

ACT zeitschrift für musik & performance

**Zwischen Nachkriegspropaganda, Kulturimperialismus und Kulturkritik:
Marcel Prawys Lecture-Performances am
Wiener Kosmos-Theater Anfang der 50er
Jahre**

(Susanne Scheiblhofer)

ACT - Zeitschrift für Musik und Performance (2023), Nr. 11

www.act.uni-bayreuth.de

Zwischen Nachkriegspropaganda, Kulturimperialismus und Kulturkritik: Marcel Prawys Lecture-Performances am Wiener Kosmos-Theater Anfang der 50er Jahre

Zusammenfassung

Wenn man von „Kontaktzonen“ (Pratt 1991) spricht, denkt man vermutlich nicht zuerst an Wien in der Nachkriegszeit, und dennoch beschreibt Pratts Definition von „sozialen Orten, an denen Kulturen zusammentreffen, aufeinanderprallen und miteinander ringen“ (ibid. 34) die Situation, die Marcel Prawy bei seiner Rückkehr in die österreichische Hauptstadt vorfand, am treffendsten. Mit dem Kosmos Theater schuf die U.S. Armee im US-Sektor eigens einen Raum für den kulturellen Austausch, wobei US-amerikanische Kultur als Propagandawerkzeug im Kampf gegen den Nationalsozialismus und Kommunismus eingesetzt wurde, um Einheimische für den „American Way of Life“ zu gewinnen.

Als Inbegriff von Greenblatts Konzept der „mobilizer“ (Greenblatt et al. 2009, 253) scheute Prawy keine Mühen, dem konservativen österreichischen Publikum samt seinen Kritiker*innen und Kulturpolitiker*innen, das neue Genre des Broadway-Musicals, welches er während seines Exils in New York kennen und lieben gelernt hatte, näher zu bringen. Sein Hintergrund als Remigrant und mobilizer prägte seinen Zugang als erfolgreicher Vermittler zwischen österreichischer und US-amerikanischer Kultur dabei ebenso wie seine Ausbildung zum Nachrichtenoffizier der US-Armee.

Prawys beliebte Lecture-Performances werden durch eine kritische Betrachtung seiner Repertoireauswahl innerhalb der zuvor erwähnten positiven Selbstdarstellung der Vereinigten Staaten im Ausland kontextualisiert. Diese Nähe zur Nachkriegspropaganda, so die These dieser Arbeit, trug zur schwierigen Rezeption des Genres in Wien bei. Im Laufe des Kalten Krieges setzten sich die Österreicher*innen zunehmend kritisch mit den ehemaligen Besatzer*innen auseinander und wandten sich von der von den US-Amerikaner*innen favorisierten Romantisierung des „American Way of Life“ ab.

Abstract

Postwar Vienna might not be the first place that comes to mind when discussing „contact zones“ (Pratt 1991) and yet, Pratt’s definition of „social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other“ (ibid. 34) describes the situation Marcel Prawy faced upon his return to the Austrian capital after World War II perfectly. With the Kosmos Theater, the U.S. Army created a dedicated space for cultural exchange in the U.S. sector, where U.S. culture was instrumentalized as a propaganda tool to win over locals for the „American Way of Life“ in the fight against Nazism and communism.

The embodiment of Greenblatt’s term „mobilizer“ (Greenblatt et al. 2009, 253), Prawy’s efforts to introduce conservative Austrian audiences, critics, and political stakeholders to the new genre of Broadway musicals, with which he became familiar during his years in U.S. exile, form the center piece of this article. His background as a remigrant and mobilizer informed his approach as a successful intermediary between Austrian and U.S. cultures as much as his training as an intelligence specialist in the U.S. Army.

A critical examination of the repertoire used by Prawy contextualizes his popular lecture-performances at the Kosmos Theater within the afore-mentioned positive self-portrayal of the United States abroad. I argue that it was this proximity to U.S. postwar propaganda that contributed to the difficult reception history of the genre in Vienna, since local audiences ultimately rejected romanticized notions of an „American Way of Life“, so favored by the U.S. government, as they began to engage with their former occupiers more critically during the Cold War.

