

WARUM MUSICAL?

EINE EINLEITUNG

LAIJANA BRAUN UND JASMIN KATHÖFER

Am 3. Januar 2024 postete die Youtuberin und Videoessayistin Mina Le ein Video mit dem Titel »Hollywood has a ›Musical‹ Problem«¹. Darin geht es vor allem zu Beginn um den Film *Wonka* (2023) und die Tatsache, dass der Trailer des Films keinen Hinweis darauf gibt, dass es sich bei dem Film um ein Musical handelt. Anders als beispielsweise bei den Musicalfilmen *Les Misérables* (2012), *Cats* (2019) oder der Neuauflage von *West Side Story* (2021), enthält der Trailer keine Vorschau auf einen der Songs – sieht man von einer Showeinlage Hugh Grants als Oompa Loompa, die ebenso eine einmalige Musiknummer im Film hätte sein können, einmal ab. Der Trailer von *Les Misérables* präsentiert demgegenüber gleich fünf der Songs.

Aus diesem Grund spricht Mina Le in Bezug auf *Wonka* von einem »Secret Musical«² und betont, dass der Film beileibe keinen Einzelfall darstelle. So verbergen auch die Trailer von *Mean Girls* (2024) sowie *Die Farbe Lila* (2023), dass es sich um Musicalfilme handelt³, und auch die Filme *Barbie* (2023) und *Die Tribute von Panem – The Ballad of Songbirds and Snakes* (2023) werben nicht mit ihrem hohen Musikanteil – auch wenn beide Filme sicher nicht per se als Musical zu qualifizieren wären.

An diesem Beispiel können zwei Beobachtungen festgemacht werden: Erstens, dass es im Moment eine Häufung von Musicalfilmproduktionen gibt, und zweitens, dass diese nicht als solche verkauft werden. Diese Beobachtungen (gepaart mit unserem generellen Interesse an der Gattung des Musicals) haben uns zur Herausgabe dieser interdisziplinär aufgebauten Ausgabe motiviert. Während die Frage nach der Wahl des Gegenstandes damit beantwortet wäre, stellt sich dennoch die berechtigte Frage, warum wir uns als Medienwissenschaftlerinnen mit Musicals beschäftigen, obwohl die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema doch zuvorderst in der Musik- oder Theaterwissenschaft zu verankern ist. Dies lässt sich sicherlich am besten beantworten, wenn wir zunächst kurz definieren, was wir in diesem Heft als Musical begreifen.

Eine solche Definition ist nicht ohne Rekurs in die Geschichte des Musicals zu leisten. Das Musical selbst entsteht in den 1920er Jahren in den USA als Bereich des Musiktheaters und wird als eine »primär amerikanische Gattung«⁴ beschrieben. So ist es nicht verwunderlich, dass sich Musicals inhaltlich auf die amerikanische

1 Le: »Hollywood has a ›Musical‹ Problem«.

2 Le: »Hollywood has a ›Musical‹ Problem«, 06:09.

3 Vgl. Le: »Hollywood has a ›Musical‹ Problem«, 06:09-06:53.

4 Vgl. Geraths: »Das Musical als unterhaltendes Genus«, S. 11.

Geschichte (beispielsweise *Oklahoma!* 1943, *Hair* 1968 oder *Hamilton* 2015) und eher selbstreflexiv auf die US-amerikanische Film- und Theaterindustrie (beispielsweise *Funny Girl* 1964, *Follies* 1971, *42nd Street* 1980, *Sunset Boulevard* 1993 oder *La La Land* 2016) beziehen. Auch die US-amerikanische Populärkultur durchdringt das Musical seit seinen Anfängen auf der inhaltlichen, musikalischen und stilistischen Ebene (beispielsweise *Modern Millie* 1967, *Rocky Horror Show* 1973, *Dear Evan Hansen* 2015, *SpongeBob SquarePants: The Broadway Musical* 2016, *Six* 2017).⁵

Jenseits seiner historischen Genese ist das Musical auch formal eng zu fassen: Angelehnt an die Theater- und Musikwissenschaft nutzen wir die Beschreibung des Musicals als eine Verknüpfung von Text, Musik, Darstellung (Tanz, Schauspiel, Gesang) und Narration.⁶ In Abgrenzung jedoch zu Formen des Musikdramas, der Oper oder der Performance ist hier der (eher unscharfe) Begriff des Unterhaltungswertes⁷ das Merkmal, das die Gattung⁸ Musical jenseits der formalen Überschneidungen mit den erstgenannten Formen ermöglicht. ›Unterhaltungswert‹ steht zu nächst (ganz im Sinne der Kulturindustriethese) synonym zu ›Kommerzialität‹.⁹ Im Kontext dieser Fragestellung argumentiert Jonas Menze, dass sich ›Unterhaltungswert‹ dem englischen Begriff des Entertainments annähere. Die Zuschreibung des Musicals als Unterhaltungsformat habe, so Menze, in Deutschland den faden Beigeschmack der bürgerlichen Kultur, des Kitsches und der Kunstlosigkeit.¹⁰ Der Entertainmentbegriff hingegen sei weniger belastet und stehe vor allem in Amerika für eine »gelungene Synthese aus Unterhaltung, Kunst und Geschäft [...] Entertainment im Theater zu präsentieren heißt, sämtliche Sinne der Zuschauer anzusprechen«.¹¹

