

Musikgeschichte als Dramaturgie

Kurt Weills und Alan Jay Leners *Love Life* als historisches Pastiche

Nils Grosch

»What is this thing, that's better than spring? What thing is this, that's better than a kiss? What is the X, that's better than sex? / What could it be? (They go into a soft shoe tempo, performing with all the song selling belief of an old time soft shoe)«.¹

So ist im Libretto von Alan J. Leners und Kurt Weills Musical *Love Life* von 1948 der Gestus des Übergangs von der Strophe zum Refrain des Songs »Progress« (in der 3. Szene) beschrieben. »Soft shoe« benennt dabei eine musikalische und theatralisch-performative Spieltradition der Zeit der Wende zum 20. Jahrhundert: eine von einzelnen Entertainer_innen oder Ensembles sowohl singend als auch – mit weicher Sohle, ohne Taps, mit wischenden Fußbewegungen – tanzend vorgetragene Nummer im schmiegsamen und eingängigen performativen Stil des damaligen Varieté- und Vaudevilletheaters.² In einer Aufführung der späten 1940er Jahre ist dies ein Verweis auf ein Genre, das zur Zeit der Uraufführung dieses Musicals seinen Höhepunkt schon längst hinter sich hatte – ein anachronistischer und nostalgischer Gestus also, der hier gezielt genutzt wird. Der Verweis in die musik- und theaterhistorische Vergangenheit korrespondiert mit der zentralen Anweisung, wie sie dem Programmheft wie auch dem Aufführungsmaterial des Stücks beigelegt ist:

»Love Life is a Vaudeville. It is presented in two parts, each consisting of a series of acts. The sketches, which start in 1791 and come up to the present day, are presented in the physical style of the various periods. The vaudeville acts which come

1 Alan Jay Lerner und Kurt Weill: *Love Life* [Book, Typoskript im Weill-Lenya Research Center, New York, Ser. 20/L8/1948c/C.5], [n. d.], S. 1-2-16. Zitiert mit freundlicher Genehmigung. Mit herzlichem Dank an Dave Stein vom Weill-Lenya Research Center für die Unterstützung.

2 Vgl. den Eintrag »Soft Shoe« in: Frank Cullen, Florence Hackman und Donald McNeilly: *Vaudeville Old & New: An Encyclopedia of Variety Performances in America*, New York und Oxon 2007, S. 1054.

between each sketch are presented before a vaudeville drop and are styled and costumed in a set vaudeville pattern.«³

Abb. 1: Szenen- und Songfolge in *Love Life*.⁴

Scene and Song List from the Kurt Weill Edition

PART ONE

Act I: The Magician

No. 1: Opening

Sketch i: The Cooper Family (Mayville, Spring 1791)

No. 2: Who Is Samuel Cooper?

No. 3: Here I'll Stay

Act II: Eight Men

No. 4: Progress

Sketch ii: The Farewell (Mayville, April 1821)

No. 5: I Remember It Well

No. 6: Green-Up Time—6a: Green-Up Polka—6b: Green-Up Time (ending)

No. 5a: I Remember It Well (Reprise)

Act III: Quartette

No. 7: Economics

No. 8: Susan's Dream

Sketch iii: The New Baby (bedroom of the Cooper house, September 1857)

Act IV: The Three Tots and a Woman (trapeze)

No. 9: Mother's Getting Nervous—No. 9a: Mother's Getting Nervous (Fox-trot)

Sketch iv: My Kind of Night (back porch and living room of Cooper house, early 1890s)

No. 10a: My Kind of Night—No. 10b: Women's Club Blues—No. 10c: My Kind of Night (Reprise)

Act V: Hobo

No. 11: Love Song

Sketch v: The Cruise (main dining room of an ocean liner, 1920s)

No. 12: I'm Your Man—Nos. 12b &c: Dance Music—No.

12d: I'm Your Man (Reprise)

[No. 13 (cut before tryouts): You Understand Me So]

No. 14: Entr'acte

PART TWO

Act I: Madrigal Singers

No. 15: Ho, Billy O!

Sketch i: Radio Night (living room of the Cooper's apartment, New York City, 1948)

Act II: The Locker Room Boys

No. 16: The Locker Room

Sketch ii: Farewell Again (bedroom of the Cooper's apartment)

No. 17: I Remember It Well (Reprise)

No. 18: Is It Him or Is It Me?