Zwischen Nachkriegspropaganda, Kulturimperialismus und Kulturkritik: Marcel Prawys Lecture-Performances am Wiener Kosmos-Theater Anfang der 50er Jahre

Einleitung

In seiner Bestandsaufnahme zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Broadway-Musical im deutschsprachigen Raum konstatierte Nils Grosch 2012, dass antiamerikanische Ressentiments zur schleppenden Rezeption des Genres in Deutschland beigetragen haben.¹ In eine ähnliche Kerbe schlug Wolfgang Jansen, als er den Mangel an „großen, grundlegenden Aufsätze[n], die Aufschluss über das Thema geben“, beklagte.² Während Grosch und Jansen den latenten Antiamerikanismus vor allem im Kontext einer von Massenware geblendeten, kulturlosen Nation im Sinne von Adorno und Horkheimers Kulturkritik³ sehen, möchte ich in diesem Aufsatz US-amerikanische Nachkriegspropaganda als weiteren Faktor ins Spiel bringen.

Dazu wähle ich den Zugang über Stephen Greenblatts „kulturelle Mobilität“ (2010) sowie Mary Louise Pratts Konzept der „Kontaktzone“ (1991), um anhand des Beispiels des US-Sektors in Wien zu erläutern, wie die lokale Bevölkerung auf die Instrumentalisierung des Broadway-Musicals als Teil des Umorientierungsprogramms der US-Armee reagierte. Letztere fand in Marcel Prawy, der 1938 vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten aus Österreich geflüchtet war und 1946 als Zivilist bei der US-Militärregierung in seine Heimatstadt Wien zurückkehrte, den idealen Kulturvermittler zwischen den Nationen. Während seines Exils in New York entdeckte Prawy nämlich seine Leidenschaft für das Broadway-Musical und setzte sich seit seiner Rückkehr unermüdlich für die Etablierung dieses Genres an deutschsprachigen Theatern ein: zuerst als Conférencier von Musikabenden am Kosmos Theater in Wien und später als Dramaturg und Produzent an der Wiener Volksoper.

Dieser Aufsatz gliedert sich dementsprechend in vier Abschnitte: Zuerst wird Wien als Kontaktzone in der Nachkriegszeit kontextualisiert, wobei die Aktivitäten des Kosmos Theaters in der US-Besatzungszone im Mittelpunkt stehen. Im zweiten Teil wird Marcel Prawys Hintergrund als Remigrant und „mobilizer“ im Sinne von Greenblatts „Mobilitätsstudienmanifesto“ näher beleuchtet. Im dritten Abschnitt werden Programme und Repertoire von Prawys Lecture-Performances ausgewertet, in denen er US-amerikanische Geschichte und Kultur insbesondere über das neue Genre Broadway-Musical zuerst im Kosmos-Theater an die Wiener*innen, und in späterer Folge im

¹ Grosch 2012, S. 9.

² Jansen 2012, S. 36.

³ Horkheimer/Adorno 2013.

Rahmen des US-Wandertheaters auch der restlichen österreichischen Bevölkerung, vermittelte. Im letzten Teil schließt sich der Kreis, wenn Wien als Kontaktzone erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, nachdem sich die Machtdynamik angesichts der Unterzeichnung des Staatsvertrags 1955 geändert hat, und die Auswirkungen der neuen Kulturpolitik auf Prawys Tätigkeiten als Musicalproduzent an der Volksoper Wien einer kritischen Betrachtung unterzogen werden.

Wien als Kontaktzone in der Nachkriegszeit

Wenn man von Kontaktzonen spricht, denkt man vermutlich nicht sofort an die österreichische Hauptstadt. Denn ursprünglich wurde der Begriff von Mary Louise Pratt vor dem Hintergrund des Postkolonialismus vorgeschlagen, um jene Umstände zu beschreiben, unter denen bisher

voneinander geografisch und historisch getrennte Völker miteinander in Kontakt kommen und weiterführende Beziehungen etablieren, die üblicherweise von Zuständen der Nötigung, radikaler Ungleichheit und unlösbaren Konflikten gezeichnet sind.⁴

Der Zugang über Kontaktzonen richtet den Fokus der ethnografischen Forschung auf den Kulturaustausch in (ehemaligen) Kolonialländern aus der Perspektive der unterdrückten Völker und Randgruppen innerhalb einer Gesellschaft:

