *The Scottsboro Boys* tiefergehende Verflechtungen von musikalischem Pastiche mit Handlung und Dramaturgie sowie deren Bezug zu Narration und Erinnerung thematisieren.²³

18 Heeg u.a., »Vorwort«, S. 7.

19 Heeg, »Reenacting History«, S. 16 [Hervorhebung im Original].

20 Dyer, *Pastiche*, S. 1.

21 Steven Robert Swayne: *Hearing Sondheim's Voices*, Diss., University of California, Berkeley 1999, S. 52, zit.n. Agnieszka Zagodzón: *Von »re-creation« bis »glorification«. Zur musikalischen Inszenierung des historischen Broadway-Sounds in amerikanischen Musicals des späten 20. Jahrhunderts* (Populäre Kultur und Musik 23), Münster und New York 2019, S. 171.

22 Ebd.

23 Nils Grosch diskutiert übergreifend Historizität und Pastiche im Concept Musical in Zusammenhang mit Brecht'scher Verfremdungstechnik: Nils Grosch: »That's the alienation effect«. *Verfremdung und Song im »Concept Musical«*, in: Jürgen Hillesheim (Hg.): *Verfremdungen: Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik*, Freiburg 2013, S. 317-333.

III. Erzählte (Musik-)Geschichte: *Cabaret*

Im Musical *Cabaret*,²⁴ herausgebracht am Broadway im Jahr 1966 und heute zu- meist eher bekannt durch den auf dem Musical basierenden Spielfilm von 1972, ist die Motivation für *pastiche songs* bereits auf Handlungsebene gegeben: Es spielt (auf Grundlage von Christopher Isherwoods *Berlin Stories*²⁵) im Berlin der 1930er Jahre und erzählt vor dem Hintergrund des Aufstiegs des Nationalsozialismus und einer dekadenten Gesellschaft die Liebesgeschichte des amerikanischen Autors Cliff und der Nachtclubsängerin Sally Bowles. Neben der eigentlichen Handlung wird das Arbeitsfeld Sallys – ein Musikort, nämlich das Cabaret Kit Kat Club – durch mehrere Songs geschildert und auf diese Weise das Bild eines Nachtclubs im moralisch zunehmend verfallenden Berlin der frühen 1930er Jahre evoziert.²⁶

Als eine Art ›Zwitter‹ zwischen Book Musical und Concept Musical vereint *Cabaret* in sich sowohl in die Handlung verwobene *book songs*,²⁷ als auch kommentierende *pastiche songs* – sie sind als Nachtclubnummern über das Stück verteilt und durchbrechen die Handlung.²⁸ Die Musik der *book songs* ist als integrierte Form aus der Handlung entwickelt, Dialog und Song gehen ineinander über – hier finden sich keine Anklänge an ›idioms of yesteryear‹. Anders die eingeschobenen Nachtclubsongs, deren Anfang und Ende deutlich markiert ist und deren nicht-integrierte Stellung durch bühnentechnische Elemente (Licht, Ausstattung) zusätzlich betont wird.

Durch den musikbezogenen Beruf der weiblichen Protagonistin liegt ein musikalischer Bezug in Form von *couleur locale/couleur temporelle* zu den Cabarets im Berlin der ausgehenden Weimarer Republik nahe – er wäre allerdings nicht zwingend notwendig, ließe sich die Geschichte doch auch ohne die eingeschobenen Nachtclubsongs erzählen. Ein Stadium, in dem sich das Stück während der Konzeptionsphase tatsächlich einmal befand, wie Harold Prince, der Produzent und Regisseur des Stücks, schildert: »For a short time we had two shows. A predictable realistic telling of the writer's encounter with Sally, and Joel Grey's fifteen minutes.«²⁹ Joel Grey spielte in der Erstproduktion den Conferencier (Emcee = Master of Ceremonies), führte in dieser Rolle also durch das Nummernprogramm des Cabarets. Das

24 *Cabaret*, Buch: Joe Masteroff, Lyrics: Fred Ebb, Musik: John Kander, Uraufführung 20.11.1966, Broadhurst Theatre, New York (Regie: Harold Prince).

25 Christopher Isherwood: *The Berlin stories*. New York 1963. Das Buch umfasst die beiden Erzählungen *Goodbye to Berlin* und *The Last of Mr. Norris*. Die Erstausgabe erschien 1945.