Act III: The All-American Puppet Ballet

No. 19: Punch and Judy Get a Divorce

Sketch iii: A Hotel

No. 20: This Is the Life

Act IV: The Minstrel Show

No. 21a: Here I'll Stay (Reprise)—Minstrel Parade—Madame Zuzu—Mr. Cynic

No. 21b: Mr. Right

No. 21c: Finale

No. 22: Exit Music

Der Wechsel von Vaudeville Acts (in Abbildung 1 hervorgehoben) und narrativ eingebauten Vignetten (Sketches) resultiert in einer zwecks zeitlicher Zuordnung verschachtelten Dramaturgie, die auf beiden Ebenen gezielt mit Vergangenheiten arbeitet. Dies hat dramaturgische wie formale Funktion: Auf der einen Seite werden Handlungszeiten markiert, auf der anderen Seite Bezüge zur anachronistischen

3 Kurt Weill und Alan Jay Lerner: *Love Life. A Vaudeville. Music by Kurt Weill. Book & lyrics by Alan Jay Lerner. Vocal Score* [Kopistenhandschrift im Weill-Lenya Research Center, New York], [n.d.], [S. 2]. Ein Reprint der Titelseite aus dem Programmheft findet sich in Stephen Hinton: *Weill's Musical Theater. Stages of Reform*, Berkeley u.a. 2012, S. 404.

4 Dave Stein (Hg.): »Scene and Song List from the Kurt Weill Edition«, in: Kurt Weill Newsletter 35 (2017), H. 1, S. 4, <https://www.kwf.org/images/newsletter/kwn351p1-10.pdf#page=4> (abgerufen am 07.11.2020), [graue Hervorhebungen N. G.]. Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung durch die Kurt Weill Foundation for Music.

Theatergattung des US-amerikanischen Vaudevilles hergestellt. Dies legt – und zwar in Bezug auf beide Ebenen – die Frage nahe, inwiefern das, was hier mit dem »physical style« auf Antrieb auf visuelle theatrale Elemente wie Bühnenbild und Kostüm vorstellbar erscheint, auch im musikalischen Gestus, etwa durch Stilallusionen, umgesetzt wurde.

Im Musical der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind zwar derartige referenzielle Texturen omnipräsent; hier spricht man in der Musical-Analyse, in Anlehnung an Gerard Genette, von Pastiche, von Formen dramaturgisch funktionalisierten Neuschreibens,⁵ bei dem, wie Agnieszka Zagozdzon herausgearbeitet hat, eine »fiktive sozio-geschichtliche Vergangenheit« erschaffen wurde, die »ganz gezielt mit hypothetischen Szenarien der Wiedererkennung, Assoziation und Verbindung stilistischer, memorialer und dramaturgischer Elemente im Rezeptionsprozess rechnen konnten«.⁶ Bis in die 1940er Jahre hinein gehören jedoch Bezugnahmen auf Stile und Formen früherer Epochen, die damit gezielt Historizität erzeugen bzw. inszenieren, nicht zum Repertoire von Broadway-Komponisten und Orchestratoren.

Ein auf Kanonisierungsprozessen beruhendes Repertoire von Werken vergangener Epochen ist im gewerblich produzierten Musiktheater der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts meist nicht die Ausgangsbasis des produktiven Prozesses. Vielmehr werden in der Regel für jede Produktion Texturen, auch die musikalischen, neu geschaffen. Das gilt letztlich auch für das Phänomen des Revivals, also die Neuproduktion eines bereits früher produzierten Werks. Dieses ist am Broadway, Westend wie auch in der gewerblichen Theaterkultur der Friedrichstadt der 1920er-Jahre (wie Erik Charells Produktionen von *Der Mikado* (1927) oder *Die Lustige Witwe* (1930) im Großen Schauspielhaus)⁷ die Ausnahme, und setzt normalerweise eine gründliche Revision der musikalischen Textur voraus, die zumeist deutlich über eine Neuorchestration hinausgeht. Ziel dieser Revision ist dann eben auch eine Aktualisierung in stilistischer Hinsicht, die also ebenfalls in der Tendenz einer möglichen Historizität des Stils entgegenwirkt.⁸

Historisierende oder auf historischen Allusionen basierende Musikdramaturgien bilden noch in diesen Jahren ebenfalls die Ausnahme. Theatergeschichtlich

5 Vgl. Nils Grosch: »Musical Comedy, Pastiche and the Challenge of ›Rewriting‹«, in: Violetta Kostka, Paulo Ferreira de Castro und William Everett (Hg.): *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*, London, im Druck.

