



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer
und Andreas Höfele

Band 3

Michael Raab

»The music hall is dying.«

Die Thematisierung der Unterhaltungsindustrie
im englischen Gegenwartsdrama

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1989



Für Christof K. Arnold

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Raab, Michael :

The music hall is dying : die Thematisierung der Unterhaltungsindustrie im englischen
Gegenwartsdrama / Michael Raab. – Tübingen : Niemeyer, 1989

(Theatron ; Bd. 3)

NE: GT

ISBN 3-484-66003-1 ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1989

Alle Rechte vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Buch
oder Teile daraus photomechanisch zu vervielfältigen.

Printed in Germany.

Druck: Weihert-Druck, Darmstadt.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
I. Kapitel	
Trevor Griffiths' Thesendrama: <i>Comedians</i>	19
II. Kapitel	
Dramatische Biographien: Daniel Farson, Tony Staveacre, Alan Plater und Heathcote Williams.....	55
1. Daniel Farsons proletarische Heldenbiographie: <i>Marie</i>	56
2. Tony Staveacres Slapstick-Anthologie: <i>Fred Karno's Army</i>	76
3. Alan Platers Music Hall-Revue: <i>On Your Way, Riley!</i>	95
4. Heathcote Williams' Monodrama: <i>Hancock's Last Half Hour</i> ..	111
III. Kapitel	
Persönlichkeitsdramen: John Osborne, Catherine Hayes, Les Blair und Terry Johnson.....	133
1. <i>The Entertainer</i> : Die Music Hall als Symbol für England.....	134
2. <i>Not Waving</i> : Cabaret als Medium individueller Selbstverwirklichung.....	163
3. <i>Four in a Million</i> : Entertainment als soziale Aufstiegsmöglichkeit und aus Berufung	179
4. <i>Unsuitable for Adults</i> : 'Alternative comedy' als Paradigma für zeitgenössische Verhaltensweisen	193
Schluß	213
Bibliographie	225

Ah, what is man!

Wherefore does he why?

Whence did he wince?

Whither is he withering?

(Dan Leno)

Einleitung

Angeichts der Tatsache, daß den Menschen immer mehr Freizeit zur Verfügung steht, gewinnt die Unterhaltungsindustrie an Bedeutung, und es ist noch kein Ende dieser Entwicklung abzusehen. Eine der ersten Institutionen, die es von ihrer Besucherresonanz her rechtfertigten, den Begriff "Massenunterhaltung" zu gebrauchen, war die englische Music Hall, die ihre Blütezeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte. Charakteristika des Showgeschäfts wie der Starkult traten zu dieser Zeit erstmals in Erscheinung. Im Unterschied zu heutigen Veranstaltungen waren die Reaktionen des Publikums jedoch in weitaus größerem Maße Teil des Entertainments, konnte die Music Hall als eine sehr gesellige Veranstaltungsform mit engem Bezug zwischen den Zuschauern und den auftretenden Künstlern gelten. Im Laufe des 20. Jahrhunderts hatte diese Ausprägung von 'live-entertainment' gegen die Konkurrenz immer mächtigerer neuer Medien zu kämpfen, von denen sie schließlich verdrängt wurde: zunächst gegen den Film, dann gegen den Rundfunk und schließlich vor allem gegen das Fernsehen und die Videotechnik. Lediglich bei Rock- und Popkonzerten sowie Auftritten von Komikern oder Kabarettgruppen werden die Zuhörer heute noch in vergleichbarer Weise beteiligt. Im britischen Fernsehen sind zu einem großen Teil amerikanische Produktionen zu sehen, die - mitunter in direkter Abhängigkeit von Werbefirmen - für den dortigen Markt konzipiert wurden und erst in zweiter Linie auch auf ein internationales, mit dem 'American way of life' vertrautes Publikum spekulieren. Eigenheiten wie regionale Besonderheiten und Dialekte werden durch importierte Unterhaltungssendungen eingeebnet und Möglichkeiten der Identifikation eingeschränkt. Es steht zu befürchten, daß sich dieser Nivellierungsprozeß in den kommenden Jahren mit der Einführung des Satellitenfernsehens noch verstärken wird.

Die Erfahrung von derartigen Verlusten ist Impetus für die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Massenunterhaltung auf praktischem und theoretischem Gebiet. So gibt es ein neues Interesse an der Kleinkunst und der Kneipenkultur, wobei Unterhaltungskünstler versuchen, an ältere Formen wie die Music Hall anzuknüpfen und das Publikum aus seiner Konsumentenrolle herauszuführen, indem es etwa zum Mitsingen angeregt wird. In England finden Programme, die sich bemü-

hen, heutigen Zuschauern einen Eindruck von der Music Hall zu vermitteln, wie die Veranstaltungen des Londoner Players' Theatre oder die 'Sunday Variety Nights' des Theatre Royal, Stratford East, nach wie vor Anklang. Den meisten Entertainern geht es jedoch nicht um eine museale Rekonstruktion, sondern um die Weiterentwicklung der Kunst ihrer Vorgänger mit der Gegenwart angemessenen Mitteln. In diesem Zusammenhang berufen sich viele aber weiterhin auf die Tradition der Music Hall. In theoretischer Hinsicht führt die Rückbesinnung auf die Frühzeit der Vergnügungsindustrie zu einer möglichst genauen Erforschung der Alltagswelt der unteren Bevölkerungsschichten und ihrer Unterhaltungsbedürfnisse, wofür in England hauptsächlich Untersuchungen zur 'popular culture' stehen. Dabei erfuhr auch die Music Hall, die zuvor im Vergleich zur Theaterszene nur ungenügend gewürdigt worden war, stärkere wissenschaftliche Beachtung und konnte nicht länger als trivialer Zeitvertreib für ein Publikum abgetan werden, dem die Bildung für den Besuch von Theater- oder Opernaufführungen fehlte.

Ein Spezifikum der Beschäftigung mit der Unterhaltungsindustrie in Großbritannien ist, daß sie nicht nur mittels kritischer Diskurse geleistet wird, sondern auch im Theater. Dieser Themenschwerpunkt englischer Gegenwartsdramatiker findet auf deutschen und französischen Bühnen bisher noch keine Entsprechung.¹ Erscheinungsformen der Massenunterhaltung werden dabei in ganz unterschiedlicher Weise thematisiert. So liegen beispielsweise mehrere Stücke über das Verhalten von Fußballfans oder die Situation in der Rockmusik-Branche vor, zwei Bereichen, in denen Angehörige der Unterschicht als Akteure und als Rezipienten besonders häufig vertreten sind.

Der Dramatiker Stephen Poliakoff beschäftigt sich mit Formen der Vermarktung, indem er in *The Summer Party*² einen Blick hinter die Kulissen des Rockgeschäfts ermöglicht und Verhaltensweisen von Musikern und Veranstaltern im Umfeld eines großen Konzertereignisses darstellt oder in *City Sugar*³ und *American Days*⁴ die zynische Einstellung eines einflußreichen Rundfunkmoderators mit der Erwartungshaltung von dessen Hörern kontrastiert. Die psychische Situation von Exponenten der

1 Einen Ausnahmefall stellt die Figur des ehemaligen Jongleurs Karl in Thomas Bernhards Stück "Der Schein trügt" (Frankfurt/Main 1983) dar. Eines der wenigen außerhalb Großbritanniens entstandenen Dramen über einen Music Hall-Star ist "Die Überquerung des Niagara-Falls" (1968), in dem der peruanische Autor Alonso Alegria den international bekannten Seiltänzer Blondin (1824-1897) auftreten läßt. Das Zwei-Personen-Stück Alegrias wurde in den siebziger Jahren auch von verschiedenen Bühnen in der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik aufgeführt.

2 Stephen Poliakoff: *The Summer Party*, London 1980.

3 Ders.: *Hitting Town und City Sugar*, London 1978 (revised edition).

4 Ders.: *American Days*, London 1979.

Rockszene thematisieren David Hare in *Teeth'n'Smiles*⁵ und Barrie Keefe in *Bastard Angel*⁶ jeweils am Beispiel einer alternnden Leadsängerin, die in eine künstlerische und persönliche Krise gerät.