26 Zu historischen Orten der populären Musik im Berlin der 1920er und frühen 1930er-Jahre vgl. Carolin Stahrenberg: *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918-1933* (Populäre Kultur und Musik 4), Münster 2012.

27 Zum Terminus *book song*: »A book song relates to and even furthers the plot, functioning as dialogue set to music.« Martin Gottfried: *Broadway Musicals*, New York 1980, S. 13.

28 Grosch, »Verfremdung und Song«, S. 323f.

29 Harold Prince: *Sense of Occasion*, Milwaukee 2017, [Chapt. 22], [o. S.].

Produktionsteam entschied sich schließlich für zwei verschränkte Ebenen, wobei die Nachtclub-Szenen die heutige Rezeption beherrschen, wohl auch da Regisseur Bob Fosse im Film *Cabaret* ganz auf die *book songs* verzichtete und so die Nachtclub-Ebene noch verstärkte – damit rückt auch die Erzählung von Musikgeschichte im Film stärker in den Vordergrund. Im kollektiven Gedächtnis sind deshalb vor allem Nummern wie »Willkommen, bienvenue, welcome« oder die (ausschließlich im Film vorhandenen) Songs »Mein Herr« und »Money makes the world go round« verankert.

Sowohl die Buch- als auch die Kommentar-Ebene im Musical *Cabaret* erzählen Geschichte, wobei letztere, mit den *pastiche songs*, dramaturgisch mit der Handlung verwoben und so das Konzept des Musicals, nämlich die Darstellung einer an Dekadenz zu Grunde gehenden Gesellschaft, verdeutlicht wird: »we took Joel's numbers and scattered them through the show in an ascending curve energetically and a descending curve morally«,³⁰ so Prince. Der Rückgriff auf historische Formen erfolgt dabei nie offensichtlich, sondern immer mit einer gleichzeitigen Aktualisierung des Idioms. Dennoch finden sich wahrnehmbare Anklänge, wenn z.B. gleich zu Beginn im Eingangssong »Willkommen« formal das beiläufige Erzählen über einer Motivschleife und die direkte Kommunikation mit dem Publikum als typische Motive aus Kabarett-Kontexten aufgenommen werden; die Melodie bewegt sich in einem überschaubaren Ambitus und durch die Instrumentation mit dem Banjo, einem Mode-Instrument der 1930er Jahre, das z.B. auch von Kurt Weill in der *Dreigroschenoper* eingesetzt wurde, werden hier anachronistische Klänge verwendet.³¹ Nils Grosch hat in diesem Zusammenhang auf die auffällige Präsenz der Sexte zu Beginn der Eröffnungsnummern »Willkommen« und der »Moritat« aus der *Dreigroschenoper* hingewiesen und Parallelen in der harmonischen Gestaltung nachgewiesen.³²

Andere Songs zeigen ebenfalls Anklänge an das historische Berliner Kabarett der ausgehenden 1920er Jahre: Im Song »Two Ladies« liegt beispielsweise ein Bezug im Sujet vor, wenn dort eine Dreiecksbeziehung zwischen einem Mann und zwei Frauen thematisiert wird – dasselbe Thema findet sich im Schiffer/Spoliansky-Lied »Wenn die beste Freundin« aus einer Kabarettrevue des Jahres 1928 (*Es liegt in der Luft*).³³ Dort heißt es, damals u.a. von Marlene Dietrich gesungen: »(2. Freundin) Du hast mich mit ihr betrogen! (Er) Weil Du mich mit ihr betrogen hast! (1. Freundin) Und Du hast mich mit ihm betrogen! (2. Freundin) Weil Du mich mit ihm betrügst!

30 Ebd.

31 Vgl. Joe Masteroff, John Kander und Fred Ebb: *Cabaret*, Klavierauszug, New York 1968.

32 Grosch, »Verfremdung und Song«, S. 327.

33 *Es liegt in der Luft*. Revue in vierundzwanzig Bildern, Buch und Lyrics: Marcellus Schiffer, Musik: Mischa Spoliansky, Uraufführung 15.05.1928, Komödie am Kurfürstendamm, Berlin.