6 Agnieszka Zagozdzon: *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 2019, S. 3.

7 Vgl. Wolfgang Jansen: *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin 1987, S. 167–170, 181.

8 Es fehlt bislang eine grundlegende Forschung zum Thema des Revivals im populären Musiktheater, in der etwa Strategien des Umgangs mit historischen Texturen, der Bearbeitung und Aktualisierung umfassend und vergleichen dokumentiert und untersucht werden.

markante Produktionen wie Richard Rodgers' und Oscar Hammersteins *Oklahoma!* (1943) oder Irving Berlins *Annie Get Your Gun* (1946, ebenfalls von Rodgers und Hammerstein produziert), folgten zwar literarischen, in der Vergangenheit handelnden Buchvorlagen und bemühten sich, durch Kostüm und Bühnenbild Handlungszeit sowie -ort mit musikalischen Mitteln zu markieren. Beide handeln in den Jahren der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert im Westen des nordamerikanischen Subkontinents, also im Wildwestmilieu. Und die Musik bestätigt dieses Milieu in der Wahl der Formen durchaus im Sinne einer *couleur locale* mit folkloristischen Referenzen. Sie bleibt jedoch in beiden Fällen bezüglich der klanglichen Zeichnung und Formgebung bei einer Ausgestaltung im Sinne der damals aktuellen Musical Comedy und nimmt somit räumliche aber keine zeitlichen Markierungen vor.

Erst 1948 kamen dann am Broadway im Abstand von knapp drei Monaten zwei Neuproduktionen heraus, die Musikgeschichte stilistisch und formal in ihre Textur einbezogen, *Love Life* von Kurt Weill und Alan J. Lerner (7. Oktober 1948) und *Kiss me, Kate* von Cole Porter (30. Dezember 1948). Die angesichts dieser Zeitnähe und der zeitlich parallelen, sicherlich unabhängigen Konzeption beider Werke verblüffende Gemeinsamkeit ist eine auf zwei Ebenen verlaufende Dramaturgie, die somit dem aristotelischen Prinzip eines einheitlichen Zeitverlaufs entgegenwirkt, und bei der die beiden Ebenen jeweils musikstilistisch mithilfe historischer Markierungen erkennbar unterschieden werden.

In *Kiss me, Kate*, das die Aufführung von William Shakespeares *The Taming of the Shrew*, eines historischen Theaterwerks also, durch eine gegenwärtige Theatertruppe als Handlung einer Backstage-Story hat, sind die beiden Zeitebenen durch Requisiten deutlich unterscheidbar. Zudem setzt Porter für die Musiknummern der inneren Handlung historisierende Marker, während er diejenigen der äußeren in der Welt von Jazzschlager und zeitgenössischem Theater-Song platziert (z.B. »Another Op'nin, another Show«, »Too darn hot«). So kennzeichnet er das »italienische« Milieu der Nummer »We open in Venice« durch ein Zitat aus Giuseppe Verdis *Il Trovatore* und verwandelt die Blues-Rhythmik in »Why can't you behave« in eine Renaissance-Pavane.⁹ Kates Song »I hate Men« komponierte Porter mit stilisierten Elementen der Opera Seria, etwa melismatischer Gestaltung der Gesangslinie, rhythmischen Gesten und barockisierenden Modulationen in der vom Cembalo dominierten Begleitung mit Stilanleihen des Opernrezitativs.¹⁰

Während sich in Porters Musical Comedy die beiden Ebenen affirmierend zueinander verhalten und in der dramaturgisch-linearen Entwicklung unterstützen – dies betrifft insbesondere den Konflikt des Protagonisten-Paares der inneren wie äußeren Handlung (Fred-Lilli – Petrucio-Kate) – sind in Weills und Lerner's *Love Life*

9 Vgl. Geoffrey Block: *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim and Lloyd Webber*, Oxford und New York 2009, S. 218f.

10 Cole Porter: *Kiss Me, Kate*, Klavierauszug, London 2009.

die beiden Ebenen kontrastierend gegeneinandergesetzt.¹¹ Die Handlungsebene, die eigentlich eine historische Entwicklung beschreibt, springt durch Verweis in unterschiedliche musikhistorische Zeitebenen. Diese Ebene der Handlungserzählung wird kontrastiert durch nicht-narrative, eingeschobene Nummern im Stil des Vaudeville sowie älterer Genres populärer Musik, die das Stück strukturieren und prägen.