Vor allem die Rolle der Zuschauer analysieren Stücke, die sich mit dem Fußballsport auseinandersetzen wie Peter Tersons *Zigger Zagger*⁷ und Barrie Keefes *Abide With Me*,⁸ in deren Mittelpunkt die Hoffnungen und Wünsche junger Fans stehen. Ein gesteigertes Interesse an diesem Thema war nach den tragischen Ereignissen vor dem Endspiel um den Europapokal der Landesmeister zwischen Juventus Turin und dem FC Liverpool 1985 im Brüsseler Heysel-Stadion zu registrieren, bei denen nach schweren Ausschreitungen 39 Menschen ums Leben kamen. So setzt Nick Perry in *Arrivederci Millwall* die Reise junger englischer Schlachtenbummler zur Weltmeisterschaft 1982 in Spanien in Bezug zum Falkland-Feldzug, der im gleichen Jahr stattfand, und zu rechtsradikalen Bestrebungen in Großbritannien.⁹ Eine weitere Spielart von Stücken über Fußball beschäftigt sich näher mit den von den Fans verehrten Stars. Martin Allen beispielsweise kontrastiert in *Red Saturday* den Aufstieg eines jungen Mittelfeldspielers mit dem Niedergang der Karriere eines ehemaligen Torjägers.¹⁰

In Stücken zu diesen beiden Bereichen thematisieren Dramatiker Formen der Freizeitgesellschaft und damit auch der Unterhaltungsindustrie, das Auftreten von Managern und Stars sowie die Bedeutung der Rockmusik und des Fußballsports für die Fans. Diese Themenschwerpunkte gelten auch für die Auseinandersetzung mit theaterspezifischen Traditionen, wobei die Darstellung der Music Hall als paradigmatisch gelten kann.

Das Interesse britischer Dramatiker an der Music Hall resultierte zunächst hauptsächlich aus einer verbreiteten Unzufriedenheit mit der Aufführungspraxis im englischen Theater, die von Gesellschaftskomödien à la Oscar Wilde und Noël Coward oder von Klassiker-Inszenierungen dominiert wurde. Autoren auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten zur Durchbrechung eingeschliffener Erwartungshaltungen und

5 David Hare: *Teeth'n'Smiles*, London 1976.

6 Barrie Keefe: *Bastard Angel*, London 1980.

7 Peter Terson: *Zigger Zagger*, London 1970.

8 Barrie Keefe: *Abide With Me*, zweites Stück der Trilogie "Barbarians", London 1977.

9 Nick Perry: *Arrivederci Millwall* und *Smallholdings*, London 1987. Perry gewann für sein Fußball-Stück 1985 den Samuel Beckett Award für das beste Erstlingswerk eines Dramatikers. Die Uraufführung fand im November 1985 durch die Theatertruppe "The Combination" im Londoner Albany Empire statt. Anhänger des FC Millwall gehören zu den berühmtesten 'football hooligans' Großbritanniens.

10 Martin Allen: *Red Saturday*, London 1985. Auch die Stars anderer Sportarten erregen zunehmend die Aufmerksamkeit britischer Dramatiker. Louise Pages Stück "Golden Girls" (London 1984) hat etwa die Mitglieder einer weiblichen Leichtathletik-Staffel zu Hauptfiguren.

Rezeptionsweisen stießen dabei auf die Music Hall, die einen Fundus äußerst bühnenwirksamer Mechanismen bereithielt, die weder realistischer Illusionsförderung noch dem Wiedererkennen von Bildungsgütern verpflichtet waren.¹¹ Die Möglichkeit, Distanz wie Engagement mit sehr theatergemäßen Mitteln beim Publikum zu erzeugen, hatte in England die Music Hall jahrzehntelang erfolgreich erprobt.

Die Aufarbeitung theatralischer Erfahrungen der Music Hall ließ diese bald auch als historische Unterhaltungsinstitution in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit englischer Dramatiker rücken. Die klassische Music Hall vermochte es, auf eigenständige und vor allem unterhaltende Weise ein Massenpublikum anzusprechen. Die Zuhörer konnten in den *Halls* des viktorianischen und edwardianischen England sowohl eskapistischen Wunschvorstellungen nachgehen, als auch den eigenen Lebensbereich in Songs und Sketchen thematisiert finden. Akrobatische und tänzerische Darbietungen sowie Bauchredner oder Dompteure vervollständigten ein Programmangebot, das durch große Vielfalt gekennzeichnet war.

Die Geschichte der englischen Music Hall begann in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts.¹² Obwohl es auch zahlreiche Veranstaltungsorte in der Provinz gab, besonders in den Industrievierteln Nordenglands¹³ und den Badeorten an der Süd- und Westküste, war London eindeutig das Zentrum, von dem aus neue Entwicklungen ihren Ausgang

11 Bereits zuvor hatten einzelne deutsche Dramatiker wie Bertolt Brecht für ihr eigenes Theater der Illusionsdurchbrechung auf die Tradition des Bänkelsangs und der Jahrmarktsmoritäten zurückgegriffen.

12 Zur Geschichte der Music Hall vgl. u.a. P.H. Fitzgerald: *Music Hall Land. An Account of the Natives, Male and Female, Pastimes, Songs, Antics and General Oddities of that Strange Country*, London 1890; Charles Douglas Stuart und A.J. Park: *The Variety Stage. A history of the Music Halls from the earliest period to the present time*, London 1895; Maurice Willson Disher: *Winkles and Champagne*, Batsford 1938; Sidney Theodore Felstead: *Stars who made the halls. A Hundred Years of English Humour, Harmony and Hilarity*, London 1946; Harold Scott: *The Early Doors. Origins of the Music Hall*, London 1946; Walter Macqueen-Pope: *The Melody Lingers on. The Story of the Music Hall*, London 1950; Jacques Charles: *Cent ans de Music Hall. Histoire générale du Music Hall, de ses origines à nos jours, en Grande-Bretagne, en France et aux U.S.A.*, Genf 1956; Clarkson Rose: *Red Plush and Grease Paint*, London 1964; Raymond Mander und Joe Mitchenson: *British Music Hall. A Story in Pictures*, London 1965; Samuel McKechnie: *Popular Entertainment Through the Ages*, New York 1969, S. 153-173; David F. Cheshire: *Music Hall in Britain*, Newton Abbot 1974; Martha Vicinus: *The Industrial Muse*, London 1974, S. 238-285; Henry Chance Newton: *Idols of the 'Halls'*, London 1928, Nachdruck Wakefield 1975; Roy Busby: *British Music Hall. An Illustrated Who's Who from 1850 to the Present Day*, London 1976, S. 6-13; Ulrich Schneider: *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850-1920*, Tübingen 1984.

13 Manche nordenglischen Komiker wie Frank Randle wählten Präsentationsweisen, die formal rauher und inhaltlich kritischer waren als die ihrer Kollegen in London. Auf diesen regionalen Unterschied verwies erst kürzlich wieder Manfred Pfister in seiner Besprechung von Ulrich Schneiders Studie "Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850-1920", in: *Anglia*, Band 105, Heft 1/2, 1987, S. 257-259, hier: S. 258.

nahmen. Die Music Hall konnte im wesentlichen als eine großstädtische Institution gelten. In der Hauptstadt boten sich mehr Auftrittsmöglichkeiten und wurden höhere Gagen gezahlt als anderswo. Folglich zog es auch regional erfolgreiche Künstler nach London, die jedoch auf ausgedehnten Tourneen zu Gastspielen wieder in ihre Heimatorte zurückkehren konnten.

Entstanden war die Music Hall aus drei unmittelbaren Vorgängern: den 'pleasure gardens', 'song-and-supper-rooms' sowie den 'tavern concerts'.¹⁴ Elemente dieser Einrichtungen gingen in die Unterhaltungsform ein, deren organisatorische Grundlage von frühen Impresarios wie Charles Morton, dem 'Father of the Halls',¹⁵ gelegt wurde. Morton, der zuvor in seinem Pub 'harmonic meetings' veranstaltet hatte, eröffnete 1852 in London die Canterbury Music Hall. Er ließ erstmals Frauen allgemein und nicht nur zu besonderen 'Ladies' Nights' zu und brach mit der Gewohnheit, den Eintritt als 'wet money' mit Getränken verrechnen zu lassen. Damit war ein entscheidender Schritt zur Professionalisierung der Auftretenden getan. Bereits in den 'song-and-supper-rooms' hatte sich allmählich eine Elite besonders begabter Sänger herausgebildet, die von geschäftstüchtigen Lokaleigentümern engagiert wurden. Morton erkannte, daß es in London ein Potential von Interessenten gab, die mehr wegen der Darbietungen als zum Essen und Trinken kamen, wobei jedoch die gesellige Atmosphäre und die Möglichkeit des Alkoholkonsums, die nach dem 'Theatres Act' von 1843 das Privileg derjenigen Theater war, die keine Sprechstücke aufführten,¹⁶ weiterhin ihre Anziehungskraft behielten.