Musical zu analysieren (und in unserem Sinne auch zu definieren) meint also, dessen enges Verhältnis zum Moment der Unterhaltung – und damit auch zu Formen, Bedeutungen und Zirkulation der Populärkultur – zu betonen. Aus dieser Fokussierung lässt sich nun eine (eher kultur- und medienwissenschaftliche) Ad-hoc-Definition des Musicals ableiten: Ein Musical ist eine (Bühnen-)Inszenierung, die aus

5 Vgl. Stiehl »The Digital-Age Musical. Sighting/Siting Musicals Defined by High-Tech Content, Themes, and Memes«, S. 56.

6 Vgl. z.B. Fischer-Lichte et al.: »Musik. I. M.« und »Theater: Musiktheater – Facetten eines Begriffs«, S. 220.

7 Vgl. Geraths: »Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus«, S. 16.

8 Wir beziehen uns in der Verwendung des Begriffs ›Gattung‹ auf Jonas Menze, vgl. Menze: Musicalproduktion im deutschsprachigen Raum 2018.

9 Vgl. Menze: Musicalproduktion im deutschsprachigen Raum, S. 6.

10 Vgl. Menze: Musicalproduktion im deutschsprachigen Raum, S. 8.

11 Menze: Musicalproduktion im deutschsprachigen Raum, S. 7. Menze bezieht sich hier auf Wildbihler: Musicals! Musicals!: Ein internationaler Führer zu 850 Musicals und 3000 Tonträgern (Musical-Dokumentation) 1992.

einer Verbindung von Musik, Gesang, Performance und erzählter Geschichte besteht und sich auf geschichtliche sowie (pop-)kulturelle Erzeugnisse¹² bezieht. Sie wird getragen von einem mehr oder weniger ausgestellten kommerziellen Produktstatus (den es, wie zu diskutieren sein wird, durchaus zu naturalisieren und verschleiern versteht) und einer hohen intertextuellen Verwebung mit den Sphären des Populären und des Unterhaltenden. Diese grobe Definition ist durchlässig für verschiedene Formen des Musicals – von der Inszenierung auf der Bühne über Film- und Fernsehproduktionen bis hin zu sozialen Medien.

Neben diesem explizit kulturökonomischen und -theoretischen Argument besteht einer der präsentesten Anknüpfungspunkte für die Medienwissenschaft im identifikatorischen und affektiven Potential des Musicals. Indem Narrativ und Musik kombiniert werden, können Charaktere klarer geformt und für eine Beziehung zu den Rezipient*innen geöffnet werden.¹³ Ein früher und recht offensichtlicher Ansatz für eine solchermaßen geartete Perspektive findet sich in Disneys *Schneewittchen* (1937). Wie Elizabeth Randell Upton ausführt, missglückten die frühen Versuche der Animation einer menschlichen Figur, da diese sich entweder zu sehr an ›cartoon-haften‹ Zeichnungen mit Gummiarmen und biegsamen Körpern orientierten oder zu ›realistisch‹ dargestellt wurden. Um einer erneuten ›Uncanny Valley‹-Erfahrung¹⁴ zu entgehen, wurde die Figur des Schneewittchens zwar weitgehend naturalistisch, jedoch zusätzlich auch mit theatralem Make-up und überzeichneten körperlichen Eigenschaften, beispielsweise sehr großen Augen, ausgestattet.¹⁵ Durch dieses überzeichnete Äußere wird die Figur als menschlich wahrgenommen, ohne jedoch ›uncanny‹ zu wirken. Gleichzeitig nutzt der Film die Vertrautheit des Publikums mit dem Musical sowie die zugehörige willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit (nach Coleridge) und lässt die Figuren singen, wodurch die emotionale Identifikation – qua einer affektiven Bewertung – mit der Figur vereinfacht wird. Dieses identifikatorische Potential wird auch im Bereich der Inklusion seit mehreren Jahren umgesetzt – ob nun im umstrittenen Musicalfilm *Music* (2021), in welchem die Sängerin Sia ein nonverbales autistisches Mädchen portraitiert, das sich vorrangig durch Musik ausdrückt, im Zeichentrickmusical *Vivo* (2021), in dem sich die Protagonistin Gabi nicht nur gegen das klassische Verständnis von Musik, sondern auch gegen das klassische Verständnis von Gesellschaft stellt, oder im kürzlich

12 Vgl. Müller: »Tendenzen der Gattung ›Musical‹. Das populäre Musiktheater der Gegenwart«, S. 40; Schnell: »Musical«, S. 362.