Das American Vaudeville war eine vom späten 19. Jahrhundert bis in die frühen 1930er Jahre hinein enorm erfolgreiche unterhaltende, allerdings im Jahr 1948 als Spieltradition definitiv tote Bühnengattung.¹² Diese hatte in den Jahren bis zum ersten Weltkrieg ihren kommerziellen Höhepunkt, als sie in den USA zur primären Form städtischer Familienunterhaltung wurde, bis sie angesichts der Konkurrenz des Kinos ab den 1910er Jahren kontinuierlich abnahm (die wenigen Vaudeville-Konzernen zugehörigen urbanen Theater wurden in dieser Zeit fast vollständig in Kinos umgewandelt) und mit dem Aufkommen des Tonfilms weitgehend von den Bühnen verschwand.¹³

Klassisch gewordene und zumeist nostalgisch verklärende Vaudeville-Elemente wie das choreographische Bewegungs- und kompositorische Formenvokabular von Softshoe, Tap-Dance, Slapstick oder akrobatische Einlagen bilden aber seither ein wichtiges Ingrediens zahlreicher Musicals, das immer den nostalgischen Verweis auf diese historisch gewordene Spieltradition in sich trägt. Hierzu gehören etwa implizite Form- und Stilallusionen wie die Abtrittsnummer der beiden Ganoven in *Kiss Me, Kate*: »Brush up your Shakespeare« oder die als Einlage inszenierte »Gee, Officer Krupke«-Nummer in *West Side Story* (1957), aber auch explizit als Vaudeville-Bühnenauftritte eingebaute Nummern wie die Kinder-Specialty-Number »May we entertain you« in *Gypsy* (1959), Dons und Cosmos »Fit as a Fiddle« in Arthur Freeds und Gene Kellys Filmmusical *Singin' in the Rain* (1952) bis hin zum Double-Act »A Cover is not The Book« in dem 2018 im Kino gezeigten *Mary Poppins Returns*.

Das historische Vaudeville umfasste neben Specialty Acts (wie Zaubervorführungen und Akrobatiknummern) auch gemischte Musik- und Tanznummern sowie kleine Sketche, die dramaturgisch unverbunden, dem Prinzip von Abwechs-

-
- 11 Stephen Hinton nennt die Apposition opponierender Dramaturgie und Struktur, also eines formalen Rahmens, der der narrativen Dramaturgie eines Theaterwerkes entgegensteht, »dramaturgischen Kontrapunkt«. Er zeigt dabei, dass eine solche Technik zwar in *Love Life* besonders deutlich die Werkstruktur prägt, sie aber auch bei früheren Werken Weills zu erkennen ist. Vgl. Hinton, *Weill's Musical Theater*, S. 407f.
 - 12 Vgl. Robert M. Lewis: *From Travelling Show to Vaudeville. Theatrical Spectacle in America, 1830-1910*, Baltimore MA und London 2007, S. 315-349. Zum frühen Vaudeville siehe auch David Monod: *The Soul of Pleasure. Sentiment and Sensation in Nineteenth-Century American Mass Entertainment*, Ithaca NY und London 2016, S. 194-205.
 - 13 Anthony Slide: *The Encyclopedia of Vaudeville*, Westport CO 2012, S. xiii-xv.

lung und Steigerung folgend, in gereihter Form präsentiert wurden.¹⁴ Innerhalb eines solchen Rahmens nutzten Weill und Lerner das Genre. Die Entscheidung, das Stück als Vaudeville einzufassen, erläuterte Alan J. Lerner folgendermaßen:

»Finally, after discussing hundreds of notions, the idea of doing the show as a vaudeville found its way to our misty heads. We decided on it for a host of reasons. To begin with, we were telling a basically American story and we feel that vaudeville is a basically American form. Secondly, the form was loose enough to allow for any kind of invention. Taking advantage of this, we incorporated a magician, a quartet, madrigal singers, a trapeze act, a minstrel show and a tightrope walk into the proceedings.«¹⁵

Zugleich nutzen sie das Vaudeville auf formal verfremdende Weise, indem sie so einen historischen Gegenstand, die Sozialgeschichte der bürgerlichen Ehe, am Beispiel des nicht alternden US-amerikanischen Ehepaars Susan und Samuel Cooper vom Jahr 1791 bis in die Gegenwart (des Jahres 1948) hinein inszenierten. Die Unverbundenheit der Nummernfolge des Vaudeville wird also insofern konterkariert, als dass einerseits die als Sketches bezeichneten Einheiten durchaus einer zeitlichen Abfolge, wenngleich einem historischen Verlauf, nicht einem linearen Handlungsfaden folgen, und dass auch die Vaudeville-Nummern kommentierend und überwiegend metaphorisch auf diese Entwicklung Bezug nehmen. Dies gilt selbst für die Zaubernummer am Beginn und den Drahtseilakt am Ende – performative Formate, die auf den ersten Blick kaum in ein historisches Narrativ integrierbar scheinen.