Das Programm umfaßte zunehmend nicht nur musikalische Auftritte. Es reichte zumeist von Ballett- und Operneinlagen¹⁷ bis zu burlesken und akrobatischen Darbietungen und wollte im Verlauf eines Abends den verschiedensten Ansprüchen genügen. Die Darsteller mußten besondere Anstrengungen unternehmen, um die Aufmerksamkeit eines Publikums zu erregen, das nicht wie im Theater zum ausschließlichen Besuch der Vorstellung kam, sondern auch um Freunde zu treffen und sich mit diesen zu unterhalten. Es war wichtig, gleich zu Beginn den Kontakt zu

14 Vorformen der Music Hall sind im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht von Interesse. Es sei daher lediglich auf die entsprechenden Kapitel in den unter (8) genannten Studien zur Geschichte der Music Hall verwiesen, darunter vor allem auf Harold Scott: *The Early Doors*, S. 20-132.

15 Vgl. zur Lebensgeschichte Mortons: William Morton und Henry Chance Newton: *Sixty years' stage service, being a record of the life of Charles Morton, 'the Father of the Halls'*, London 1905.

16 Eine kompakte Zusammenfassung der rechtlichen Stellung der Music Hall gibt Ulrich Schneider in: *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850-1920*, S. 48ff.

17 So erlebte beispielsweise Gounods Faust-Oper ihre britische Premiere in Mortons Canterbury Music Hall.

den Besuchern zu gewinnen, wenn es der Auftretende vermeiden wollte, von der Bühne gebuht zu werden.¹⁸

Schon in der frühen Music Hall gab es Performer aller Sparten: Seiltänzer, Jongleure, Entfesselungskünstler ('escapologists'), Trapezartisten, Frauen in Hosenrollen ('male impersonators'), Tänzerinnen, Zauberer, Dompteure und Bauchredner. Am höchsten in der Beliebtheitskala standen jedoch die Vertreter eines Rollenfachs, das sich erst in der Music Hall herausgebildet hatte: die 'character comedians'. Der Anteil von Gesang und 'patter', dem gesprochenen Teil des Auftritts, war bei ihnen jeweils unterschiedlich bemessen. Männliche und weibliche Künstler wie die 'lions comiques', 'coons' und 'serio comediennes'¹⁹ folgten jedoch ansonsten fest umrissenen Rollenschemata, ohne daß dies individuelle Gestaltungsmöglichkeiten zu sehr beeinträchtigte. Auf dem Feld der auf Cockney-Charaktere spezialisierten 'coster comedians'²⁰ beispielsweise konkurrierten zwei Performer um die Ehre des beliebtesten Interpreten: Gus Elen und Albert Chevalier.

Elen porträtierte mit Witz und Selbstironie illusionslose Figuren, deren Umgangsformen dennoch von Solidarität und einer rauen Herzlichkeit gekennzeichnet waren.²¹ Chevalier, 'the Coster Laureate', spezialisierte sich dagegen auf glatte, gezähmte Cockney-Versionen vom Typ biederer Familienvater. Bei ihm heilte wie im heutigen Schlager die Liebe alle Wunden, während ansonsten in den Songs zumeist streng zwischen der Zeit der Brautwerbung und dem Ehealltag unterschieden wurde.²² Die rührseligsten seiner Lieder interpretierte er "with such oleaginous dollops of sentiment",²³ daß selbst Ormiston Chant, führendes Mitglied der 'purity league' und gewissermaßen die Mary Whitehouse jener Epoche, Gefallen an ihnen finden konnte. Das Publikum, von dem

18 Die rabiateste Methode, um einen beim Publikum durchgefallenen Performer möglichst schnell von der Bühne zu bringen, hatte die Workman's Hall in Stratford East, die dafür eigens einen "Rausschmeißer" in den Kulissen postierte, der den unglücklichen Performer von der Bühne zerrte; s. S. Theodore Felstead: *Stars who made the halls*, S. 60.

19 Eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Rollentypen gibt Ulrich Schneider in: *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850-1920*, S. 135ff.

20 Ein 'coster' war ein Straßenhändler, der mit einem Eselskarren durch London fuhr, vor allem im Süden der Stadt beheimatet war, und Obst und Gemüse verkaufte. Die 'costers' waren in den Music Halls, wie überhaupt im Theaterpublikum des 19. Jahrhunderts, sehr zahlreich vertreten; s. Ulrich Schneider: *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850-1920*, S. 152f.

21 Roy Busby bemerkt über Elen: "His cockney songs were far truer to life than the idealised and rather mawkish emotions expressed by his rival, Albert Chevalier. Although full of pathos they were rescued from cloying sentiment by a sharp dash of irony" (*British Music Hall*, S. 48). Gerade diese ironische Haltung zu Teilen des eigenen Materials fehlte Chevalier völlig.

22 Vgl. Ulrich Schneider: *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850-1920*, S. 186ff. sowie Jacqueline S. Bratton: *The Victorian Popular Ballad*, London 1975, S. 159ff.

23 Colin MacInnes: *Sweet Saturday Night*, London 1967, S. 130.

Chevalier keine differenzierte Reaktion, sondern uneingeschränkte Einfühlung in die Protagonisten seiner Lieder erwartete, brach bei Auftritten des Sängers des öfteren in Tränen aus.

Der Appell an eine derartig platte Identifikation wäre bei den beiden größten 'character comedians' der Music Hall, Marie Lloyd und Dan Leno, unmöglich gewesen. Leno war ein Künstler mit ungewöhnlichen mimischen Ausdrucksfähigkeiten, die er bei seinen ausufernden Monologen behutsam einsetzte, während Chevalier beinahe jedes Wort seiner Songs szenisch zu vergegenwärtigen suchte und dabei chargierte.²⁴ Wo der 'Coster Laureate' das Vorstellungsvermögen seines Publikums weit unterschätzte, vertraute Leno gerade darauf. Wenn er auf der Bühne stand, schien noch das unscheinbarste Objekt "with an almost uncontrollable life of its own"²⁵ ausgestattet zu sein. Sein Repertoire bestand aus zahlreichen Charakterstudien, die ihn zumeist in der Rolle des Opfers zeigten:

His material was the sum of all the small things in the life of his class. It was full of babies' bottles, Sunday clothes, pawnshops, lodgings, cheap holidays and the like. There was no change in this material after he had ceased to be affected by all these problems.²⁶

Leno war, wie einige andere Music Hall-Stars, auch als Darsteller in den alljährlichen 'Christmas Pantomimes' äußerst populär. Songs und Sketche ließen sich problemlos integrieren. Die 'pantomimes' mit ihren Harlekinaden und ihrem slapstickartigen Humor können als Vorläufer der Music Hall gelten und bewahrten durch das Engagement von Künstlern wie Dan Leno wiederum auch für die Music Hall charakteristische Techniken, die bis heute in den nur in der Weihnachtszeit auf dem Spielplan stehenden Vorstellungen fortleben.²⁷ Das gilt etwa für das Mitsin-

²⁴ S. Max Beerbohm: *Around Theatres*, London 1953, S. 437f.

²⁵ Martha Vicinus: *The Industrial Muse*, S. 276.

²⁶ Harold Scott: *The Early Doors*, S. 176. Zur Biographie Lenos vgl. J. Hickory Wood: *Dan Leno*, London 1905 sowie Gyles Brandreth: *The Funniest Man On Earth. The Story of Dan Leno*, London und North Pomfret 1977. Das Buch von Brandreth diente als Grundlage für Daniel Farsons Stück "The Funniest Man in the World", das am 8. November 1977 im Theatre Royal, Stratford East, uraufgeführt wurde (vgl. die Kritiken von Jeremy Treglown, *The Times*, 9.11.1977, Michael Coveney, *Financial Times*, 9.11.1977; John Barber, *Daily Telegraph*, 10.11.1977 sowie Tony Coult in: *Plays and Players*, 2/1978, S. 41). Da weder der Autor, die Regisseurin Claire Venables noch das Theatre Royal eine Kopie des Stücks aufbewahrten, und es auch nicht im 'manuscript department' der British Library archiviert ist, konnte es für die vorliegende Arbeit leider nicht berücksichtigt werden. Farson räumt jedoch freimütig ein, das beste an seinem Werk wären die zitierten Originalmaterialien Dan Lenos gewesen (Gespräch mit dem Verfasser, 5.9.1985).