13 Vgl. de Seife: »Cult Musical«, S. 298f.

14 Als ersten Animationsversuch führt Elizabeth Randell Upton den *Silly-Symphonies-Clip The Goddess of Spring* (1934) an, in welchem die menschliche Figur eher puppenhaft als menschlich wirkt. Die Bewegungen und die Mimik wirkten dadurch eher grotesk oder unheimlich. Als ›Uncanny Valley‹ wird auch die fehlende Akzeptanz gegenüber künstlichen oder computergenerierten Animationen von menschlichen Gesichtern und Körpern bezeichnet (vgl. Upton: »Music and the Aura of Reality in Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs (1937)«, S. 23).

15 Vgl. Upton: »Music and the Aura of Reality in Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs (1937)«, S. 23f.

angekündigten Videospiel *Harmonium: The Musical* (2024), in dem die gehörlose Protagonistin um ihre musikalische Ausdrucksform kämpft. Und auch verschiedene Marketing-Kampagnen (u.a. in Deutschland) eignen sich das Musical als Identifikationsmaschine an: Mit *Tarifzone Liebe* veröffentlichen die Berliner Bahnbetriebe 2023 ein Musical rund um die Stadt und den öffentlichen Nahverkehr. Damit knüpfen sie an einen für die digitalen Kulturen typischen Wandel an, in dem sich Unternehmen auf Plattformen wie TikTok nahbar inszenieren und eher als Influencer statt als genuine Unternehmensprofile auftreten.¹⁶

Insbesondere im Kontext von Disney zeigt sich, dass das Musical ebenso als Industriemaschinerie begriffen werden sollte. Neben den Disney-Princess-Musicals, die sich an eine eher jüngere Zielgruppe richten, sollten die Coming-of-Age-Musicals nicht unerwähnt bleiben, die vor allem Tweenager*innen adressieren.¹⁷ Angeführt von *High School Musical* (2006) wurde das Konzept immer wieder erfolgreich adaptiert – unter anderem durch den Nachfolger *Camp Rock* (2008), 20th Century Fox' Serie *Glee* (2009-2015) oder aktuell *High School Musical: The Musical: The Series* (2019-2023). Spätestens an den Verkaufszahlen dieser Franchises wird deutlich, dass es sich beim Musical nicht nur um Identifikations-, sondern auch um Industriemaschinen handelt: So gehörte der Cast von *Glee* zeitweise zu den Top 10 Selling Digital Artists in den USA,¹⁸ und auch heute haben der *High-School-Musical*- und *Glee*-Cast noch über 4 Millionen durchschnittliche Hörer*innen auf Spotify, die die Lieder auf Veranstaltungen wie Disney-Raves weiterhin (und vermutlich auch aus Nostalgie-Gründen) feiern.

Neben den genannten kulturökonomischen und affekttheoretischen Aspekten zeigt sich ein weiterer Anknüpfungspunkt in der Intertextualität sowie Intermedialität des Musicals. Der Medienwechsel vom Buch auf die Bühne, von der Bühne zum Film und schließlich zur TV-Serie stellt eher den Regelfall als die Ausnahme dar. Jedoch zeigt sich insbesondere beim Wechsel hin zu den sozialen Medien eine Transmedialität, die sich als neues Phänomen greifen lässt. Wie Hillman-McCord beschreibt, ist die direkte körperliche Präsenzerfahrung eines Musicalbesuchs im Theater sogar nur noch die Ausnahme als Rezeptionsform – denn sowohl die geographische Distanz zu den Spielstätten als auch die hohen Eintrittspreise verhindern dies meist. Dadurch verschiebt sich die Rezeption von der des vollständigen Bühnenstücks zu einer fragmentarischen Rezeption teilweise von Fans bearbeiteter Versatzstücke – statt des Stücks als Bühnenaufführung werden damit verknüpfte

16 Vgl. z.B. die TikTok-Accounts der Sprachlern-App *Duolingo* oder der Fluggesellschaft *RyanAir*.

17 Vgl. Sørenssen: »Disney's High School Musical and the construction of the tween audience«.

18 Vgl. Sony Music Entertainment: »Pressemitteilung. The U.S. Glee Are Top 10 Selling Digital Artists«.

audiovisuelle Produkte wie der Soundtrack, illegale Mitschnitte des Musicals¹⁹, Fan-musicals (»Youtubesicals«²⁰) oder sog. Animatics rezipiert.²¹ Der Broadway verschiebt sich entsprechend von einem topografischen Ort hin zu einem abstrakten Konzept, das mehr und mehr im Internet statt in Manhattan stattfindet.²²

Dass auch die Aushandlung der Rezeption vorrangig im digitalen Raum stattfindet, wird von den Broadway-Produktionen selbst befeuert: So rücken nicht nur die Darsteller*innen²³, sondern auch die Autor*innen der Stücke auf den sozialen Medien in den Vordergrund, indem sie Inhalte produzieren, die die Stücke thematisieren und über diese hinausgehen.²⁴ Ein Beispiel dafür ist die Videoreihe *Ham4Ham*²⁵, in welcher das Team hinter der Broadwayproduktion *Hamilton* vor Ort (und später während der Pandemie rein digital) wöchentliche Inhalte produzierte. In diesen performen die Beteiligten verschiedenste Musicalszenen und Popmusik-Stücke abseits von *Hamilton*, führen Interviews und treten gemeinsam mit Gästen auf. Im Fokus steht meist der Autor Lin Manuel Miranda, der sich auch jenseits seiner Stücke breitflächig inszeniert und so seine ganz eigene Fangemeinde geformt hat. Auch wenn er innerhalb seiner öffentlichen Persona auf Social Media postet, löst sich diese dabei nie ganz von seinen Stücken. Das Ergebnis ist nur vordergründig ein (produkt- und autorenorientierter) Personenkult, der Miranda als eine Art Genie feiert. Tiefer liegend und im Sinne der hier vertretenen These lässt