Während unterworfenen Völkern üblicherweise keine Kontrolle darüber haben, was von der dominanten Kultur ausstrahlt, können sie in unterschiedlichen Ausmaßen bestimmen, was in ihre eigene Kultur zu welchem Zweck absorbiert werden soll.⁵

Diese Aushandlungsprozesse werden bei Pratt unter dem Sammelbegriff „Transkulturation“ subsumiert. Als ehemalige Residenzstadt der Habsburger-Monarchie, die zahlreiche Menschen aus den Kronländern anlockte, ist Wien zweifelsohne ein sozialer Raum, in dem seit Jahrhunderten immer wieder

Kulturen aufeinandertreffen, zusammenprallen und miteinander ringen, oftmals in Kontexten von asymmetrischen Machtgefügen, wie z. B. Kolonialismus, Sklaverei und deren Auswirkungen, wie sie in vielen Teilen der Welt heutzutage ausgelebt werden.⁶

Doch dann wendete sich das Blatt in der Mitte des 20. Jahrhunderts, als aus den ehemaligen Erober*innen und Besatzer*innen plötzlich selbst Besetzte wurden.

⁴ Pratt 1992, S. 6. Alle Übersetzungen, sofern nicht anders angegeben, von Susanne Scheibelhofer.

⁵ Pratt 1991, S. 36.

⁶ Ebd., S. 35.



Abb. 1: Alliierte Besatzungszonen Österreichs 1945-1955.⁷

1945 stellten die Siegermächte des Zweiten Weltkriegs die ursprünglichen Grenzen der Republik Österreich vor dem Anschluss von 1938 wieder her und teilten sich das Land untereinander auf (Abb. 1): Die Besatzungszone der US-Streitkräfte erstreckte sich von Salzburg über das Steirische Salzkammergut bis zum südlichen Oberösterreich. Die Donau fungierte als natürliche Grenze zur sowjetischen Zone, die das nördliche Oberösterreich, Niederösterreich und das Burgenland umfasste. Die britischen Streitkräfte ließen sich in Osttirol, Kärnten und der Steiermark nieder, während die Franzos*innen Tirol und Vorarlberg bekamen. Wien wurde analog zur deutschen Hauptstadt Berlin in vier Sektoren aufgeteilt, wobei der Innere Bezirk von den Alliierten gemeinsam verwaltet wurde: Die Bezirke 2, 4, 10, 20, 21 und 22 gingen an die Sowjetunion, deren Rote Armee die Stadt im April 1945 befreit und besetzt hatte. Am 1. September 1945 übernahmen dann die Brit*innen die Bezirke 3, 5, 11, 12 und 13; die Franzos*innen die Bezirke 6, 14, 15 und 16; und die United States Forces in Austria (USFA) die Bezirke 7, 8, 9, 17, 18 und 19. Eben dort beschlagnahmten sie am 16. Juli 1946 kurzerhand das ehemalige Kosmos-Kino in der Siebensterngasse im 7. Wiener Bezirk Neubau, nachdem Wilhelm Luschinskys Bewerbung um eine Lichtspiellizenz für die Filmsektion der Information Services Branch (ISB) im April 1946 gescheitert war.⁸ Mit dem Ausbau zum Kosmos Theater als kultureller Betriebsstätte der Siegermacht USA in Wien verzöger-

⁷ Maximilian Dörrbecker (Chumwa), [Wikipedia](#).

⁸ Gogl/Payer 1995, S. 64f.

ten aber die USFA so de facto die Restitution des arisierten Kinos an seine rechtmäßigen Eigentümer*innen.⁹ Wie dieses Unrecht an den jüdischen Vorbesitzer*innen mit der zentralen Hauptaufgabe des ISB, nämlich der Demokratisierung und Entnazifizierung Österreichs, in Einklang gebracht werden konnte, sei dahingestellt. Im aufkeimenden Konflikt mit der Sowjet Union rangierte Wiedergutmachung also offenbar nur an zweiter Stelle hinter dem Kampf gegen kommunistische Propaganda. Erst als die USFA die Spielstätte in die Josefsgasse im 8. Bezirk übersiedelten und unter dem Namen cosmos theater¹⁰ weiterführten, ging das Kosmos-Kino an seine frühere Besitzerin zurück.