²⁷ Zur Geschichte der 'pantomime' vgl. u.a. Albert Edward Wilson: *Christmas Pantomime. The Story of an English Institution*, London 1934 sowie Derek Salberg: *Once Upon a Pantomime*, Luton 1981.

gen des Lied-Refrains seitens des Publikums, eine Art der "audience participation", die Laurence Senelick als "perhaps the most enduring and vital feature of music-hall performances" bezeichnet.²⁸

Dan Lenos Pendant unter den weiblichen Darstellern war Marie Lloyd, die 'Queen of the Halls'. Ihr Repertoire umfaßte sowohl Songs für 'serio comediennes' als auch Charakterstudien. Wie keine andere Sängerin vermochte sie es, in der Rolle des 'naughty girl' selbst den harmlosesten Liedzeilen noch zahlreiche, vor allem sexuelle Zweideutigkeiten abzugewinnen. Als Programm hätte über ihren Auftritten der Titel eines ihrer bekanntesten Songs stehen können: "Every little movement has a meaning of its own",²⁹ wobei ihre Körpersprache jedoch nichts mit der überdeutlichen Projektion eines Albert Chevalier gemein hatte. Im Gegensatz zur unverblühten Vulgarität der 'bawdy songs' in den 'song-and supper-rooms'³⁰ kam es nunmehr darauf an, Anspielungen in scheinbar unverfänglichen Zeilen unterzubringen - eine Technik, die stark an die Phantasie des Publikums appellierte. Diese Kunst beherrschte die Sängerin meisterlich, entwickelte sich aber gegen Ende ihrer Karriere immer mehr zur 'character comedienne' mit auch beachtlichen schauspielerischen Fähigkeiten.

Um Künstler wie Dan Leno und Marie Lloyd wurde ein Starkult getrieben, und die Hauptattraktionen konnten hohe Gagenforderungen stellen. Da die begehrtesten Darsteller an mehreren Orten gleichzeitig gefragt waren und ihre Auftritte jeweils nur wenige Minuten dauerten, vervielfältigten sich die Einnahmemöglichkeiten, indem man innerhalb Londons im Wagen von einer Music Hall zur anderen fuhr, um vier oder gar fünf Auftritte pro Abend abzuwickeln. Gerade Künstler, die aus ärmeren Verhältnissen kamen, konnten jedoch oft nicht mit ihrem Geld haushalten oder verteilten es freigebig an Notleidende und Schmarotzer, die ihre Bedürftigkeit nur vortäuschten. Sowohl Dan Leno als auch Marie Lloyd vergaßen ihre eigenen finanziell schwierigen Anfänge nicht und versuchten zu helfen, wo immer sie konnten, wobei vielleicht auch das schlechte Gewissen über den so plötzlich erworbenen Reichtum eine Rolle gespielt haben mag.³¹

28 Laurence Senelick: "A Brief Life and Times of the Victorian Music Hall", in: Harvard Library Bulletin, 19 (1971), S. 375-398, hier: S. 379. Techniken, die später in der Music Hall weiterentwickelt wurden, wie Versuche, das Publikum zum Mitsingen zu animieren, verwendeten allerdings bereits 'pantomime clowns' wie Grimaldi; vgl. Richard Findlater: Grimaldi. King of Clowns, London 1955, S. 138ff.

29 Das Lied ist abgedruckt und interpretiert in: Peter Davison: Songs of the British Music Hall. A Critical History of the Songs and Their Times, New York 1971, S. 102ff.

30 Vgl. George Speaight (Hrsg.): Bawdy Songs of the Early Music Hall, Newton Abbot 1975.

31 S. Daniel Farson: Marie Lloyd and Music Hall, London 1972, S. 39.

Nur wenige herausragende Performer vermochten es, kontinuierlich 'top of the bill' zu bleiben. Die Konkurrenz um die Spitzenengagements war ähnlich hart wie im heutigen Showgeschäft. Grundlegende Rechte und Mindestgagen konnten die Music Hall-Künstler erst im Gefolge eines Streiks in London 1907 festschreiben lassen, bei dem Marie Lloyd und andere Stars als 'pickets' vor den großen Music Halls im West End standen. Daß sich die Streikenden bei dieser Auseinandersetzung hauptsächlich mit einigen wenigen mächtigen Impresarios konfrontiert sahen, war die Folge eines Konzentrationsprozesses im Management. Verschärfte Feuerschutzbestimmungen hatten 1878 zur Schließung zahlreicher kleinerer Veranstaltungsorte geführt. Die großen Häuser beherrschten zunehmend das Geschäft, und Neubauten wurden mit umfangreicheren Auditorien konzipiert. Die Intimität der Atmosphäre der kleineren Music Halls und der dadurch leichter mögliche Kontakt zwischen Auftretenden und Publikum gehörten weitgehend der Vergangenheit an. Nur in den weniger opulent ausgestatteten Gebäuden außerhalb des West End hielten sie sich etwas länger.³²

Das Publikum teilte sich fortan auf dem eigenen sozialen Status entsprechende teure oder weniger exklusive Halls auf, wodurch auch das Bürgertum als Klientel gewonnen werden konnte. Unweigerlich hatte diese Veränderung der Zusammensetzung des Publikums auch Auswirkungen auf die inhaltliche Gestaltung, vor allem auf die Texte der Komiker. Die Entwicklung führte weg von der Darstellung alltäglicher Begebenheiten ohne großen Aufwand an Ausstattung, wie sie vor allem für die Kunst Dan Lenos und Marie Lloyds typisch gewesen war, und hin zu harmloser Unterhaltung für die ganze Familie in einem glamouröseren Rahmen. Im 20. Jahrhundert fächerte sich die Unterhaltungsindustrie dann zunehmend auf, da es sich als nicht länger möglich erwies, so vielfältige Formen, wie sie die klassische Music Hall charakterisiert hatten, unter einem Dach zu vereinen. Dabei lebten Merkmale der Music Hall aber auch in neuen Medien wie Film, Rundfunk und Fernsehen fort.

Die theoretische Auseinandersetzung mit der Music Hall beruht unter anderem auf der Tatsache, daß diese Institution sich im Gegensatz zu früheren populären Unterhaltungsformen wie dem Volkstheater der Shakespearezeit, der *commedia dell'arte* und den diversen Ausprägungen des Jahrmarkttheaters, bevor ihre Verbürgerlichung einsetzte, gezielt an

32 S. Harold Scott: *The Early Doors*, S. 180f. Die Bühne des Coliseum hatte beispielsweise eine Portalbreite von 80 Fuß, und die Entfernung von der Rampe bis in die letzte Reihe des zweiten Ranges betrug 115 Fuß. Die Vergleichswerte für eine kleinere Music Hall wie das Holborn Empire lauten 30 bzw. 80 Fuß (Roger Wilmut: *Kindly Leave the Stage! The Story of Variety 1919-1960*, London 1985, S. 89). Wilmut bezeichnet das Coliseum entsprechend als "a tribute to megalomania which still stands and perhaps makes a better opera house [als das derzeitige Domizil der English National Opera, M.R.] than ever it did a Variety Hall" (ders., S. 15).

ein proletarisches Publikum richtete. Aufgrund dieser besonderen Zielgruppe erregte sie in den letzten Jahren das Interesse von Verfassern sozialgeschichtlicher Untersuchungen zur 'popular culture', die Aufschluß über die damaligen Londoner Unterschichten und ihre Freizeitbedürfnisse zu gewinnen suchten. Arbeiten wie die Richard Hoggarts³³ und Raymond Williams³⁴ ordnen die Music Hall in einen größeren historischen Zusammenhang ein. Recherchen zur Vergnügungsindustrie im 19. Jahrhundert geben Informationen über die organisatorischen Grundlagen. Inhaltliche Charakteristika der Programme werden hauptsächlich anhand der Analyse der Songs und der Monologe von Komikern bestimmt, die ihren Hauptanteil ausmachten.