-
- 19 Diese Mitschnitte werden meist unter dem Titel »Slime Tutorial« in Kombination mit dem Namen des Stücks veröffentlicht, damit die Algorithmen YouTubes den Mitschnitt nicht als solchen identifizieren. Diese Codes haben sich in der Community bereits etabliert, wodurch die Videos dennoch Aufrufe generieren. Die Mitschnitte sind meist von geringer Qualität.
- 20 Vgl. Hayashi: »Youtube! Musical! Youtubesicals! Cultivating Theater Fandom through New Media«, S.374.
- 21 Animatics sind animierte Storyboards. Im Kontext der Musical-Animatics dient der Soundtrack des jeweiligen Stücks als Kontext, der durch rudimentäre Animationen visualisiert wird. Ein Animatic umfasst meist ein Lied des Musicals – häufig wird jedoch durch aufeinander aufbauende Animatics das Narrativ des Stückes in seiner Gänze wiedergegeben. Da es sich bei den Animatics in den meisten Fällen um Fan-Arbeiten handelt, variiert der Grad der Interpretation stark – während einige der Videos sich ästhetisch an den Kulissen und Darsteller*innen orientieren, interpretieren viele die visuelle Ebene neu. (vgl. z.B. die Animatics zum Stück *Hamilton* des Creators *szir*: https://www.youtube.com/watch?v=7Z6U9WaZXkY&list=PL4xgC_F6skl2mosy-ODq3a6HJyInV3HGv, 13.02.2024)
- 22 Vgl. Hillman-McCord: »Digital Fandom: Hamilton and the Participatory Spectator«, S. 136.
- 23 An dieser Stelle ist anzumerken, dass Social-Media-Reichweite als Kriterium in Casting-situationen entsprechend immer mehr an Relevanz gewinnt; vgl. Hillman-McCord: »Digital Fandom: Hamilton and the Participatory Spectator«, S. 2.
- 24 Diese Praxis lässt sich gemeinhin auch als Fan-Service fassen.
- 25 Vgl. Hillman-McCord: »Worshipping Lin-Manuel Miranda. Fans and Totems in the Digital Age«, S. 326. Sowohl die Aufzeichnungen der Ham4Ham-Performances vor Ort als auch die digitalen Clips lassen sich über den offiziellen Hamilton-YouTube-Kanal abrufen: <https://www.youtube.com/watch?v=2PJ7nW-YH50&list=PLK1wqzZ8S6RyKIWF8fB4bV6wzNr2KND2V>, 13.02.2024.

sich die Persona Miranda mit Hillman-McCord (dort angelehnt an Durkheims Konzept des Totems) als eine Art »collective effervescence«²⁶ fassen, die nicht nur ihn, sondern auch seine Stücke sowie Fan- und Nebenprodukte umgibt. Durch den Begriff der »collective effervescence« lässt sich die problematische Stellung verdeutlichen, die das Musical zwischen manufakturiertem Produkt auf der einen und bedeutungsstiftender Subjektpraxis auf der anderen Seite einnimmt.

Das letzte hier zu thematisierende Desiderat liegt in dem reinen Wert des Entertainments, der sich nach Jonas Menze darin verdeutlicht, dass im Musical die Horaz'sche Formel des *prodesse et delectare* einen klaren Überhang hin zur »Pleasure« erhält.²⁷ Das Entertainment ist dabei eng verknüpft mit dem Spektakel – sowohl auf Ebene der Performanz als auch auf der Ebene der Effekte und Kulissen. Gerade in den Bühnenproduktionen gehören aufwändige und überwältigende Inszenierungen, meist getragen von avancierter Bühnentechnik, zum Status quo. Häufig ergibt sich daher der Vergleich der Musicalerfahrung als *Theme Park Ride* oder auch (motiviert durch die Menge an Disney-Bühnenmusicaladaptionen) die Parallele zum Disneyland.²⁸ Entsprechend rücken auch Produktionen, die nicht in unsere Ad-hoc-Definition passen, vom Rand her in die Gattung ein: Obwohl das Theaterstück *Harry Potter und das verwunschene Kind* (2016) keinen Gesang integriert, wirkt es aufgrund der breitflächigen Nutzung von Technik-Spektakel gemischt mit Tanzszenen dennoch »Musical-esk«. Besonders interessant wird diese Nutzung »des Spektakels« vor allem in Genres, die diesem auf dem ersten Blick eher konträr gegenüberstehen: So hat – um hier ein eher abseitiges Beispiel aufzurufen – das Horror-Spiel *Alan Wake II* bereits kurz nach seiner Erscheinung Ende des Jahres 2023 positive Kritiken für eine ca. 20-minütige Musicalesequenz erhalten, die das Leben des Protagonisten durch verschiedene Songs rekapituliert und die spielende Person gleichzeitig durch eine Kulisse laufen lässt, die halb an Rockkonzert, halb an Bühnenperformance erinnert und diverse Kampfszenen räumlich komplett umschließt.