(Er) Was sind denn das für verwickelte Familienverhältnisse!«³⁴ Auch im Text von »Two Ladies« wird das Thema Partnertausch und die *Ménage à trois* aufgegriffen: »(Emcee) We switch partners daily, To play as he please. (Girls) Twosie beats onesie (Emcee) But nothing beats threes.«³⁵ Die in *Es liegt in der Luft* beteiligte Marlene Dietrich war zur Zeit der Uraufführung von *Cabaret* bereits zum Sinnbild der Kultur der deutschen späten 1920er und 1930er Jahre geworden und steht unübersehbar Pate für Liza Minellis Auftritt als Sally Bowles im Film *Cabaret*, und zwar in der Nummer »Mein Herr«: Visuell verweisen das Kostüm und der Stuhl als wichtiges Requisit auf Dietrichs ikonischen Auftritt als Lola Lola in Josef von Sternbergs *Der Blaue Engel*.

Harold Prince fasst den Charakter des Pastiche in den Nachtclubszenen in *Cabaret* in seinen Erinnerungen zusammen und verrät dabei auch etwas über die Vorbilder, die bei der Entwicklung des Musicals für diese Szenen Pate gestanden haben sollen: »six or eight songs fragmented to introduce Berlin nightlife and to be performed by my MC, making quick changes from Lenya to Richard Tauber to Dietrich, and so on.«³⁶

Das »idiom of yesteryear« ist in *Cabaret* nicht plakativ, sondern erscheint fast selbst als eine Erinnerung, in einer aktualisierten Form auf die Gegenwart bezogen. Assmanns Formulierung, dass im kulturellen Gedächtnis das »Wissen immer auf eine aktuell gegenwärtige Situation«³⁷ bezogen werde (s.o.), wird in *Cabaret* nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar: Der große Bühnenspiegel reflektiert das Auditorium, »thus allowing the audience to see itself«,³⁸ wie es in den Regieanweisungen heißt. Er bildet die Brücke von der erzählten Geschichte mit ihrem Handlungsort und ihrer Handlungszeit in die Gegenwart. Der Spiegel führt so die in der Erzählung erfolgte Aushandlung der Vergangenheit in der heutigen Gegenwart plakativ vor Augen.

IV. Musiktheatergeschichte als Form: *The Scottsboro Boys*

War in *Cabaret* die Musikgeschichte durch die Songs und den Handlungsort Kit Kat Club ein Teil der erzählten Geschichte, so zeigt sich in Kander und Ebbs' aktuellster und durch Ebbs' Tod letzter Zusammenarbeit ein anderer Zugang, wie er sich z.B. auch schon in der früheren gemeinsamen Produktion *Chicago* fand: Ein histo-

34 Marcellus Schiffer: *Es liegt in der Luft (Ein Spiel im Warenhaus). Revue in 24 Bildern*, Textbuch, München [o.J.], S. 45.

35 Masteroff, Kander und Ebb, *Cabaret*, Klavierauszug, S. 73.

36 Prince, *Sense of Occasion*, [Chapt. 22], [o. S.].

37 Assmann, *Kollektives Gedächtnis*, S. 13.

38 Joe Masteroff: *Cabaret* [Textbuch], New York 1967, S. 3 [Synopsis].

risches Genre wird als Erzählform genutzt. In *Chicago* war es das Vaudeville, in *The Scottsboro Boys* ist es die Minstrel Show.³⁹

Gleich in der ersten musikalischen Nummer werden die Anklänge an das Genre überdeutlich markiert. Hier ist das musikalische Pastiche, anders als in *Cabaret*, plakativ. Mit der Wahl der Minstrel Show wird von Kander und Ebb bewusst ein Bruch von Konventionen und somit eine Provokation des Publikums in Kauf genommen, handelt es sich doch um ein bekanntermaßen rassistisches Genre des 19. Jahrhunderts, in dem Weiße in *blackface* Schwarze mimten.⁴⁰ Das durch die Form hervorgerufene Erstaunen bis hin zu Schock und auch einer gewissen Faszination aufgrund der Provokation äußert sich beispielsweise in der Reaktion des Musical-Regisseurs und Autors Scott Miller anlässlich des Besuchs einer Aufführung: »At first, it's just a black woman sitting on a chair [...]. And then before we know it, holy shit, we're watching a minstrel show!«⁴¹ Auch die *New York Times* berichtete von Schock und Scham und der Unsicherheit bezüglich eines angemessenen Verhaltens des schwerpunktmäßig Weißen Publikums der Previews.⁴²