Die theatergeschichtliche Rezeption der Music Hall orientiert sich bei ihrem methodischen Zugriff entweder an sozialgeschichtlichen Modellen oder an der Lebensgeschichte einzelner Künstler. Dabei wird die Music Hall jedoch zumeist als lediglich historische Erscheinung ohne jegliche Relevanz für die Gegenwart behandelt. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die häufige Einschränkung des Untersuchungszeitraums auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie die Zeit unmittelbar vor und nach dem ersten Weltkrieg, die den Niedergang der Music Hall als Institution mit Anziehungskraft auf ein Massenpublikum genauso außer acht läßt wie das Fortleben von Elementen der Music Hall-Tradition in anderen Unterhaltungsformen. Diese zeitliche Begrenzung gilt auch für die neueste und umfangreichste deutsche Arbeit zu diesem Thema, die Habilitationsschrift von Ulrich Schneider.³⁵ In lediglich biographisch orientierten Darstellungen und Erinnerungsbüchern wird demgegenüber des öfteren auf das Fortbestehen der Music Hall-Tradition bis heute verwiesen. Bis auf wenige Ausnahmen können Werke dieser Art jedoch nicht als wissenschaftlich bezeichnet werden, da sie dazu neigen, die Music Hall und ihre Künstler in nostalgischem Licht zu zeigen.

Die Tatsache, daß sich Publikationen zur Music Hall in England nach wie vor gut verkaufen, spricht für ein Interesse am Thema, auf das auch Dramatiker zählen können. Ihre Auseinandersetzung mit der Music Hall verläuft auf zwei Ebenen: Nicht nur im Repertoire von Komikern finden sich Darstellungsformen dieser Unterhaltungsinstitution wieder, sondern auch in der Arbeit von Stückeschreibern wie Samuel Beckett, John Arden oder Harold Pinter. Formengeschichtliche Analysen in der Art der Untersuchungen Peter Davisons³⁶ bemühen sich um das Aufzei-

33 Vgl. u.a. Richard Hoggart: *The Uses of Literacy*, Harmondsworth 1958.

34 Vgl. u.a. Raymond Williams: *The Long Revolution*, London 1961, besonders S. 265f.

35 Ulrich Schneider: *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850-1920*, Tübingen 1984.

36 Peter Davison: *Contemporary Drama and the Popular Dramatic Tradition in England*, London 1982 sowie ders.: "Contemporary Drama and Popular Form", in:

gen solcher Traditionslinien. Diese Form des Weiterlebens der Music Hall ist philologisch bereits weitgehend gewürdigt worden und soll daher nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein.

Bisher noch kaum erforscht ist dagegen der *thematische* Rückgriff auf die Music Hall in Stücken, die nicht nur formale Anleihen bei dieser Institution nehmen, sondern sie auch selbst zum Mittelpunkt der Analyse machen. Zu klären ist in diesem Zusammenhang, ob auch die Dramatiker der Music Hall mit nostalgischen Gefühlen begegnen wie die Verfasser romantisierender Erinnerungsbücher, ob sie ein dokumentarisches Interesse an ihr haben wie die Autoren sozialgeschichtlicher Untersuchungen, ob sie mit ihren eigenen Mitteln die Tradition der Music Hall weiterentwickeln wollen wie zahlreiche Komiker oder welche anderen Motive sie zur Reflexion der Music Hall-Tradition anregen. Neben den Gründen für die Motivation der Dramatiker bei der Auswahl ihres Themas müssen des weiteren die Probleme erörtert werden, die bei der Aufarbeitung der Music Hall in einem anderen Medium, dem Theater, entstehen, wobei die historische Music Hall gerade in Konkurrenz zu den Bühnen stand, die 'straight plays' spielten, und beide Institutionen in der Regel von verschiedenen Publikumsschichten frequentiert wurden. Während früher ein regelmäßiger Besucher der Music Hall kaum ins Theater ging und umgekehrt die Theaterbesucher die *Halls* als Schauplätze einer in ihren Augen niedrigen Kunstform mieden, lebt die Music Hall heute als theatrales Gegenstand und mit ihrem Formenrepertoire ausgerechnet im Theater weiter, ein Übertragungsprozeß, der nicht ohne Vermittlungsprobleme ablaufen kann.

Ansätze zur Beantwortung der aufgeworfenen Fragestellungen existieren nur in Aufsätzen zu einzelnen Stücken. Die Forschung konzentriert sich dabei bisher auf die Analyse von Dramen bekannter Autoren, die auch außerhalb Großbritanniens gespielt werden, wie John Osbornes *The Entertainer*³⁷ und Trevor Griffiths' *Comedians*.³⁸ In Untersuchungen zu diesen Werken wird zwar auf das Motiv der Music Hall und seine Funktionalisierung eingegangen, in der Regel aber nur punktuell auf Parallelen zu Stücken mit ähnlichen Themen verwiesen, ohne daß dies interpretatorisch vertieft würde. Einen Schritt in dieser Richtung unternimmt lediglich Manfred Pfister in einem Beitrag vor allem zu *Comedians*,³⁹ der am Rande auch auf Osbornes Stück eingeht. Auch Pfisters Anmerkungen zur Behandlung des Komischen und der Music Hall im englischen Ge-

Aspects of Drama and Theatre, Five Kathleen Robinson Lectures Delivered in the University of Sydney 1961-1963, Sydney 1965 (ohne Hrsg.), S. 143-197.

37 John Osborne: *The Entertainer*, London 1957, Repr. 1974.

38 Trevor Griffiths: *Comedians*, London 1979.

39 Manfred Pfister: "Trevor Griffiths' *Comedians*. Zur Thematisierung des Komischen und der Music Hall im modernen englischen Drama", in: Heinrich F. Plett (Hrsg.): *Englisches Drama von Beckett bis Bond*, München 1982, S. 313-332.

genwardsdrama beschränken sich jedoch auf die beiden populärsten Stücke zu diesem Thema. Der Autor versucht zwar, Aufschlüsse über die Motivation von Osborne und Griffiths bei ihrer Beschäftigung mit der Music Hall zu gewinnen, bezieht sich aber in seinen Ausführungen nur auf diese beiden Dramatiker, ohne weitere Stücke mit Unterhaltungskünstlern als Protagonisten zu erwähnen. Dramatisierte Biographien historischer Entertainer bleiben völlig außerhalb von Pfisters Gesichtsfeld, so daß sein Aufsatz schon vom schmalen Korpus der ausgewählten Stücke her nur sehr bedingt allgemeine Gründe für die Faszination benennen kann, die die Music Hall auf viele englische Dramatiker ausübt. Auf die Problematik, daß Osborne und Griffiths eine gezielt für ein proletarisches Publikum konzipierte Unterhaltungseinrichtung mit den Mitteln eines anderen Mediums vorstellen, geht Pfister gar nicht erst ein.

Auch in anderen Veröffentlichungen wurden Music Hall-Stücke von Autoren ohne das internationale Renommé eines John Osborne oder Trevor Griffiths bisher so gut wie überhaupt nicht beachtet und nur von der britischen Theaterkritik in sehr kursorischer Form rezipiert. Es erscheint in diesem Zusammenhang als bezeichnend, daß auch eine Bibliographie zur Music Hall,⁴⁰ die mit dem Anspruch auf Vollständigkeit auftritt und noch die entlegensten kurzen Zeitungsartikel auflistet, sich bei der Nennung von Stücken auf *The Entertainer* sowie einige wenige Musicals und historische Dramen beschränkt, bei denen das Thema nur am Rande hineinspielt. Zur Behebung dieses Defizits werden für die vorliegende Untersuchung auch Texte hinzugezogen, die nur als Theaterskript zugänglich sind. Um die dürftige Materiallage zu diesen Werken zu verbessern, wurden Gespräche mit den Autoren geführt, aus denen Zitate auch Eingang in die Arbeit finden. Dramen von geringer künstlerischer Qualität, die lediglich in verklärender Manier Performer porträtieren und zur Problematisierung der Unterhaltungsindustrie nur wenig beitragen, werden dagegen nicht ausführlich vorgestellt, sondern nur im Anmerkungsteil kurz kommentiert.⁴¹

Obwohl historisches oder von den Autoren selbst verfaßtes fiktives Bühnenmaterial der porträtierten Künstler in die ausgewählten Stücke Eingang findet, kommt es in keinem Fall zu einer reinen Rekonstruktion eines Music Hall-Programms, die nur noch dokumentarischen Wert haben könnte und angesichts des veränderten politischen und sozialen Umfelds weitgehend funktionslos bliebe. Szenen, die "Theater im Thea-

40 Laurence Senelick, David F. Cheshire, Ulrich Schneider: *British Music Hall 1840-1923. A Bibliography and Guide to Sources with a Supplement on European Music Hall*, Hamden/Connecticut 1981.