Ähnlich konträr wirkt der Kampf gegen *Raphael* in *Baldur's Gate 3* (2023) – auch wenn es hier nicht der Protagonist, sondern der Antagonist ist, der in identifikatorischer Bösewicht-Manier während des Kampfes ein Lied zum Besten gibt. In beiden Fällen wird die bereits mit Kampfspektakel gefüllte Szenerie durch das konträre Spektakel des Musicals ergänzt. An diese Spektakelhaftigkeit knüpfen auch die Musicalfilme an, in denen sich das Spektakel nicht nur auf den oben genannten Ebenen, sondern auch auf Ebene der Montage überträgt.²⁹ Neben der Überwältigung durch das Spektakel überwältigt das Musical ebenfalls durch Kitsch. Das Annehmen

26 Hillman-McCord: Hillman-McCord: »Worshipping Lin-Manuel Miranda. Fans and Totems in the Digital Age«, S. 325.

27 Vgl. Geraths: »Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus«, S. 16.

28 Vgl. Osatinski: »Ghosts in the Machine: Digital Technology and Screen-to-Stage Musicals«, S. 80f.

29 Als Beispiel kann hier die One-Shot-Szene zu Beginn des Musicalfilms *La La Land* (2016) genannt werden.

dieser Einladung zu einem Happy End (oder zumindest zu einer emotionsgeladenen Zeit) kann mit Thomas Küpper als Vertrag zwischen den Rezipient*innen und dem Stück verstanden werden: »Insofern *wird* das Publikum nicht einfach von Kitsch überwältigt; vielmehr *lässt* es sich überwältigen.«³⁰ Die Entscheidung, ein Musical zu rezipieren, ist entsprechend mit der Erlaubnis verknüpft, sich von ebendiesem rühren zu lassen. Küpper vergleicht diesen Prozess mit dem Charakter des Spiels: Mit dem rituellen Eintritt sind gewisse Regeln verbunden, denen sich die Rezipient*innen hingeben – ganz in dem Wissen, dass sie dafür mit der Erlaubnis zu starken Gefühlsregungen belohnt werden.³¹ Dabei werden die Gefühlsregungen vom Musical interpelliert, indem dieses seine bereits etablierten Strukturen nutzt. Damit die Rezipient*innen den Vertrag jedoch erst eingehen können, sind Kennzeichen nötig, die das Musical³² als solches ausweisen und versichern, dass die Erwartungen ihm gegenüber eingehalten werden.³³

Dies bringt uns zurück zu dem einleitend erwähnten Phänomen der ›Secret Musicals‹. Was alle der bisher genannten Anknüpfungspunkte vereint, ist der Affekt, der im Musical eben nicht nur durch die Musik geweckt wird, sondern auch durch den Kitsch, das Spektakel, die Identifikation und Nahbarkeit, durch hervorgerufene Genrebrüche, die »collective effervescence« von Fanpraktiken, aber eben auch durch die Abneigung, die die Nutzer*innen empfinden, wenn sie ohne Vorwarnung erst im Kino feststellen, dass sie mit einem Musical konfrontiert sind.³⁴

In der derzeitigen Konjunktur der Affektforschung ist das Musical auf verschiedenen Ebenen ein wichtiger Forschungsgegenstand, den es von der Medienwissenschaft zu ergründen gilt. Durch seine breiten Facetten ist das Musical ein komplexer Betrachtungsgegenstand, weshalb wir uns aktiv dafür entschieden haben, in dieser Ausgabe interdisziplinär zu arbeiten. Dies stellt jedoch nur den Einstieg in eine medienwissenschaftliche Betrachtung des Musicals – insbesondere unter dem Fokus der Affektforschung – dar. Potenzielle Anknüpfungspunkte können die folgenden sein:

Wie werden Affekte jenseits der Musik durch den Einsatz digitaler Technik provoziert? Wie lässt sich die affektive Aufladung des abstrakten, digitalen Ortes des Broadways fassen? Wo liegen die Möglichkeitsräume des starken identifikatorischen Potentials von Musicals für Themen der Inklusion und Diskriminierung? Wie

30 Küpper: *Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität*, S. 156; Hervorh. im Original.

31 Vgl. Küpper: *Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität*, S. 156f.

32 Natürlich ist das kein Alleinstellungsmerkmal des Musicals; die Notwendigkeit der Kennzeichnung lässt sich ebenfalls auf den Horrorfilm, das Melodrama, die Komödie etc. übertragen.