Der Griff zum Genre der Minstrel Show ist trotz aller Plakativität kein äußerlicher; er ist motiviert durch die erzählte Geschichte, die auf einer tatsächlichen historischen Begebenheit beruht: Im Jahr 1931 wurden in den Südstaaten nach einem Konflikt in einem Zug neun afro-amerikanische Jugendliche zwischen 12 und 20 Jahren verhaftet und (zu Unrecht) unter dem Vorwurf der Vergewaltigung zweier Weißer Mädchen angeklagt. Die in der Folge stattfindenden Prozesse, die mit eintägigen Gerichtsverfahren und darin ausgesprochenen Todesurteilen begannen und nach mehreren Wiederaufnahmen schließlich zu einem Todesurteil und teils

39 Megan Stahl reflektiert die Grenzen der theatralen Einfühlung durch die Wahl dieser Erzählform: Megan Stahl: »Too Big for Broadway? The Limits of Historical and Theatrical Empathy in *Parad* and *The Scottsboro Boys*«, in: *Studies in Musical Theatre* 10 (2016), H. 1, S. 69-79.

40 Zur Geschichte der Minstrel Shows Überblickshaft: Todd Decker: »Race, Ethnicity, Performance«, in: Raymond Knapp, Mitchell Morris und Stacy Wolf (Hg.): *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford 2011, S. 197-209; John Graziano: »Images of African Americans. African-American Musical Theatre, *Show Boat* and *Porgy and Bess*«, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.): *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge 2011, S. 89-102; Katherine K. Preston: »American Musical Theatre before the Twentieth Century«, in: Everett und Laird (Hg.), *Cambridge Companion to the Musical*, S. 3-28; Karen Sotiropoulos: *Staging Race. Black Performers in Turn of the Century America*, Cambridge 2006.

41 Scott Miller: »The Scottsboro Boys«, in: ders.: *The Bad Boy of Musical Theatre. Random Musings from a Bad-ass Culture Warrior*, <https://newlinetheatre.blogspot.com/2010/11/scottsboro-boys.html> (22.11.2010, abgerufen am 04.05.2019).

42 Felicia R. Lee: »New Musicals That Strike a Sombre Chord«, in: *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2010/03/03/theater/03musicals.html> (02.03.2010, abgerufen am 04.05.2019) [Druckausgabe: *The New York Times*, New York Edition, 03.03.2010, S. C1].

langjährigen Gefängnisstrafen führten, gelten als ein Musterbeispiel rassistischer Justiz und führten in den USA langfristig zu gemischt besetzten Jurys.⁴³

Das Musical *The Scottsboro Boys* erzählt also wiederum Geschichte. Fing *Cabaret* aber die Atmosphäre und Stimmung einer Zeit und eines Ortes ein, so thematisiert *The Scottsboro Boys* eine tatsächliche historische Begebenheit. Hier geht es nicht mehr um eine *couleur locale*, das Pastiche wird also nicht zur Kennzeichnung des Handlungsortes und der -zeit eingesetzt – dies wären die Südstaaten der 1930er Jahre, die Minstrel Show aber ist ein früheres Genre. Kander und Ebb parallelisieren stattdessen inhaltlich den Rassismus der Minstrel Shows und den der Scottsboro Trials.

Pastiche-Elemente werden durch das Autorenteam nicht nur in einzelnen Nummern benutzt, beispielsweise im Minstrel March oder dem Close Harmony Gesang im Song »Southern Days«. Auch die Besetzung schließt mit den musikalisch immer wieder herausgehobenen Instrumenten Banjo, Tamburin und Violine (fiddle) an die Standardbesetzung der Minstrelsy an, die im Musical allerdings um weitere Instrumente ergänzt wird (Piano, Harmonium, Trompete/Kornett/Flügelhorn, Tenorposaune, Klarinette, Flöte, Kontrabass/Tuba).⁴⁴ Kander und Ebb übernehmen auch die Grobstruktur der Minstrel Show als Dramaturgie und deren stereotypisierte Figuren: Den als *whiteface* auftretenden Interlocutor, der als *Conférencier* die Künstler und Songs vorstellt und komische Dialoge mit den stereotypisierten Nebenfiguren in *blackface*, Mr. Tambo und Mr. Bones führt. Mr. Tambo ist nach dem ihn begleitenden Instrument, dem Tamburin, benannt, Mr. Bones nach den ihm zugeordneten Knochenkastagnetten.⁴⁵ Beide Figuren treten auch in *The Scottsboro Boys* auf und gehen dem Interlocutor bei der »Organisation« der Nummern zur Hand – diese erweist sich im Laufe der Handlung immer stärker als Machtspiel, wenn die Scottsboro Boys vom Interlocutor in ihre Nummern gezwungen werden, die die Tradition der Minstrelsy bedienen.