41 Stücke, die wie Howard Bakers "Fair Slaughter" (London 1978) nur eine einzige Szene mit Bezug zur Music Hall enthalten oder wie Brian J. Burtons melodramatisches Kurzdrama "The Last Laugh" (Droitwich 1982) zwar im Milieu dieser Institution spielen, aber nichts Nennenswertes darüber aussagen, bleiben ganz ausgespart.

ter" bieten, sollen dem heutigen Publikum zwar einen Eindruck der Wirkungsmöglichkeiten der Music Hall geben, ginge es den Dramatikern jedoch vorrangig um eine ähnliche Befriedigung der Unterhaltungsbedürfnisse breiter Publikumsschichten, so müßten sie selbst 'comedy shows' oder Cabaret-Programme für heutige Entertainer schreiben und dabei die Möglichkeiten der Music Hall außerhalb des Theaters weiterentwickeln. Dadurch, daß die Autoren jedoch ihre Wiederbeschwörung von Music Hall-Auftritten begleitet von Informationen über das Privatleben der Performer und über Strukturen der Unterhaltungsindustrie vornehmen, kommen Präsentationsweisen ins Spiel, die über die reine Dokumentation hinausgehen und Rückschlüsse auf unterschiedliche Funktionalisierungen des Motivs der Music Hall gestatten.

Dabei müssen sich die Dramatiker mit der Tatsache auseinandersetzen, daß diese Unterhaltungseinrichtung durch eine beträchtliche Widersprüchlichkeit charakterisiert war: Politisch war sie eindeutig konservativ, militaristisch und nationalistisch ausgerichtet und unterschied sich damit deutlich von den Zielsetzungen der politischen Massenbewegungen ihrer Zeit. In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts trat sie beispielsweise in tagespolitischen Songs durchgehend für den konservativen Premierminister Disraeli ein und verlachte die in militärischen Angelegenheiten besonneneren und chauvinistischen Exzessen abgeneigte Politik von dessen liberalem Gegenspieler Gladstone. Dennoch wurde die Music Hall, abgesehen von einigen explizit politischen Liedern, nicht zum konservativen Propagandainstrument. Was für die meisten Zuhörer den Ausschlag gab, waren letztendlich nicht einzelne politische Stellungnahmen, sondern die Unterhaltungsqualitäten des Programms und die Möglichkeit, einen geselligen Abend zu verbringen. Für die Music Hall typische Formen der Komik wiesen dabei trotz der Staatstreue der Institution an sich auch gesellschaftskritische Elemente auf. So wurden Autoritätspersonen grob karikiert und die herrschende Sexualmoral auf der Bühne in Frage gestellt. Diese Dichotomie von reaktionären und anarchistischen Inhalten charakterisiert auch diejenigen Lieder, die sich tagespolitischer Äußerungen enthielten und allgemeinere Themen behandelten. Einerseits existieren zahlreiche Songs, die den sozialen Hintergrund des Publikums berücksichtigen, andererseits jedoch - vor allem in der Niedergangsphase - auch genügend rein eskapistische Titel, die sich nicht sonderlich von heutigen Hitparadenschlagern unterscheiden.

Bei der Music Hall handelte es sich also um eine Unterhaltungseinrichtung, die die divergentesten Ausdrucksformen und Inhalte unter einem Dach vereinte. Dennoch wird sie immer wieder in unzulässiger Verkürzung gegen spätere Unterhaltungsformen ausgespielt. Ein frühes und charakteristisches Beispiel dieser Art ist T.S. Eliots Nachruf auf Marie Lloyd:

With the decay of the music-hall, with the encroachment of the cheap and rapid-breeding cinema, the lower classes will tend to drop into the same state of protoplasm as the bourgeoisie. The working man who went to the music-hall and saw Marie Lloyd and joined in the chorus was himself performing part of the act; he was engaged in that collaboration of the audience with the artist which is necessary in all art and most obviously in dramatic art. He will now go to the cinema, where his mind is lulled by continuous senseless music and continuous action too rapid for the brain to act upon, and will receive, without giving, in that same listless apathy with which the middle und upper classes regard any entertainment of the nature of art. He will also have lost some of his interest in life.⁴²

Raymond Williams betont demgegenüber zu Recht die inhaltliche Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Programme:

It is common to make a sentimental valuation of the music-halls as expressing the spirit of 'Old England' (which is nonsense in that what they expressed was not old), or as signs of great cultural vitality. In fact the music-hall was a very mixed institution and there is a direct line from the chaos of the eighteenth-century theatre through the music-halls to the mass of material now on television and in the cinemas, which it is stupid to overlook. To complain of contemporary work of these kinds - from striptease shows to 'pop' singers - and to use the music-hall as an example of contrasting vitality or health, is to ignore the clear evidence that it was the illegitimate theatres and the music-halls which established these kinds of entertainment. If you don't like it in one century you can't reasonably like it in another [...].⁴³

Auch eine Darstellung der Music Hall als oppositioneller Kraft gegen das viktorianische Establishment oder als Träger proletarisch-revolutionärer Volkskunst widerspricht den historischen Fakten, obwohl sie sich mit einigen ihrer herausragenden Vertreter durchaus, etwa was Lebensfreude und Vitalität anbetraf, wohltuend von der offiziellen Prüderie viktorianischer Moralvorstellungen unterschied. Dieses Nebeneinander von für heutige Dramatiker attraktiven und eher problematischen Zügen erschwert die Verwendung der Music Hall als Modell für heutige Formen der Massenunterhaltung. Die Anziehungskraft auf ein breites Publikum war zweifellos vorhanden, die Mittel, mit denen sie erzielt wurde, gelten

42 T.S. Eliot: "Marie Lloyd", in: Selected Essays, London 1932, Repr. 1951, S. 456-459, hier S. 458f.

43 Raymond Williams: The Long Revolution, S. 265.

für die meisten der Autoren, die sich heute mit der Music Hall beschäftigen, jedoch des öfteren als suspekt.

Von englischen Dramatikern wird die Music Hall in verschiedenem Sinne funktionalisiert: als Prototyp einer populären proletarischen Unterhaltungsinstitution, die sowohl nostalgisch verklärt, als auch für Aussagen über heutige Unterhaltung und ihr Publikum verwendet wird, als Symbol für den Zustand Englands im allgemeinen und als Medium der individuellen Selbstverwirklichung von Performern. Die verschiedenen Ausprägungen dieser Funktionalisierung werden im folgenden untersucht, und es wird dabei der Versuch unternommen, eine differenziertere Sicht auf die Geschichte und die charakteristischen Züge der Music Hall zu geben, als dies in einem einzelnen Theaterstück möglich ist.

Die Auseinandersetzung britischer Theaterautoren mit der Institution Music Hall und ihrer Geschichte läßt sich unter drei thematische Schwerpunkte ordnen: Eine Möglichkeit besteht darin, daß Dramatiker, die gleichzeitig dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums entgegenkommen, die Tradition der sinnlichen Erfahrbarkeit bestimmter Unterhaltungsformen auch praktisch auf ihre Tauglichkeit heute überprüfen. Dabei schaffen sie eine kritische Distanz gegenüber den Mechanismen des Unterhaltungsgeschäfts. Am deutlichsten erscheint diese Intention bei einem Autor wie Trevor Griffiths, dessen Drama *Comedians* Komikformen, die auf eine Veränderung des Bewußtseins der Zuhörer abzielen, mit solchen konfrontiert, die lediglich an verbreitete Vorurteile appellieren. Mit dieser Gegenüberstellung fordert Griffiths das Publikum auf, sich über die eigene Rezeption von Komik klarer zu werden. Gleichzeitig thematisiert er allgemeine Charakteristika der Unterhaltung, ohne diese allerdings begrifflich in einen theoretischen Diskurs zu überführen. Die Erstellung einer umfassenden Komiktheorie ist daher für das Verständnis von Griffiths' Stück irrelevant und wird deshalb auch in der vorliegenden Arbeit nicht angestrebt. Philosophische oder psychologische Untersuchungen aus diesem Bereich werden für die Analyse nur hinzugezogen, sofern sie von Relevanz für die ausgewählten Stücke sind, wie im Falle von *Comedians* etwa die Überlegungen Freuds und Reiks über die subversive und befreiende Wirkung von Witzen.

Die zweite Form der Auseinandersetzung mit der Music Hall im englischen Gegenwartsdrama unternimmt ihre Historisierung. Heutige Dramatiker versuchen sich mittels einer theatralischen Form der Spurensicherung an der Erinnerung an eine ansonsten verschüttete Vergangenheit. Dies führt zu biographisch angelegten Stücken, die sich mit der Lebensgeschichte von Unterhaltungskünstlern beschäftigen, die in der Bevölkerung zum Teil noch immer einen legendenumwobenen Ruf haben. Die Autoren verwenden dabei in der Regel Sketche und Lieder aus

tatsächlichen Auftritten ihrer Figuren, wodurch die Dramen teilweise dokumentarischen Charakter erhalten.