33 Vgl. ebd. S. 169.

34 Spezifisch basierend auf dem Trailer von *Wonka* stellt sich die Frage danach, wie kitschig das Musical gegenüber anderen Gattungen ist – denn obwohl der Trailer bereits eine kitschige Ästhetik angedeutet hat, scheint die Enthüllung des Films als Musical dennoch auf negative Affekte zu stoßen.

verschieben sich die Affekte des Musicals, wenn diese in einen interaktiven Spielraum verlagert werden? Warum ist die diskursive Wahrnehmung des Musicals als Figuration mit so starken negativen Affekten aufgeladen? Und wieso sind die im Trailer verschwiegenen Lieder auf Plattformen wie TikTok dennoch so erfolgreich?

DIE BEITRÄGE DIESES HEFTES

Den Anfang macht der Beitrag von **Heike Klippel**. In diesem setzt sie sich mit der ›Ornamentalen Weiblichkeit‹ des US-amerikanischen Filmmusicals der frühen 30er Jahre auseinander. Betrachtet werden die Filme und insbesondere die Choreografien Busby Berkeleys, in denen der weibliche Körper in opulenten geometrischen Strukturen nicht nur dar- und ausgestellt, sondern gleichsam zum Spektakel wird. Die Warenförmigkeit des Weiblichen innerhalb dieser Showszenen, die narrativ keinerlei Einbindung in das Filmgeschehen erfahren, setzt Klippel hierzu in einen geschichtlichen Kontext zwischen Wirtschaftsdepression und Selbstzensur in der Filmindustrie.

Lukas Foerster hingegen beschäftigt sich mit einer der ersten deutschen Tonfilmoperetten *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* von 1930. Anhand dieser beleuchtet er den filmischen Aufbau mit Bezug auf die Einführung des Tonfilms im konkreten wie im übertragenen Sinne, denn der Film dreht sich um eine vergessene Walzermelodie. Foerster widmet sich in seinem Text der Produktion, dem Festhalten sowie dem Notieren und damit der Möglichkeit der Reproduktion zweier Melodien als Allegorie auf die Umstellung von Stumm- auf Tonfilm.

Im folgenden Beitrag geht es zurück in die USA. Die Musikwissenschaftlerin **Eva Theresa Beck** vergleicht hier die Strukturen des Musicals *Oklahoma!* (1943) mit denen des Musicals *Hamilton* (2015) in Bezug auf ihren dramaturgischen Aufbau sowie ihre inhaltlichen Motive. Zudem stellt Beck die mediale Auseinandersetzung mit den jeweiligen Musicals gegenüber, die beide in ihrer Zeit als revolutionär gelten, und betrachtet dabei ihren Anteil an US-amerikanischer Mythenbildung. Beleuchtet werden in diesem Zusammenhang auch Fragen nach Colorblind Casting und das Unerwähnt-Lassen von Native Americans sowie People of Color.

Sebastian Matthias setzt sich in seinem Beitrag mit dem Musical *West Side Story* (1961) und dessen Adaption aus dem Jahr 2021 auseinander. Der Autor geht hier der Frage nach, wie Alltagshandlungen, beispielsweise das Aufhängen der Wäsche, musikalisiert werden, und vergleicht dabei die beiden Musical-Versionen auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Hierbei fokussiert er sich auf die Performance und den Tanz und stellt somit die Schnittstelle zur Tanzwissenschaft her.

Der nächste Beitrag beschäftigt sich mit den Konventionen des Films sowie des Bühnenmusicals. Hier vergleicht **Sebastian Stoppe** den Spielfilm *Monty Python and the Holy Grail* (1975) und seine Bühnenadaption *Monty Python's Spamalot* (2004). Er analysiert, mit welchen Mitteln die britische Komikergruppe es schafft, den Konventionsbruch im Erzählschema, der schon im Spielfilm angelegt ist, von

der Filmversion auf die Bühne zu übertragen. Gleichzeitig zeigt Stoppe, welche Anpassungen notwendig waren, um aus diesem speziellen filmischen Stoff ein Musical zu machen, welches im selben Maße die Grenzen seines Mediums auslotet, wie es schon der Film tat.

Mit einem weiteren Konventionsbruch – und zwar dem des plötzlichen Singens selbst – beschäftigen sich **Tabea Keymling** und **Anamaria Palade Flondor Strain**. Doch anstatt sich mit dem Musical im Film oder auf der Bühne zu befassen, geht es in ihrem Beitrag um Musicalfolgen in Fernsehserien und der Frage danach, warum plötzlich gesungen wird. Keymling und Palade arbeiten hier die Strategien heraus, wie solche Musicalfolgen innerhalb des logischen Aufbaus der Serien funktionieren können, welche genretypischen Konventionen eingehalten werden müssen, um diese Gesangseinlagen rechtfertigen zu können, und welche Gründe der Produktion solcher Folgen zugrunde liegen.