Schon am Beginn der »Show« wird nach der Aufstellung im Minstrel Circle (dem typischen Halbkreis) und dem Kommando des Interlocutors, »Gentleman, be seated!«,⁴⁶ das Machtgefüge verdeutlicht: »I'm host and interlocutor / The master

43 Zum historischen Hintergrund: James R. Acker: *Scottsboro and Its Legacy. The Cases that Challenged American Legal and Social Justice*, Westport 2008.

44 John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Playbill*, Lyceum Theatre, New York 2010, S. 4.

45 Preston, »American Musical Theatre«, S. 12f.

46 John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Libretto Vocal Book*, Bühnenmanuskript, New York [o.J.], S. 1. Ich danke dem Verlag Musik und Bühne für die Einsicht in Libretto und Klavierauszug für wissenschaftliche Zwecke.

of these folks!«⁴⁷ Szenisch unterstrichen wird dies durch den Befehl »Shake those tambourines boys!«⁴⁸ woraufhin die »Boys« gehorsam die Tamburine schütteln.

Weiß herrscht über Schwarz: Der einzige Weiße Akteur auf der Bühne hält die Fäden der Handlung in der Hand und weist den geringschätzig als »Boys« bezeichneten Schwarzen Darstellern ihren Platz an – in *The Scottsboro Boys* sind die Akteure nämlich, anders als in der *Minstrel Show*, keine als *blackface* geschminkten Weißen, sondern mit Ausnahme des Interlocutor tatsächlich Afroamerikaner. So verschwimmen die Grenzen der dargestellten Figuren (der zeichenhaften Körper) und die leibliche Erscheinung der Darsteller; das asymmetrische Machtgefüge erhält durch die Doppelbedeutung des Körpers eine verstörende Realität. Das danach im Song »Hey, Hey, Hey, Hey« dem Publikum gegebene Versprechen »Relax and get comfortable, sad thoughts out of sight, / Hey, hey, say Hello to the minstrel men, / here to entertain you tonight!«⁴⁹ wird somit von Beginn an entlarvt und in seiner Doppelbödigkeit ausgestellt. Dem Publikum bleibt das Lachen über die anzüglichen Witze von Tambo und Bones buchstäblich im Halse stecken.

Am brutalsten wird der Machtmissbrauch wohl in der Alptraumscene *Electric Chair* verdeutlicht. Hier wird der jüngste der Boys, Eugene, von den nun in die Rolle von Weißen Gefängniswärtern geschlüpften Mr. Tambo und Mr. Bones zum Tanz um den elektrischen Stuhl gezwungen – es ist die traditionelle Step-Nummer des Show-Entertainments, die hier zu einem makabren Totentanz mutiert und von Mr. Tambo und Mr. Bones mit Witzen begleitet wird: »What do they call a black boy in an electric chair? – A shock absorber.« Dann zwingen sie den Jungen zum Tanz: »Dance! I said, ›Dance!‹ *Terrified, EUGENE dances.*«⁵⁰, so die Regieanweisungen. Im nun folgenden Tanz,⁵¹ der nicht nur als Nummer der *Minstrel Show*, sondern auch als eine makabre Antwort auf das in vielen Musicals enthaltene Traumballett gelesen werden kann, treten zwei weitere, bereits hingerichtete Jungen zu Eugene hinzu, die von den Toten auferstanden sind. Tambo und Bones nehmen nun, in einer Art ›Theater auf dem Theater‹-Situation, als Wächter auch noch die Rolle des (Weißen) Publikums bei der Step-Darbietung ein. Im Rückgriff auf das Entertainment-Versprechen des Beginns heißt es in den Regieanweisungen: »GUARDS TAMBO and BONES sit in their chairs and are entertained.«⁵²

Das Finale von *The Scottsboro Boys* gipfelt – nach dem alles andere als guten Ende der erzählten Geschichte – genretypisch für die *Minstrel Show* im *Cakewalk*. Hier wurden normalerweise am Ende der Show im Tanz nochmals kurz die einzelnen

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 2.