Die Idee sei, so Weill, »a study of marriage in the last 100 years«.¹⁶ Theater als Mittel der Untersuchung sozialer Zusammenhänge führt hier freilich direkt zu einem dramaturgischen Zugang, für den Weills Schaffen der Vorkriegsjahre ohnehin einstand, das Arbeiten mit dekontextualisierend-analytischen Strategien, die Verfremdung. Der Gegensatz von musikalisch (unterhaltendem) Stil und sozialhistorischem Inhalt, dem satirischen Abhandeln des Verhältnisses von heterosexueller Liebe und sozio-ökonomischem Fortschritt, bei dem am Ende letzterer als überlegen behauptet wird, geht in die Routinen des epischen Musiktheaters und insbesondere Weills eigene Vertonung von Songs insbesondere Bertolt Brechts zurück.

14 Vgl. Art. »Vaudeville«, in: *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/vaudeville> (aktualisiert am 21.08.2017, abgerufen am 08.08.2020); Lewis, *From Travelling Show*, S. 315-319.

15 Alan Jay Lerner: »Lerner's Life and Love Life«, in: *PM*, 14.11.1948, zit.n. Kim H. Kowalke: »Today's Invention, Tomorrow's cliché: *Love Life* and the Concept Musical«, in: Susanne Schaal-Gotthardt (Hg.): »...dass alles auch hätte anders kommen können«: *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Mainz 2009, S. 175-193, hier S. 177f.

16 Kurt Weill: Brief an Irving Sablosky vom 24.07.1948 [Weill-Lenya Research Center, New York], zit.n. Hinton, *Weill's Musical Theater*, S. 405.

In Brechts epischem Theater bedeutet Verfremdung, so die Definition Jan Knopfs, »zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.«¹⁷ Somit hat der Verfremdungsbegriff eine primär dramaturgische Bestimmung, die die Reflexion – im Theaterkontext insbesondere der eigenen Tradition und/oder der eigenen Geschichte – benutzt, um damit Vorgänge zu dekonstruieren. Folglich beinhaltet Verfremden auch das Potenzial zu historisieren, kann also »Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen«.¹⁸ Nichts anderes tut *Love Life*, indem es den sozialen Zustand des familiären Zusammenlebens in seiner gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingtheit historisiert und somit letztlich auch – am Schluss des Stücks – das individuelle Eingreifen und Ändern als Option aufzeigt. *Love Life* wird so, mit Stephen Hinton's Worten, zu einem Stück über »sowohl historische als auch persönliche Agency«.¹⁹

Dabei geht es nicht um die Zeichnung starker Individuen, sondern bewusst um die Darstellung eines »everyman« bzw. einer »everywoman«.²⁰ So wird die Szene eingeleitet durch die Vorstellung eines Zauberkünstlers, der Sam und Susan wie als Freiwillige für einen gewöhnlichen Zersäge- und einen Levitationstrick beliebig aus dem Publikum auszuwählen scheint, um dann den Trick surrealistisch abzubauen und die scheinbar beliebig ausgewählten Komparsen in der Mitte zersägt respektive in der Luft hängend auf der Bühne zurückzulassen. Susan und Sam sehen in diesem Zustand metaphorisch den Stand ihrer Ehe, wie sie sich seit über anderthalb Jahrhunderten entwickelt habe – eine Überlegung, die zum Anlass der nachfolgenden Szenen wird. Diese erzählen die Geschichte ihrer, das heißt also der durchschnittlichen amerikanisch-bürgerlichen Ehe seit dem späten 18. Jahrhundert, unter dem Einfluss zunehmender industrieller Ökonomisierung von Alltag und Arbeitswelt anhand paradigmatischer Szenen, die in Form von Vignetten (Sketches) durch die historischen Perioden nacherzählt wird.