Unter der Führung von Ernst Haeussermann (1948–1953) wurde aus der kleinen Filmsektion der ISB die „Film, Theater and Music Section“, die fortan große Teile des kulturellen Lebens in der österreichischen US-Besatzungszone regulierte:

Diese Kontrolle führte nicht nur zu dem Paradox, demokratische Kultur mit potentiell undemokratischen Methoden durchsetzen zu wollen. Die US-Reorientierung, die spätestens ab 1947 fast ausschließlich im Zeichen des Antikommunismus stand, ging auch über die liberaleren, meist aber äußerst ungeschickten kulturellen Kontroll- und Zensurmaßnahmen der sowjetischen Besatzungsmacht hinaus.¹¹

Gehörten zu den ursprünglichen Aufgaben der Filmsektion die Filmzensur für die Wiederherstellung des österreichischen Kinobetriebs und die Bearbeitung der alliierten Wochenschau, erweiterte sich das Angebot der Film-, Theater- und Musikabteilung schon bald um Vorträge, Lesungen aus Werken US-amerikanischer Autor*innen, Aufführungen von Stücken US-amerikanischer Dramatiker*innen und Komponist*innen etc. Dazu wurden auch in den Bundesländern von der ISB die sogenannten Amerika-Häuser, die eigentlich offiziell United States Information Centers (USIC) hießen, in zahlreichen Städten eingerichtet. Sie waren frei zugänglich und luden die Bevölkerung u.a. auch zum Schmökern von US-Literatur in ihre Büchereien ein. Ab 1950 bildeten diese Informationszentren quasi die US-Front im kulturellen Krieg mit der Sowjet Union, die den Vereinigten Staaten u.a. immer wieder die ungelösten Rassenprobleme ins Gesicht warfen, was die US-Behörden im besetzten Europa dazu veranlasste, ihre kulturelle Präsenz zu stärken, um insbesondere die jüngeren Bevölkerungsschichten mit

⁹ Eine ausführliche Diskussion über Enteignung und Kampf zur Rückerstattung des Rex-Kinos, wie es unter der Führung der rechtmäßigen Eigentümerin Anna Lewin vor dem Anschluss hieß, findet sich bei Gokl/Payer 1995, S. 45ff.

¹⁰ Der Einfachheit halber wird in diesem Aufsatz immer die Schreibweise Kosmos beziehungsweise Kosmos Theater verwendet.

¹¹ Wagnleitner 1991, S. 89.

Hollywoodfilmen, Wildwestromanen, Rock'n'Roll und Jazzmusik für den „American Way of Life“ zu begeistern. Konservative Teile der lokalen Bevölkerung begegneten jedoch den Bemühungen der US-Behörden, ihre kulturelle Macht zu legitimieren beziehungsweise zu festigen, mit Argwohn, da sie in den damit verbundenen steigenden Importen von Hollywood-Filmen, US-amerikanischer Literatur, Dramen, Opern und Jazz-Schallplatten eine Bedrohung für ihre kulturelle Identität sahen.

Beim Nachkriegswien handelte es sich also um eine äußerst komplexe Kontaktzone, in der zunächst nicht nur die österreichische beziehungsweise Wiener Kultur mit den unterschiedlichen Lebensweisen der französischen, britischen, sowjetischen und US-amerikanischen Besatzungsmächte in den jeweiligen Sektoren rangen, sondern in weiterer Folge mit dem aufkeimenden Ost-West-Konflikt auch die Kulturen der Alliierten untereinander zusammenprallten. Was allerdings die US-Besatzungszonen in Österreich und Deutschland von anderen Kontaktzonen unterscheidet, ist ein verzwicktes, asymmetrisches Machtgefüge, das auf *beiden* Seiten ambivalente Gefühle hervorrief:

Die Begegnungen zwischen Amerikanern und Deutschen in der Nachkriegszeit beinhalten zwar auch Momente aktiver Aneignung, Aushandlung und Umdeutung durch deutsche RezipientInnen; dennoch sind sie zunächst durch eine deutliche Machtasymmetrie zwischen den Alliierten und Besatzern einerseits und den besiegten Deutschen andererseits gekennzeichnet.¹²