50 Ebd., S. 36.

51 John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Piano-Conductor Score*, Bühnenmanuskript, New York [o.J.], S. 73-80.

52 Kander, Ebb und Thompson, *The Scottsboro Boys. Libretto Vocal Book*, Bühnenmanuskript, S. 36.

›Spezialitäten‹ der Künstler herausgestellt. Der Interlocutor ruft auch hier seine Darsteller zum Finale zusammen: »A happy ending! Just like I promised, everyone's favorite – the Cakewalk!«⁵³ In Kander und Ebb's Musical ist dies nun aber der Augenblick, in dem sich die Akteure gegen die Machtausübung des Interlocutor zur Wehr setzen. Zunächst noch in der Reihe, verweigern sie die weitere Darstellung: »they stand in front of their chairs and take off their top hats and gloves. Then they take handkerchiefs and begin to wipe their faces.«⁵⁴ Die Scottsboro Boys schminken sich ab – die auch bei den Minstrels übliche ›Enttarnung‹ am Ende der Show durch das Abnehmen der Verkleidung. Doch die Darsteller ›enthüllen‹ dabei eben nicht ihre Weiße, sondern die tatsächliche Schwarze Hautfarbe – sie können zwar ihre Rolle ablegen, nicht aber ihre leibliche Gestalt. Als leibliche Körper verlassen sie den Saal, stolz und ohne Groll – »no anger or animosity – just a feeling of pride and resolution«,⁵⁵ wie es in den Regieanweisungen heißt. Die Ordnungsrufe des Interlocutors, des Weißen Mannes, »Gentlemen, be seated!«⁵⁶ verhalten ins Leere.⁵⁷

Das Entertainment der Minstrel Show auf Kosten der Schwarzen wird in *The Scottsboro Boys* mit dem historischen Fall einer rassistischen Justiz parallelisiert und reflektiert das Geschehen durch die Form eines historischen Musiktheater-Genres. Auch hier wird Musikgeschichte erinnert, sie ist jedoch nicht Gegenstand der Erzählung, sondern tritt auf einer Metaebene als Erzählform vor uns. So wird sie – im Gegensatz zu den Scottsboro Trials – nicht als ein »Fixpunkt« in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben, sondern bereits als aktualisierte und aus Perspektive der Autoren kommentierte Form.

V. Fazit: Erinnern von Musikgeschichte als Machtaushandlung

Während der Aufführungsserie von *The Scottsboro Boys* kam es in New York zu Protesten vor dem Theater. Die federführend von der Freedom Party organisierten Demonstrationen brandmarkten die »racist minstrel show with blackface«: »We came out every weekend to let the theatergoers know that this was a racist play, with a minstrel show and blackface«,⁵⁸ so der Aktivist Charles Barron. Die Regisseurin Susan Stroman zeigte sich enttäuscht: »The trials were treated as if the boys

53 Ebd., S. 94.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Die Veränderung des Machtgefüges wird zuletzt noch mit einem theatralen Verweis auf Rosa Parks verstärkt und auf die reale Emanzipationsbewegung der afro-amerikanischen Bevölkerung bezogen, ebd., S. 95.

58 Aussage zit.n. Nayaba Arinde: »Protests shut down offensive Scottsboro Boys play«, in: *New York Amsterdam News*, <http://amsterdamnews.com/news/2013/apr/22/protests-shut-down-offensive-scottsboro-boys-play/> (22.04.2013, abgerufen am 04.05.2019).

were in a minstrel show because it was such a farce, she said of the production. ›The actors actually deconstruct the device in front of the audience,‹ and in the end, rebel against it.«⁵⁹ Das Missverständnis, so Stroman, »that the creators were not celebrating the minstrel tradition but rather using it to reveal the evils of the system«,⁶⁰ schrieb sie der fehlenden Kenntnis des Stücks zu. Dass *The Scottsboro Boys* allerdings federführend von einem Weißen Produktionsteam auf die Bühne gebracht worden war, das über Inhalt und Form der Erzählung entschied, verstärkte sicherlich das Unbehagen auf Seiten der Demonstrant*innen.