Dem ersten Sketch, der die Ansiedlung der Cooper-Familie in Mayville und ihre soziale Integration thematisiert, folgt der Auftritt eines Männeroktetts mit der Softshoe-Performance des Songs »Progress«. Hier lohnt ein Blick auf Übergang und Aufbau. Sketch 1 lässt sich als handlungsgetriebene Szene verstehen, die mit einem emphatischen Duett in Songform endet. Der Song »Here I'll Stay« bildet den Abschluss des Handlungsmotivs der Szene, des Niederlassens der Coopers in Mayville. Stilistisch hat Kim H. Kowalke die Szene in der Nähe der American Operetta verortet.²¹ Im Verlauf des Stücks entwickelt sich der Refrain des Songs zum

17 Jan Knopf: »Verfremdung«, in: Werner Hecht (Hg.): *Brecht. Theorie des Theaters*, Frankfurt a.M. 1986, S. 93-141, hier S. 102.

18 Ebd.

19 Hinton, *Weill's Musical Theater*, S. 414.

20 Kowalke, »*Love Life* and the Concept Musical«, S. 180.

21 Ebd., S. 181.

Erinnerungsmotiv für die Ehe der Coopers. Da aber die Handlung der Szene nicht in der folgenden und auch in keiner weiteren Szene weitergeführt wird, ließe sich die Szene somit auch als in sich geschlossene Kurz-Operette lesen.

Der schnelle Wechsel zu »Progress«, einer formal und inhaltlich scharf kontrastierenden Nummer, wird durch den Fall eines für diese Nummer erstellten Zwischenvorhangs »progress drop« unterstützt.²² Die Lyrics des Songs thematisieren ironisch den technischen, ökonomischen und sozialen Fortschritt in seinen Auswirkungen auf Familie, Ehe und Sexualleben. Hatte Weill noch anderthalb Dekaden zuvor gemeinsam mit Caspar Neher in der epischen Oper *Die Bürgschaft* den Lehrsatz in ernstem, in choralhaftem Gestus strengem und mehrfach wiederholten homophonen Satz formuliert »Es ändert sich nicht der Mensch, es sind die Verhältnisse, die seine Haltung verändern«, so formuliert er nun die gleiche Botschaft, das Scheitern des familiären Zusammenlebens im industriellen Zeitalter, mit einer leichtfüßig daher kommenden Idiomatik.

Beispielhaft zeigt sich an diesem kurzen Einblick, wie die Gegensätzlichkeit beider Ebenen (einer an die American Operetta angelegten Form auf der nondiegetischen Ebene der Sketches und die Softshoe Nummer in der diegetischen Ebene der Vaudeville-Einlage) in der abrupten Abfolge Book-Song – Vaudeville-Nummer, eine musikalische Entsprechung findet.

Dabei kommt es – wie schon in den genannten historischen Verweisen in *Kiss Me, Kate* (s.o.) – in keinem der Fälle zu einem authentischen Zitat oder einer konkreten Markierungen durch in einer Epoche dingfeste Stilallusion, sondern vielmehr zu einem Verweis in eine abstrakte, in ironischer Nostalgie inszenierte Geschichtlichkeit. Die Historizität eines Pastiches, so formuliert es Richard Dyer in seinem Referenzwerk zum Pastiche, umfasst ja nicht nur die historisch spezifische ästhetische Form, sondern auch die (aktuell) vorherrschende Wahrnehmung dessen, auf was darin Bezug genommen wird, auf Seiten des Publikums.²³ Der Orchestrator Jonathan Tunick benannte das Phänomen treffend in einer Aussage bezüglich der Konstruktion eines historischen Sounds in Stephen Sondheims *Follies*: »[...] it's not what the pit band actually sounded like, it's what you *thought* the pit band sounded like, so it's a completely different approach.«²⁴

In den historisierenden Pastiches von *Love Life* ist entsprechend nicht auf historische Akkuratessse sondern vielmehr auf Vermittelbarkeit und Verständlichkeit des jeweiligen Verweises geachtet worden. So handelt es sich etwa bei dem Madrigal »Ho, Billy oh!« um eine Form der Inszenierung eines alten Volksliedstils in teils

22 Lerner und Weill, *Love Life*, [Book], S. 1-2-14f.

23 »[...] the historicity of a pastiche involves both the historically specific aesthetic forms within which it works and the prevalent perception of what it is pastiching.« Richard Dyer: *Pastiche*, London 2007, S. 131.