Daniel Farson porträtiert mit Marie Lloyd die berühmteste Music Hall-Sängerin der Zeit vor dem ersten Weltkrieg.⁴⁴ Die Hauptfigur von Tony Staveacres *Fred Karno's Army*⁴⁵ ist ein Impresario, der zwar weitgehend in Vergessenheit geriet, wobei aber frühere Mitglieder seiner Truppe, wie Charlie Chaplin, Stan Laurel oder Max Miller, zu Stars des Showbusiness avancierten. Einem heutigen britischen Publikum zumindest noch durch Wiederholungen ihrer Filme gegenwärtig sind Arthur Lucan und Kitty McShane, zwei Variety-Entertainer, die ihre größten Erfolge zwischen 1930 und 1950 feierten und die Alan Plater als Protagonisten seines Stücks *On Your Way, Riley!*⁴⁶ wählte. Eine regelrechte Renaissance mit zahlreichen Sendeterminen der BBC erlebte dagegen Mitte der achtziger Jahre Tony Hancock, der zum Teil noch immer als "Britain's greatest comedian"⁴⁷ betrachtet wird, obwohl seine Blütezeit als Fernsehkomiker bis in die fünfziger Jahre zurückdatiert. Hancock beging 1968 Selbstmord, und Heathcote Williams stellt in seinem Stück *Hancock's Last Half Hour*⁴⁸ Überlegungen darüber an, wie sich der Performer unmittelbar vor seinem Freitod verhalten haben könnte.

Im Zusammenhang mit der Analyse dieser vier dramatischen Biographien wird gleichzeitig ein Abriss über die Geschichte der Music Hall gegeben. Obwohl die klassische Music Hall in den fünfziger Jahren nach der Schließung der letzten *Halls* zu existieren aufhörte, werden auch spätere Unterhaltungsformen in anderen Medien, wie Hancocks Fernsehkomik, für die vorliegende Untersuchung berücksichtigt, da sie formal nach wie vor in der Music Hall-Tradition stehen. Das gilt auch für die letzte Gruppe von Stücken, die den Zeitraum bis in die Gegenwart mit ihren 'cabaret clubs' und den Veranstaltungsorten der 'alternative comedy scene' abdeckt.

Diese dritte Ausprägung der Rezeption ist gekennzeichnet durch die Aufarbeitung der Music Hall-Tradition anhand einer modernen Theateraufführung, die Music Hall-Nummern auf die Bühne bringt, aber in Persönlichkeitsentwürfe einbettet. Zeitgenössischen Bühnenfiguren wird in diesem Falle eine historische Dimension verliehen, da die Tradition der Music Hall bei Auftritten heutiger Komiker jeweils mitzudenken

44 Daniel Farson: Marie, unveröffentlichtes Theaterskript, The Man in the Moon Theatre, London 1985.

45 Tony Staveacre: Fred Karno's Army, unveröffentlichtes Theaterskript, The Bristol Old Vic Theatre Royal 1984.

46 Alan Plater: On Your Way, Riley!, unveröffentlichtes Theaterskript, Theatre Royal, Stratford East 1982.

47 Die Londoner Stadtilustrierte Time Out kündigte auf der Titelseite ihrer Ausgabe für die Woche vom 20.-26. Februar 1986 einen Beitrag über Hancock mit den Worten "Why this man is still Britain's greatest comedian" an.

48 Heathcote Williams: Hancock's Last Half Hour, London 1977.

ist. Dokumentarische Genauigkeit ist dabei jedoch weniger wichtig als bei den dramatischen Biographien. Da keine Rücksicht auf überlieferte Tatsachen zu bestimmten Entertainern genommen werden muß, besteht eine größere künstlerische Gestaltungsfreiheit, was nicht nur für die Darstellung der Figuren, sondern auch für die Präsentation der Music Hall an sich gilt. Diese gewinnt noch stärker symbolhaften Charakter als in den Werken der zweiten Stückgruppe. Anhand ihres Niedergangs kann dadurch beispielsweise auch auf parallel laufende gesellschaftliche Entwicklungen verwiesen werden. Das früheste Werk, das sich dieser dramaturgischen Methode bedient, ist John Osbornes *The Entertainer* aus dem Jahre 1957. Fünfundzwanzig Jahre später knüpft Catherine Hayes mit *Not Waving*⁴⁹ an Osborne an, indem sie gleichfalls eine Hauptfigur auftreten läßt, die gegen die Zeichen der Zeit eine überkommene Bühnenpersona zu konservieren versucht. Hayes' Jill Jeffers stehen keine Music Halls mehr zur Verfügung, sondern nur noch kleinere Klubs, in denen auch die vier Entertainer auftreten könnten, deren Alltags- und Bühnenleben Les Blair in *Four in a Million*⁵⁰ porträtiert. Während Blairs Figuren sich hauptsächlich an gängigen amerikanischen Vorbildern orientieren, thematisiert Terry Johnson in *Unsuitable for Adults*⁵¹ eine jüngere britische Variante des Unterhaltungsgeschäfts, die 'alternative comedy scene'.

Von besonderem Interesse für die Autoren der vier ausgewählten Persönlichkeitsdramen ist das Verhältnis zwischen den porträtierten Performern und ihrer Bühnenrolle,⁵² dessen Aufdecken eine kritische Distanz zum Geschäft mit der Unterhaltung herstellt und gleichzeitig die Identifikation mit der Figur ermöglicht. Zwischen einem Darsteller im Sprechtheater und einem Komiker besteht ein grundlegender Unter-

49 Catherine Hayes: *Not Waving*, London 1984.

50 Les Blair: *Four in a Million*, unveröffentlichtes Theaterskript, Royal Court Theatre, London 1981.

51 Terry Johnson: *Unsuitable for Adults*, London 1986.

52 Terminologische Schwierigkeiten ergeben sich in der vorliegenden Arbeit bei der begrifflichen Differenzierung zwischen historischen oder fiktiven Entertainern sowie deren Bühnenpersona, die wiederum beide im Theater von einem Schauspieler vorgeführt werden. Wenn in dieser Untersuchung von historischen Performern gesprochen wird, so handelt es sich um Künstler, die uns aus Biographien und Gesamtdarstellungen zur Music Hall bekannt sind. Unter Bühnenpersona wird der jeweilige Rollentypus verstanden, den ein historischer oder fiktiver Entertainer auf der Bühne verkörpert, wie Arthur Lucans alte Wäscherin 'Old Mother Riley' oder Archie Rices 'Gentleman-Conférencier'. Um Verwechslungen zwischen den realen Personen und den Protagonisten der Stücke zu vermeiden und aufzuzeigen, welchen Präsentationsmodus die Autoren für ihre Figuren wählen, wird bei den dramatischen Biographien die Darstellung der Lebensumstände von Komikern strikt von ihrer Gestaltung durch die Dramatiker getrennt. Noch komplexere Zusammenhänge sind bei den Persönlichkeitsdramen zu beachten, in denen fiktive Entertainer Stars aus der Unterhaltungsbranche als Kollegen reklamieren. Um allzu unbeholfene lexikalische Konstruktionen zu vermeiden, wird jedoch dieser Unterschied nicht in jedem Fall gesondert betont, zumal er in der Regel aus dem Zusammenhang hervorgeht.

schied. Ein Schauspieler gestaltet im Lauf seiner Karriere eine Vielzahl von Rollen, die er jeweils von Grund auf neu erarbeiten muß. Dabei gibt es Akteure, die sich chamäleonartig zu verwandeln wissen, wie Laurence Olivier, und solche, die lediglich einen fest umrissenen Typus variieren. John Gielgud etwa ist ein Darsteller, der auf diese Art in den verschiedensten Rollen immer er selbst blieb. Der Music Hall-Komiker entwickelt eine Bühnenpersönlichkeit, die nichts mit der Privatperson zu tun zu haben braucht, und bleibt bei Auftritten oft sein ganzes Leben lang dieser *persona* treu, da das Publikum Abweichungen von einem einmal liebgewonnenen Rollenklischee nur ungern akzeptiert. Die Differenz zwischen Bühnenpersona und realer Persönlichkeit ist ein offensichtlicher Grund für die Beliebtheit von Figuren wie Archie Rice oder Jill Jeffers bei Dramatikern, Schauspielern und dem Publikum, für die sie wegen ihrer Mehrschichtigkeit eine Herausforderung darstellen. Der Komiker als Bühnenrolle bietet in dieser Hinsicht ein noch dankbareres Objekt als Charaktere, die sich nur vorstellen, um bestimmte Zwecke zu erreichen, wie Jago oder Richard III.