Neben der schlichten Unkenntnis des Stücks könnte die Problematik noch auf einer anderen Ebene liegen – nämlich in einem Missverständnis, ausgelöst durch das Phänomen der Doppelbedeutung des Körpers im Theater sowie durch die Kenntnis des Theaterpublikums der häufigen Funktion des musikalischen Pastiche als *couleur locale* bzw. *temporelle*: Missversteht man *The Scottsboro Boys* als eine Art Reenactment einer Minstrel Show und unterstellt damit die Suche nach Authentizität in der Darstellung und einer ›erlebten Geschichte‹, noch verstärkt durch einen ›nostalgischen Sound‹ des musikalischen Pastiche wie etwa in *Cabaret*, so provoziert diese Art der Vergegenwärtigung als eine Fortschreibung rassistischer Musiktheater-Routinen. Die eigentlich vom Produktionsteam implizierte Kritik am Rassismus (sowohl der Justiz als auch des Theaters) wird als nostalgischer Wunsch des Festhaltens an Musiktheatergeschichte gedeutet. Das Wachhalten der Erinnerung durch die ›Vergegenwärtigung‹ wird so zur Provokation – umso mehr, da hier nicht nur der juristische Fall der Scottsboro Boys, sondern auch die Minstrel Show wiederholt in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben wird.

Verhandelt wird im Streit um das Musical *The Scottsboro Boys* folglich nicht nur die Darstellung von Geschichte im Theater, sondern vor allem die übergreifende Frage, ob (und wie) asymmetrische Machtstrukturen und Rassismus erinnert werden sollen und welche Akteur*innen Macht über die Einschreibung von vergangenen Ereignissen in das kulturelle Gedächtnis haben – sowie ob die Entmachtung rassistischer Strukturen nicht gegebenenfalls ausschließlich durch das Vergessen bzw. die Umgestaltung des kulturellen Gedächtnisses erreicht werden könne.

Dass es dem Produktionsteam von *The Scottsboro Boys* tatsächlich um das Wachhalten von Erinnerung als bewusste Entscheidung gegen das Vergessen ging, allerdings mit einem Bewusstsein für die Rekonstruktivität des kulturellen Gedächtnisses, also als ›Theater der Wiederholung‹ mit Bezug auf die aktuell gegenwärtige Situation, fasste John Kander in einem Interview mit der *New York Times* zusammen. Er setzte dabei das Vergessen mit dem Vergeben gleich und warnte vor den

59 Patricia Cohen: »›Scottsboro Boys‹ Is Focus of Protest«, in: *ArtsBeat. New York Times Blog*, <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/07/scottsboro-boys-is-focus-of-protest/> (07.11.2010, abgerufen am 21.12.2020).

60 Zit.n. ebd.

Folgen solchen Vergessens für eine Gesellschaft. Er plädiert somit für das ›Immerwieder-Erinnern‹ als notwendige kulturelle Praktik. Der historische Fall der Scottsboro Boys sei »one of those awful moments that society either absorbs or forgives itself. [...] Society's ability to forgive and forget is just remarkable, and I was trying to make the audience understand that society does not just cure itself, it happens with agitation and power in the right places. People forgive themselves way too easily.«⁶¹