24 Zit.n. Craig Zadan: *Sondheim & Co*, New York 21994, S. 155.

polyphoner, teils homophon gesetzter A-cappella-Komposition über einstimmige, frühneuzeitliche Liedvorlagen, wie sie im Kontext der Volksliedbewegung von zeitgenössischen Komponisten der 1910er-1930er Jahre vorgenommen wurden.²⁵ Da es sich bei diesem Madrigal »Ho Billy, oh!« um eine stilistisch immer wieder aufgebrochene Komposition über einen zeitgenössisch-schlüpfrigen Text handelt, entsteht, gerade in dieser musikalischen Referenz, ein deutlich ironischer Gestus. Bei der Verwendung der auch im Libretto so benannten Gattungszuschreibung »Madrigal« ist somit eine historische Ungenauigkeit des Stilverweises in Bezug auf die Handlungszeit in Kauf genommen. Das gilt natürlich ebenso für die bereits erwähnte musikalische Stilallusion zur American Operetta der Jahrhundertwendezeit in der non-diegetischen zweiten Szene, die ja im späten 18. Jahrhundert handelt.

Auffällig ist zudem der Einbau einer Minstrel-Show, einer im frühen und mittleren 19. Jahrhundert zu verortenden Theatergattung, in die auch eine, ebenfalls historisch gewordene Form der amerikanischen Popularmusik, eine Hillbilly-Nummer mit Solo-Banjo (Mr. Cynic-Number) eingebaut wird. Diese umso deutlichere historische Markierung dient hier als dramaturgische Stärkung dieser Minstrel-Show als Show-Element. Immerhin geht es ja in diesem Finale um eine Täuschung der beiden Protagonisten Sam und Susan, die erst hier in die diegetische Show-Ebene eintreten, durch Illusionen. Die hierzu in Szene gesetzten theatralischen Mittel werden zugleich im Sinne der Verfremdung als theatrale Täuschung markiert und ausgestellt.

Mit dem Durchschreiten verschiedener Zeitebenen hatte Weill bereits vier Jahre zuvor, gemeinsam mit Ira Gershwin, in dem Musicalfilm *Where do we go from here?* (Twentieth Century-Fox, 1945) experimentiert. Der Held Bill Morgan wird darin von einem Flaschengeist durch verschiedene Epochen der US-amerikanischen Geschichte geschickt. In manchen Szenen werden in dem Film spezifische Stile mehr zur (spatialen) Herkunftsmarkierung bestimmter Protagonisten eingesetzt: Christoph Columbus und seine Besatzung sind in einer etwa zehnminütigen Opernparodie in Stile Verdis inszeniert; die hessischen Besatzer in Trenton, New Jersey 1776 werden mit einem verfremdeten Ländler »The Song of the Rhineland« vorgestellt. Ein spezifisch musikhistorisches Pastiche ist die in derselben Epoche spielende Szene mit dem Song »If Love Remains«. Im Dialog der beiden, aus verschiedenen Jahrhunderten stammenden Protagonisten Sally und Bill geht es explizit um die Geschichte und historisches Wissen. Der in den Song integrierte Tanz ist als historisierendes Menuett komponiert, in das – deutlich als Anachronismus inszeniert – eine Boogie Woogie-Passage eingeflochten wird, zu der Bill in einen Jitterbug übergeht. Für Hinton repräsentiert Weills und Lerner's *Love Life*, gerade aufgrund der Realisierungsoptionen dieses zeitlich durchbrochenen Konzeptes in dem Film

25 Vgl. Nils Grosch: »Das ›Volksliederbuch für die Jugend‹: Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik«, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 48 (2004), S. 207-239.

Where do we go from here? die »Geburt des Concept Musicals aus dem Geist der Kinetematographie«. ²⁶

*

In den 1940er Jahren waren solche historisierenden Einfassungen im Musiktheater noch ungewöhnlich und wurden schon von den Zeitgenossen – zustimmend wie ablehnend – als experimentell gewertet. ²⁷ Ihre Wirkung war wesentlich abhängig davon, wie das Publikum derartige Referenzen erfassen und entschlüsseln konnte. Gebrochene, non-lineare Dramaturgien auf die Bühne zu bringen, ja, dafür explizit auf anachronistische Theatergattungen zurückzugreifen und diese formal zu verfremden, wurde zum entscheidenden Kunstgriff vieler Concept Musicals der 1960er bis 1990er Jahre. Ausdrücklich als Vaudevilles wurden 1975 *Chicago* (Musik von John Kander, Texte von Fred Ebb, Buch von Ebb und Bob Fosse) und 1990 *Assassins* (Musik und Texte von Stephen Sondheim, Buch von John Weidman) betitelt. Weitere Concept Musicals arbeiten explizit mit historischen Pastiche, mit deren Hilfe historische, soziale und politische Verhältnisse und Prozesse analytisch verfremdet und dekonstruiert werden. Noch vor *Assassins* und *Chicago* schlug insbesondere *Follies* (1971, Musik und Text von Sondheim, Buch von James Goldman) diese Strategie ein.