Der Analyse der Darstellung von Entertainern aus der Music Hall-Tradition durch britische Dramatiker wird zum Abschluß dieser Untersuchung mit Neil Simons *The Sunshine Boys*⁵³ ein amerikanisches Beispiel für die Präsentation von Unterhaltungstars im Gegenwartsdrama gegenübergestellt. Anhand dieses Vergleichs werden Charakteristika der Verwendung des Music Hall-Motivs durch englische Stückerreiber zusammengefaßt und Gründe für die anhaltende Attraktivität einer vor über 130 Jahren entstandenen Unterhaltungsinstitution als Gegenstand der theatralischen Aufarbeitung benannt. Über die Gestaltung von Aspekten der Music Hall-Geschichte hinaus dienen die Dramen ihren Autoren auch zur Reflexion *pro domo*, zur Frage nach der Funktion der modernen Unterhaltungsindustrie, zu der auch das Theater gehört. Dieser inhaltliche Bezug zur Problematik zeitgenössischer Unterhaltungsinstitutionen soll in den folgenden Kapiteln genauso erhellt werden wie das formale Problem der Aufarbeitung einer Form von Entertainment wie der Music Hall mit den Mitteln des zeitgenössischen Theaters. Am Anfang dieser Untersuchung steht Trevor Griffiths' Stück *Comedians*, da es Positionen zwischen Anpassung und Widerstand in Bezug auf Publikumerwartungen und das gesellschaftliche Umfeld, auf das Komik trifft, absteckt, die sich in der Geschichte der Music Hall von Beginn an bis zu ihrem heutigen Weiterleben in 'comedy clubs' immer wieder gegenüberstanden.

53 Neil Simon: *The Sunshine Boys*, New York 1973.

I. Trevor Griffiths' Thesendrama: *Comedians*

Trevor Griffiths thematisiert in seinem Stück *Comedians* einen Abendkurs für angehende Unterhaltungskünstler. Anhand dieser Ausgangssituation fragt er nach der Nutzbarkeit der Music-Hall-Tradition für eine sich als aufklärerisch verstehende Komik. Der Autor, der zu den führenden Vertretern der "zweiten Welle"¹ zeitgenössischer britischer Dramatiker gehört, stellt eine rein affirmative, eine liberal-aufklärerische sowie eine von radikaler Verweigerungshaltung geprägte Position nebeneinander. Sammy Samuels und George McBrain sind die beiden einzigen Absolventen des in Manchester abgehaltenen Komiker-Kurses, die Verträge des Londoner Talentsuchers und Repräsentanten der Entertainer-Vereinigung 'C.A.M.F.', Bert Challenor, erhalten. Entsprechend dessen Ansichten von den Aufgaben eines Unterhaltungskünstlers liegt ihren Auftritten eine Art von Komik zugrunde, die sich darauf beschränkt, an im Publikum verbreitete Vorurteilsstrukturen zu appellieren.

Challenors Antagonist ist Eddie Waters, ein alter Entertainer und Leiter des Kurses, der verlangt, ein Komiker müsse mit seiner Kunst gerade gegen Vorurteile angehen, indem er sie den Zuschauern bewußt werden läßt. Mick Connor und Ged Murray, zwei Schüler, die Waters' Anweisungen folgen, werden von Challenor abgelehnt, obwohl sie auch nicht talentloser sind als ihre opportunistischen Kollegen. Der begabteste der Kursteilnehmer schließlich, Gethin Price, ein junger Lastwagenfahrer, mißachtet bei seinem Auftritt sowohl die von Waters als auch die von Challenor vorgegebenen Spielregeln und stellt damit den Eskapismus² des 'C.A.M.F.'-Vertreters genauso in Frage wie die Wirkungsmöglichkeiten der vorsichtig-aufklärerischen Tendenz seines Lehrers.

1 Die Bezeichnung "zweite Welle" ist durch den Titel von John Russell Taylors Untersuchung "The Second Wave. British Drama for the Seventies" (London 1971) zu einem häufig verwendeten Topos geworden. Ihr werden hauptsächlich linksorientierte Autoren wie Griffiths, Howard Brenton, David Hare und David Edgar zugerechnet. Zur "ersten Welle" zählten Ende der fünfziger Jahre vor allem John Osborne, Arnold Wesker und John Arden.

2 Zum Phänomen des Eskapismus in der Literatur vgl. D.W. Harding: "Psychologische Prozesse beim Lesen fiktionaler Texte", in: Hartmut Heuermann, Peter Hühn und Brigitte Röttger (Hrsg.): *Literarische Rezeption. Beiträge zur Theorie des Text-Leser-Verhältnisses und seiner empirischen Erforschung*, Paderborn 1975, S. 72-88, hier: S. 84. Die Thesen Hardings lassen sich auch auf die Rezeption von affirmativer Komik im Sinne Challenors übertragen.

Den Anstoß zu Trevor Griffiths' Stück gab die populäre ITV-Serie *The Comedians*. Bei ihren Entertainern sah der Autor ein ungewöhnliches Maß an Haß am Werke, was Angriffe auf gesellschaftliche Minderheiten betraf.³ In seinem Drama läßt er Angehörige betroffener Gruppen selbst als angehende Komiker auftreten: zwei Iren, einen Juden, einen Milchmann, einen 'bovver boy'. Eddie Waters fordert seine Schützlinge dazu auf, in den 'acts', die sie im Laufe des Kurses vorbereiten, ihre eigene Situation zu problematisieren und dem Publikum vor Augen zu führen.

Der 70jährige Waters, 'the Lancashire Lad', war selbst einmal ein bekannter Komiker, dessen Erfolge jedoch auf den Norden Englands begrenzt blieben. Sein Kollege Challenor unterstellt ihm, nicht ehrgeizig genug gewesen zu sein: "He didn't ... want enough", (*Comedians*, S. 32). Eine Besichtigung des Konzentrationslagers Buchenwald unmittelbar nach Ende des zweiten Weltkriegs und die Erfahrung, daß ein anderer englischer Komiker am Abend darauf schon wieder einen Witz über einen Juden erzählen konnte,⁴ führte Waters zu der Auffassung: "there were no jokes left. Every joke was a little pellet, a ... final solution" (S. 64). Diese Erkenntnis traf ihn in seinem Selbstverständnis als Komiker. Obwohl er selbst nicht mehr auftritt,⁵ bietet er für ein geringes Honorar Abendkurse für den Nachwuchs an. Er propagiert eine didaktische Komik, der freudianisches Gedankengut zugrundeliegt:

A real comedian - that's a daring man. He *dares* to see what his listeners shy away from, fear to express. And what he sees is a sort of truth, about people, about their situation, about what hurts or terrifies them, about what's hard, above all, about what they *want*. A joke releases the tension, says the unsayable, any joke pretty well. But a true joke, a comedian's joke, has to do more than release tension, it has to *liberate* the will and the desire, it has to *change the situation* (S. 20).

3 Trevor Griffiths: "Transforming the Husk of Capitalism", Interview mit Catherine Itzin und Simon Trussler, in: *Theatre Quarterly* 22/1976, S. 25-46, hier S. 44.

4 In einer für das Liverpool Everyman Theatre 1987 umgeschriebenen feministischen Version, in der Waters sowie die Nachwuchskomiker zu Frauen wurden, war dieser Entertainer Challenor, der Ella Waters auf ihrer Tournee durch das Nachkriegsdeutschland begleitete. Vgl. zur Inszenierung von Kate Rowlands die Kritiken von Charlotte Keatley: "Comedians", in: *Financial Times*, 2.4.1987; Eric Shorter: "The women's turn", in: *Daily Telegraph*, 31.3.1987; Ian Williams: "Sit-down comics", in: *Independent*, 30.3.1987 und Irving Wardle: "Comedians", in: *The Times*, 28.3.1987.

5 Über Waters' Karriere und ihr Ende nach dem Zweiten Weltkrieg werden im Stück keine genauen Informationen gegeben. Es erscheint jedoch als bezeichnend, daß er der Erwartung des Ansagers im Bingo-Klub nicht entspricht und darauf verzichtet, einige Witze zur Auflockerung des Publikums zu erzählen, was auch seinen Schützlingen zugute gekommen wäre.