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Nayaba Arinde: »Protests shut down offensive Scottsboro Boys play«, in: *New York Amsterdam News*, <http://amsterdamnews.com/news/2013/apr/22/protests-shut-down-offensive-scottsboro-boys-play/> (22.04.2013, abgerufen am 04.05.2019).
- Patricia Cohen: »›Scottsboro Boys‹ Is Focus of Protest«, in: *ArtsBeat. New York Times Blog*, <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/07/scottsboro-boys-is-focus-of-protest/> (07.11.2010, abgerufen am 21.12.2020).
- Reinhard Fendrich: »I am from Austria [Songtext]«, in: Reinhard Fendrich: *fendrich.at*, <https://www.fendrich.at/lyric/i-am-from-austria/> (abgerufen am: 08.11.2020).
- Christopher Isherwood: *The Berlin stories*. New York 1963.
- John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Playbill, Lyceum Theatre*, New York 2010.
- John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Libretto Vocal Book*, Bühnenmanuskript, New York [o.J.].
- John Kander, Fred Ebb und David Thompson: *The Scottsboro Boys. Piano-Conductor Score*, Bühnenmanuskript, New York [o.J.].
- Felicia R. Lee: »New Musicals That Strike a Somber Chord«, in: *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2010/03/03/theater/03musicals.html> (02.03.2010, abgerufen am 04.05.2019) [Druckausgabe: *The New York Times*, New York Edition, 3. März 2010, S. C1].
- Joe Masteroff: *Cabaret* [Textbuch], New York 1967.
- Joe Masteroff, John Kander und Fred Ebb: *Cabaret*, Klavierauszug, New York: Sunbeam 1968.
- Scott Miller: »The Scottsboro Boys«, in: ders.: *The Bad Boy of Musical Theatre. Random Musings from a Bad-ass Culture Warrior*, <https://newlinetheatre.blogspot.com/2010/11/scottsboro-boys.html> (22.11.2010, abgerufen am 04.05.2019).

61 Lee, »New Musicals That Strike a Somber Chord«, S. C1.

Harold Prince: *Sense of Occasion*, Milwaukee 2017.

Marcellus Schiffer: *Es liegt in der Luft (Ein Spiel im Warenhaus)*. Revue in 24 Bildern, Textbuch, München [o.J.].

Literatur

James R. Acker: *Scottsboro and Its Legacy. The Cases that Challenged American Legal and Social Justice*, Westport 2008.

Jan Assmann: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders. (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988, S. 9-19.

Bud Coleman: »New Horizons. The Musical at the Dawn of the Twenty-first Century«, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.): *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge 2001, S. 284-301.

Todd Decker: »Race, Ethnicity, Performance«, in: Raymond Knapp, Mitchell Morris und Stacy Wolf (Hg.): *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford 2011, S. 197-209.

Richard Dyer: *Pastiche*, London u.a. 2007.

Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.

Martin Gottfried: *Broadway Musicals*, New York 1980.

John Graziano: »Images of African Americans. African-American Musical Theatre, *Show Boat* and *Porgy and Bess*«, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.): *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge 2011, S. 89-102.

Nils Grosch: »'That's the alienation effect'. Verfremdung und Song im »Concept Musical«, in: Jürgen Hillesheim (Hg.): *Verfremdungen: Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik*, Freiburg 2013, S. 317-333.

Günther Heeg u.a.: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Reenacting History. Theater und Geschichte* (Recherchen 109), Berlin 2014, S. 5-8.

Günther Heeg: »Reenacting History. Das Theater der Wiederholung«, in: Günther Heeg u.a. (Hg.): *Reenacting History. Theater und Geschichte* (Recherchen 109), Berlin 2014, S. 10-39.

Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der »Living History«*. Eine Typologie, Bielefeld 2012.

Ulrike Jureit: *Magie des Authentischen. Das Nachleben von Krieg und Gewalt im Reenactment*, Göttingen 2020.

Katherine K. Preston: »American Musical Theatre before the Twentieth Century«, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.): *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge 2011, S. 3-28.

Helen Smith: »The Art of Glorification. A History of Pastiche, and Its Use within Sondheim's *Follies*«, in: *British Postgraduate Musicology* 2 (1998), S. 24-31.

- Karen Sotiropoulos: *Staging Race. Black Performers in Turn of the Century America*, Cambridge 2006.
- Megan Stahl: »Too Big for Broadway? The Limits of Historical and Theatrical Empathy in Parade and The Scottsboro Boys«, in: *Studies in Musical Theatre* 10 (2016), H. 1, S. 69-79.
- Carolin Stahrenberg: *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918-1933* (Populäre Kultur und Musik 4), Münster 2012.
- Sarah Willner, Georg Koch und Stefanie Samida (Hg.): *Doing History. Performative Praktiken in der Geschichtskultur*, Münster 2016.
- Agnieszka Zagodzón: *Von »re-creation« bis »glorification«. Zur musikalischen Inszenierung des historischen Broadway-Sounds in amerikanischen Musicals des späten 20. Jahrhunderts* (Populäre Kultur und Musik 23), Münster und New York 2019.