Umgekehrt hatten viele G.I.s Schwierigkeiten, ihre Siegerrolle mit ihren kulturellen Minderwertigkeitsgefühlen zu vereinen, zumal die Eliten zu Hause immer noch dem europäischen Kulturerbe frönten.¹³ Das von Horkheimer und Adorno schon in der Zwischenkriegszeit geprägte Bild von den Vereinigten Staaten als „einer im Grunde kulturlosen Kulturindustrie, die ihre Konsumenten immerwährend betrügt“,¹⁴ führte außerdem zu einer

weitgehenden Ausgrenzung der populären Kultur aus den kulturwissenschaftlichen Disziplinen der Nachkriegszeit. Zudem musste ja eine militärische Niederlage durchaus nicht mit einer kulturellen korrespondieren.¹⁵

Es ist wohl kein Zufall, dass das Musical erst nach der Zusammenlegung der Music & Theater Section mit der Film Section seinen Weg nach Österreich fand und die Impulse

¹² Gerund/Paul 2015, S. 8.

¹³ Stephan 2006, S. 75.

¹⁴ Grosch 2011, S. 12.

¹⁵ Ebd., S. 9.

von den Beschäftigten der Film Section ausgingen, da dem Genre von den Mitarbeiter*innen der Musik- und Theaterabteilung keine Bedeutung zugemessen wurde:

Die kulturellen Anstrengungen der US-Regierung, die Europäer mit Manifestationen der US-Hochkultur zu beeindrucken, waren ein integraler Bestandteil der politischen Strategie, mittels Abbau der kulturellen Hybris der europäischen Menschen die Integration Europas in die „reine Welt“, die „westliche Welt“ der Pax Americana zu fördern.¹⁶

Das Gefühl, als vergleichsweise junge Nation den Europäer*innen kulturgeschichtlich unterlegen zu sein, konnte dann schon mal mit kulturellen Machtdemonstrationen, wie zum Beispiel der „feindlichen Übernahme“ des Kosmos-Kinos in Wien, überkompensiert werden.

Bezeichnend für die US-amerikanischen Besetzungszonen in Deutschland und Österreich als Kontaktzonen ist also, dass sich Besatzer*innen und Besetzte gewissermaßen in ihren kulturellen Identitäten gegenseitig verunsicherten. Statische Identitätskonzepte reduzieren Kultur gerne auf ihre vermeintlich unveränderbare, von Natur aus gegebene Essenz und werden häufig in nationalpolitischen Diskursen eingesetzt. Dieser Aufsatz zeigt daher auf, wie das Broadway-Musical durch die Veranstaltungen der ISB am Kosmos Theater in Wien zum Pars pro toto für US-amerikanische Kultur und Geschichte wurde. Man hatte sich nämlich die Architektur des Gebäudes zu nutzen gemacht und in den Kinosaal mit Parterre und Logenplätzen im 1. Rang eine „ausreichend große Bühne“ eingebaut,¹⁷ womit den USFA in der Hauptstadt nicht nur ein eigenes Kino, sondern auch ein eigenes Theater zur Verfügung stand. So stießen sich die Wiener Kinobetreiber*innen, Zeitungskritiker*innen und Theaterleute auch viel mehr an der unerwarteten Geschäftskonkurrenz als an der offensichtlichen Doppelmoral der Supermacht hinsichtlich der Restitution arisierter Eigentümer, was sich u.a. in höhnischen Kritiken äußerte, in denen US-amerikanische Werke und Kultur verrissen wurden.¹⁸

Das musikalische Angebot am Kosmos Theater reichte von Hillbilly Music über Jazz bis zu den Einaktern des US-amerikanischen Komponisten Gian Carlo Menotti, zu denen Marcel Prawy schon damals seine Operneinführungen hielt – die Vorläufer seiner späteren, beinahe schon legendären, Staatsopern-Matineen.¹⁹ Als 1952 das U.S. State Department eine Europa-Tournee von *Porgy und Bess* als Teil ihres inoffiziellen „Good-

¹⁶ Wagnleitner 1991, S. 208.