Bianka-Isabell Scharmann setzt sich mit einem dem Musical angrenzenden Bereich von Marketing und Unterhaltung auseinander. Am Beispiel eines Barbie-Werbefilms aus dem Jahr 1959 untersucht sie ›Barbie‹ im Kontext der kleinen Form. Hierzu tastet sie sich entlang der Film- und Fernsehgeschichte und entdeckt dabei immer wieder Schnittstellen zum Musical, die in den Biografien der ausführenden Produzent*innen, in der für Barbie produzierten Mode oder in der Gestaltung der Werbung selbst zu finden sind.

Die letzten drei Beiträge dieses Heftes untersuchen die Frage nach Internetpraktiken, die Rolle von Social Media und die Übertragung des Musicals in die Digitalität. **Lajana Braun** zeichnet hier am Beispiel von *Ratatouille: The TikTok Musical* (2021) nach, wie die Social-Media-Plattform TikTok als Akteur fungiert, um ein kollaboratives Musical zu produzieren. Dabei setzt sie sich mit den der Plattform eigenen Mechanismen auseinander und untersucht diese kritisch unter dem Begriff der partizipativen Kultur.

Elena Korowin und **Burkhard Krüger** widmen sich dem Phänomen der Memeifizierung der Musicalverfilmung *Cats* aus dem Jahr 2019. Der Film, der sich an das weltweit bekannte Megamusical *Cats* (1981) von Andrew Lloyd Webber anlehnt und international eher Spott als Applaus erntete, dient hier als Ausgangspunkt, um über Cat Content, Uncanny Valley und Internetpraktiken, wie das Erstellen von Memes, als Teil des Musicaldiskurses nachzudenken.

Abschließend geht es im letzten Beitrag um das Virtual-Reality-Musical *Non-Player Character* (2022). Im Interview berichtet der Produzent und Autor **Brendan Bradley** von der Produktion des Stücks, welches sowohl auf der Bühne als auch parallel in einem VR-Game stattfindet. Hier setzt er ein Statement für die Nutzung virtueller Realitäten und für die Einbindung des Publikums in das Geschehen. Bradley spricht über seine Erfahrungen in der Arbeit mit Laiendarsteller*innen, die aktiv mit ihm auf der Bühne stehen und die Handlung innerhalb des Spiels mitgestalten, sowie den Stellenwert der Musicalelemente, die das Stück als Framing zusammenhalten.

Wir danken allen Autor*innen für die gute Zusammenarbeit und die großartigen Beiträge. Zudem möchten wir allen Redner*innen der Ringvorlesung im Wintersemester 2023/24 für ihre spannenden und interessanten Vorträge danken, namentlich vor allem Henriette Gunkel und Dietmar Elflein, die zwar keine Beiträge für dieses Heft beigesteuert haben, dennoch aber mit ihrer Arbeit und ihren Vorträgen wertvolle Impulse gegeben haben. Ebenso danken wir der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig für die Finanzierung des Projektes und dem Institut für Medienwissenschaft, hier vor allem Heike Klippel, Ulrike Bergermann und Rolf Nohr, für die inhaltliche Unterstützung. Darüber hinaus danken wir allen Gästen und Studierenden, die tatkräftig mit uns Ideen gesammelt und diskutiert haben.

Weitere Informationen zum Programm der Ringvorlesung finden Sie auf der Internetseite der HBK Braunschweig und dem Institut für Medienwissenschaft.

LITERATURVERZEICHNIS

De Seife, Ethan: »Cult Musical«, in: Mathijs, E.; Sexton, J. (Hrsg.): *The Routledge Companion to Cult Cinema*, London & New York 2019, S. 297-306.

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias: »Musik. I. M.« und »Theater: Musiktheater – Facetten eines Begriffs«, in: dies. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart und Weimar 2014, S. 220-223.

Geraths, Armin: Einführung: »Das Musical als unterhaltendes Genus«, in: Geraths, Armin; Schmidt, Christian Martin (Hrsg.): *Musical. Das unterhaltende Genre. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Laaber 2002, S. 9-29.

Hayashi, Aya Esther: »Youtube! Musical! Youtubesicals! Cultivating Theater Fandom through New Media«, in: Sternfield, Jessica; Wollman, Elizabeth L. (Hrsg.): *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*. New York und London 2020, S. 374-383.

Hillman-McCord, Jessica: »Digital Fandom: Hamilton and the Participatory Spectator«, in: Hillman-McCord, Jessica (Hrsg.): *iBroadway. Musical Theatre in Digital Age*. Fredonia 2017, S. 119-144.

Hillman-McCord, Jessica: »Worshipping Lin-Manuel Miranda. Fans and Totems in the Digital Age«, in: Sternfield, Jessica; Wollman, Elizabeth L. (Hrsg.): *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*. New York und London 2020, S. 325-334.

Küpper, Thomas: *Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität*. Bielefeld 2022.

Menze, Jonas: *Musical Backstages. Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse des deutschsprachigen Musicals*. Münster und New York 2018.