Kowalke diskutiert *Love Life* als Concept Musical und arbeitet die zahlreichen Verbindungen zu *Cabaret* (1966, Musik von John Kander, Texte von Fred Ebb, Buch von John Masteroff) sowie zu Sondheims Arbeiten heraus. ²⁸ Neben den nonlinearen Dramaturgien und auf Verfremdung beruhenden Darstellungstechniken ist auch die Fundierung von Musiktheaterwerken auf historischen und historisierenden Pastiche ein entscheidendes Ingrediens des Concept Musicals, das bereits in *Love Life* angelegt war.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Alan Jay Lerner und Kurt Weill: *Love Life* [Book, Typoskript im Weill-Lenya Research Center, New York, Ser. 20/L8/1948c/C.5], [n.d.].

²⁶ Hinton, *Weill's Musical Theater*, S. 421.

²⁷ Die Weill-Forschung sieht in *Love Life* eines von Weills experimentellsten Stücken (Hinton, *Weill's Musical Theater*, S. 408), ja seine »ambitionierteste Partitur für das amerikanische Theater« (Kowalke, »*Love Life* and the Concept Musical«, S. 178). Beide Autoren dokumentieren auch die Wahrnehmung des Stücks in der Theaterkritik.

²⁸ Kowalke, »*Love Life* and the Concept Musical«.

Cole Porter: *Kiss Me, Kate*, Klavierauszug, London 2009.

Kurt Weill und Alan Jay Lerner: *Love Life. A Vaudeville. Music by Kurt Weill. Book & lyrics by Alan Jay Lerner. Vocal Score* [Kopistenhandschrift im Weill-Lenya Research Center, New York, [n.d.]].

Literatur

Art. »Vaudeville«, in: *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/vaudeville> (aktualisiert am 21.08.2017, abgerufen am 08.08.2020).

Geoffrey Block: *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim and Lloyd Webber*, Oxford und New York ²2009.

Frank Cullen, Florence Hackman und Donald McNeilly: *Vaudeville Old & New: An Encyclopedia of Variety Performances in America*, New York und Oxon 2007.

Richard Dyer: *Pastiche*, London 2007.

Nils Grosch: »Musical Comedy, Pastiche and the Challenge of »Rewriting««, in: Violetta Kostka, Paulo Ferreira de Castro und William Everett (Hg.): *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*, London, im Druck.

Nils Grosch: »Das »Volksliederbuch für die Jugend«: Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik«, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 48 (2004), S. 207-239.

Stephen Hinton: *Weill's Musical Theater. Stages of Reform*, Berkeley u.a. 2012.

Wolfgang Jansen: *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin 1987.

Jan Knopf: »Verfremdung«, in: Werner Hecht (Hg.): *Brecht. Theorie des Theaters*, Frankfurt a.M. 1986, S. 93-141.

Kim H. Kowalke: »Today's Invention, Tomorrow's Cliché: Love Life and the Concept Musical«, in: Susanne Schaal-Gotthardt (Hg.): »...dass alles auch hätte anders kommen können«: *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Mainz 2009, S. 175-193.

Robert M. Lewis: *From Travelling Show to Vaudeville. Theatrical Spectacle in America, 1830-1910*, Baltimore MA und London 2007.

David Monod: *The Soul of Pleasure. Sentiment and Sensation in Nineteenth-Century American Mass Entertainment*, Ithaca NY und London 2016.

Anthony Slide: *The Encyclopedia of Vaudeville*, Westport CO 2012.

Dave Stein (Hg.): »Scene and Song List from the Kurt Weill Edition«, in: *Kurt Weill Newsletter* 35 (2017), H. 1, S 4, <https://www.kwf.org/images/newsletter/kwn351p1-10.pdf#page=4> (abgerufen am 07.11.2020).

Craig Zadan: *Sondheim & Co*, New York ²1994.

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 2019.