¹⁷ Gokl/Payer 1995, S. 68.

¹⁸ Ebd., S. 65ff.

¹⁹ Brandtner 2012, S. 69.

will Ambassador Programms“ sponsorte, nutzte Prawy die Gunst der Stunde, wie er sich in seinen Memoiren erinnert:

Wir haben es so gesteuert, daß die Tournee an der Volksoper beginnt, das war Anfang September 1952. [...] Der Abend schlug wie eine Bombe ein. Nicht bei allen. [...] Eine Woche später gab ich einen Abend, der „Von Show Boat bis South Pacific“ hieß. Das war eine Blitzgeschichte des Musicals und der amerikanischen Volksmusik, von mir konferiert, im Kosmos Theater mit wild zusammengefangenen jungen Amerikanern („Was kannst du?“, „Hast Du Noten?“, „Was kann man von dir ...?“, „Was machst du?“) – voll improvisiert, einen Abend lang. Das war ein solch beispielloser Erfolg, daß ganz Wien auf dem Kopf stand. Es gab Kritiken: „Größte Sensation in der Siebensterngasse im Kosmos!“ [...]

Programme wie diese liefen drei Jahre, und zwar zwei- oder dreimal in der Woche. Und in diesen drei Jahren hatten wir nur drei oder viermal Programmwechsel. Einfach waren auch die Titel: „So singt Amerika“, „Mit Musik durch Amerika“. Wir haben damit Tourneen durch ganz Österreich unter Leitung von Professor Heinrich Kraus, dem späteren Vizedirektor des Theaters in der Josefstadt, und schon 1954 eine Fernsehsendung für den Hessischen Rundfunk in Frankfurt gemacht. Für das Publikum war das überall eine vollkommen neue Welt. Niemand kannte einen unserer Komponistennamen, keiner ein Musikstück.²⁰

Zwar handelte es sich bei Robert Breens Fassung von *Porgy und Bess* in der Produktion der Everyman Opera Company, die am 9. September 1952 an der Volksoper gastierte, nicht um Cheryl Crawfords Musicalfassung, wie sie in den 1940er Jahren mit zu Dialogen reduzierten Rezitativen am Broadway gespielt wurde, dennoch schlug man über die afroamerikanischen Elemente in Gershwins Musik die Brücke zum Musical. Allerdings nannte man damals das Kind bezeichnenderweise kaum bei seinem Namen; selbst bei Prawy, der dem Broadway-Musical im New Yorker Exil begegnet war, firmierten die Werke von George und Ira Gershwin, Jerome Kern, Richard Rodgers, Lorenz Hart und Oscar Hammerstein II anfangs noch als „amerikanische Operetten“ [Abb. 2].

Spielzeit	Titel
September–Oktober 1952	30 Jahre amerikanische Operetten: Von <i>Show Boat</i> bis <i>South Pacific</i>
Dezember 1952 – Februar 1953	Mit Musik durch Amerika
Dezember 1953 – Januar 1954	So singt New York
September – November 1954	Klingendes Amerika
Februar – April 1955	Aus Amerikas Operetten

²⁰ Prawy 1996, S. 104.

Abb. 2: Liste der Musikshows am Kosmos Theater²¹

Mit Haeussermann und Prawy standen zwei Remigranten an der Spitze des Kosmos Theaters, die sich den alten europäischen Traditionen ebenso verbunden fühlten, wie sie sich für die US-amerikanische Kultur im Exil begeistern konnten, ohne dabei an kulturellen Minderwertigkeitsgefühlen zu leiden. Als ehemaliger Burgschauspieler war Haeussermann vor dem Zweiten Weltkrieg in der Wiener Kulturszene und seit seinem Exil in Hollywood auch international bestens vernetzt. Prawy, der vor seiner Auswanderung allabendlich auf seinem Stammstehplatz in der Wiener Staatsoper anzutreffen war,²² verfügte nicht nur über umfangreiche Musik- und Repertoirekenntnisse, sondern auch exzellente Kontakte in der Musiktheaterwelt aus seiner Zeit als Sekretär des Sängerpaars Jan Kiepura und Martha Eggerth. Damit gehören beide zu „jener speziellen Gruppe von ‚mobilizern‘ – Agent*innen, Vermittler*innen, Übersetzer*innen, oder Zwischenhändler*innen“ –, die Stephen Greenblatt in seinem „Mobilitätsstudienmanifesto“ als Schlüsselfiguren in der Analyse von Kontaktzonen sieht, ohne dabei einen direkten Begriffsbezug zu Pratt herzustellen.²³