- Müller, Ulrich: »Tendenzen der Gattung ›Musical«. Das populäre Musiktheater der Gegenwart«, in Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald (Hrsg.): Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Klangbildung. Anif und Salzburg 2008, S. 39–51.
- Osatinski, Amy S.: »Ghosts in the Machine: Digital Technology and Screen-to-Stage Musicals«, in: Hillman-McCord, Jessica (Hrsg.): iBroadway. Musical Theatre in Digital Age. Fredonia 2017, S. 73-91.
- Upton, Elizabeth Randell: »Music and the Aura of Reality in Walt Disney’s Snow White and the Seven Dwarfs (1937)«, in: Rodosthenous, George (Hrsg.): The Disney Musical on Stage and Screen. Critical Approaches from ›Snow White‹ to ›Frozen‹. London et al. 2014, S. 17-30.
- Schnell, Ralf: »Musical«, in: ders. (Hrsg.): Metzler Lexikon. Kultur der Gegenwart. Stuttgart und Weimar 2000, S. 362-363.
- Sony Music Entertainment: »Pressemitteilung. The U.S. Glee Are Top 10 Selling Digital Artists«, https://www.sony.com/content/sony/en/en_us/SCA/company-news/press-releases/sony-music-entertainment/2012/in-the-us-gee-are-top-10-selling-digital-artists.html, 09.02.2024
- Sørenssen, Ingvild Kvale: »Disney’s High School Musical and the construction of the tween audience«, in: Global Studies of Childhood, Vol. 8, No. 3, 2018, S. 213-224.
- Stiehl, Pamyła: The Digital-Age Musical: Sighting/Siting Musicals Defined by High-Tech Content, Themes, and Memes, in: Hillman-McCord, Jessica (Hrsg.): iBroadway. Musical Theatre in Digital Age, Fredonia 2017, S.43-72.
- Wildhübler, Hubert: Musicals! Musicals!: Ein internationaler Führer zu 850 Musicals und 3000 Tonträgern (Musical-Dokumentation), o.O. 1992.

FILME & SERIEN

- Barbie (USA 2023, Regie: Greta Gerwig).
- Camp Rock (USA 2008, Regie: Matthew Diamond).
- Cats (USA 2019, Regie: Tom Hooper).
- Dear Evan Hansen (USA 2021, Regie: Stephen Chbosky).
- Die Farbe Lila (USA 2023, Regie: Blitz Bazawule).
- Die Tribute von Panem – The Ballad of Songbirds and Snakes (USA 2023, Regie: Francis Lawrence).
- Glee (USA 2009-2015, Regie: Ryan Murphy).
- High School Musical (USA 2006, Regie: Kenny Orthega).
- La La Land (USA 2016, Regie: Damien Chazelle).
- Les Misérables (UK 2012, Regie: Tom Hooper).

LAIJANA BRAUN / JASMIN KATHÖFER

Mean Girls (USA 2024, Regie: Samantha Jayne & Arturo Perez Jr.).
Modern Millie – Reicher Mann gesucht (USA 1967, Regie: George Roy Hill).
Music (USA 2021, Regie: Sia).
Ratatouille: The TikTok Musical (USA 2021, Regie: Verschiedene).
Schneewittchen (USA 1937, Regie: David D. Hand).
The Goddess of Spring (USA 1934, Regie: Wilfried Jackson).
Vivo (USA 2021, Regie: Kirk DeMicco).
West Side Story (USA 2021, Regie: Steven Spielberg).
Wonka (USA 2023, Regie: Paul King).

SPIELE

Harmonium: The Musical (USA 2024, The Odd Gentlemen).
Alan Wake II (Finnland 2023, Remedy Entertainment).
Baldur's Gate 3 (Belgien 2023, Larian Studios).

BÜHNENSTÜCKE

42nd Street (USA 1980, Musik: Harry Warren; Buch: Michael Stewart, Mark Bramble).
Cabaret (USA 1966, Musik: John Kander; Buch: Joe Masteroff).
Dear Evan Hansen (USA 2015, Musik: Benj Pasek, Justin Paul; Buch: Steven Levenson).
Follies (USA 1971, Musik: Stephen Sondheim; Buch: James Goldman).
Funny Girl (USA 1964, Musik: Jule Styne; Buch: Isobel Lennart).
Hamilton (USA 2015, Musik & Buch: Lin-Manuel Miranda).
Hair. The American Tribal Love/Rock Musical. (USA 1968, Musik: Galt MacDermot; Buch: Gerome Ragni, James Rado).
Harry Potter und das verwunschene Kind (UK 2016, Musik: Imogen Heap, Buch: J. K. Rowling).
Oklahoma! (USA 1943, Musik: Richard Rogers; Buch: Oscar Hammerstein).
Six (Schottland 2017, Musik und Buch: Toby Marlow, Lucy Moss).
SpongeBob SquarePants: The Broadway Musical (USA 2016, Musik: versch.; Buch: Kyle Jarrow).
Sunset Boulevard (Großbritannien 1993, Musik: Andrew Lloyd Webber; Buch: Don Balck, Christopher Hampton).
Tarifzone Liebe (Deutschland 2023, Musik & Buch: Tom van Hasselt).
The Rocky Horror Show (UK 1973, Musik: Richard O'Brien; Buch: Richard O'Brien, Jim Sharman).