Kontaktzonen sind für Greenblatt nämlich einfach nur „Orte, an denen Kulturgüter ausgetauscht werden,“ wobei der Kontakt eben von der zuvor genannten Gruppe der „mobilizer“ hergestellt wird:

Die verschiedenen Gesellschaften konstituieren diese Zonen unterschiedlich und ihre unterschiedlichen Strukturen verlangen ein Spektrum von Antworten, das von Verwunderung und Entzückung bis Begeisterung und Angst reicht. Bestimmte Orte werden charakteristisch vom interkulturellen Kontakt ferngehalten; andere werden bewusst geöffnet, wobei Regeln die anderswo den Austausch behindern, aufgehoben werden.²⁴

In diesem Sinn kann man auch das Kosmos Theater selbst als eine Kontaktzone verstehen, die von den US-Behörden explizit für den Zweck des Kulturaustausches geschaffen wurde. Das Broadway-Musical wird wie Hollywood-Filme und Jazz zum Kulturgut, das ausgetauscht werden soll. Sein bedeutendster „mobilizer“ in den Nachkriegsjahren war Marcel Prawy, der nicht nur Musicals in seine Shows am Kosmos Theater integrierte, sondern 1953 mit „The Broadway Singers“ auch ein festes Ensemble zur Verbreitung des Genres gründete, in den 1950er und 1960er Jahren zahlreiche Vorträge zu dem

²¹ Arnold 1955 [Brief an Prawy].

²² Schwarz 2006, S. 40.

²³ Greenblatt 2010, S. 251.

²⁴ Ebd.

Thema an den Amerika-Häusern in Österreich und Deutschland hielt, und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Genre an der Volksoper Wien endgültig etablierte. Anders als das Kosmos Theater galt die Volksoper jedoch als österreichische Kulturinstitution, die als solche von konservativen Insidern dem kulturellen Einfluss der US-amerikanischen Kulturindustrie entzogen werden sollte.

Marcel Prawy als „Mobilizer“ und Remigrant

Obwohl Prawys Verdienste um das Musical einer breiten Öffentlichkeit bekannt sind, gibt es nur wenige wissenschaftlich fundierte Publikationen, die sich diesem Aspekt seines Lebens widmen: In ihrer Dissertation umreißt Wilhelmine Brandtner in breiten Pinselstrichen die Bedeutung des Broadway-Musicals in Prawys Leben und Schaffen.²⁵ Mit akribischer Genauigkeit listet sie u.a. auch Prawys Shows am Kosmos Theater inklusive der Mitwirkenden und Pressereaktionen auf. Eine intensivere Auseinandersetzung mit den Inhalten fehlt allerdings, was vermutlich der Tatsache geschuldet ist, dass der Prawy-Nachlass zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig aufgearbeitet war und somit Wissenschaftler*innen nur eingeschränkt für die Forschung zur Verfügung stand. In einem Zwischenbericht der Wienbibliothek gab Prawys ehemaliger Kollege Christoph Wagner-Trenkwitz einen Überblick über seine Errungenschaften an der Wiener Volksoper: Einführung des amerikanischen Theaterstils, Übersetzung von Leonard Bernsteins *West Side Story*, Aufführung von *Porgy und Bess* in Gershwins Opernfassung etc.²⁶ Meistens wird Prawys Einsatz für das Musical als Teil seiner zahlreichen Aktivitäten für das Musiktheater allgemein kontextualisiert – wie in den anderen Beiträgen dieses Zwischenberichts, der als Sammelband von Norbert Rubey herausgegeben wurde.²⁷ Otto Schwarz widmet sich in seiner Biographie dem Privatleben Prawys, wie seinen Freunden, Verwandten, Ersatzfamilien und Frauen, über das private Korrespondenz und Mementos im Nachlass an der Wienbibliothek neuen Aufschluss geben.²⁸ Prawy, der zu Lebzeiten lieber über andere als sich selbst aus dem Nähkästchen geplaudert hatte, konnte von seinem Weggefährten Christoph Wagner-Trenkwitz zur Veröffentlichung zweier Memoiren überredet werden. An dieser Stelle sei daher auf *Glück, das mir verblieb*²⁹ und *Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben*³⁰ verwiesen, da

²⁵ Brandtner 2012.

²⁶ Wagner-Trenkwitz 2006.

²⁷ Rubey 2006.

²⁸ Schwarz 2006.

²⁹ Wagner-Trenkwitz/Trabitsch 2002.

³⁰ Prawy 1996.

im Folgenden nur auf jene biographischen Aspekte aus Prawys Leben eingegangen wird, die in direktem Zusammenhang mit seinen Eigenschaften als „mobilizer“ und Remigrant stehen.

Als Privatsekretär des Sängerehepaars Jan Kiepura und Marta Eggerth bekommt Prawy die Möglichkeit, seine Leidenschaft für die Musik mit seiner Rechtsexpertise beruflich zu vereinen: Fortan kümmert er sich um deren Verträge und Terminkalender, verhandelt Bühnen-, Film- und Konzertauftritte, erledigt die Korrespondenz mit Intendant*innen, Dirigent*innen, Produzent*innen und Künstlerkolleg*innen und knüpft ganz nebenbei wertvolle Kontakte auf der ganzen Welt.³¹ Letztere kommen ihm nach der Machtübernahme der Nationalsozialist*innen zu Gute, als diese ihm dabei halfen, die nötigen Papiere für eine Ausreise aus Nazi-Deutschland und Einreise in die Vereinigten Staaten zu bekommen.³² Dort lernt Prawy über Marta Eggerths Engagement in *Higher and Higher* (1940) von Rodgers und Hart das Broadway-Musical kennen und lieben. Drei Jahre später spielten Eggerth und Kiepura in einem Broadway-Revival der *Merry Widow* am Majestic Theatre, als Rodgers und Hammersteins *Oklahoma!* justament gegenüber ins St. James Theatre einzog. Wagner-Trenkwitz bringt dieses Schlüsselereignis für Prawys späteres Credo auf den Punkt: „Warum sollte diese friedliche Koexistenz zweier Unterhaltungs-Genres nicht auch in der Heimat möglich sein (obwohl eine Rückkehr dorthin noch nicht im Bereich des Möglichen schien)?“³³ Nur wenige Tage nach der Uraufführung von *Oklahoma!* entlassen die Kiepuras Prawy aus ihren Diensten, wie Schwarz im Nachlass Prawys recherchiert hat, was dessen Eintritt in die US-Armee zur selben Zeit in einem neuen Licht erscheinen lässt.³⁴

Aus seinen Militärunterlagen im Nachlass an der Wienbibliothek geht hervor, dass Prawy am 11. Juni 1943 eingetreten ist und im August 1943 die Versetzung ans Military Intelligence Training Center (MITC) im Camp Ritchie, Maryland, erfolgte, bevor er am 2. Mai 1944 nach England zur Vorbereitung des D-Days ausschiffte:³⁵

Hier wurde die Führung einer künftigen Besatzung für Deutschland und Österreich geschult, man setzte sich objektiv mit den Mentalitäten der Menschen dort auseinander. [...] Wir übten Verhöre, wobei einer immer den Amerikaner, ein anderer den Deutschen zu spie-

³¹ Vgl. Eggerth 2006, S. 71f. und Schwarz 2006, S. 84ff.

³² Prawy 1996, S. 74.

³³ Wagner-Trenkwitz 2006, S. 19

³⁴ Schwarz 2006, S. 90ff.

³⁵ o. A. 1945 [Application for Appointment as Second Lieutenant]: In Camp Ritchie fand am 2. November 1944 auch Prawys Einbürgerung statt.

len hatte; und am nächsten Tag war Rollentausch. Damals wurde ich erstmals als Vortragender und Lehrer eingesetzt.³⁶

Prawys Zeit am MITC sollte für seine spätere Tätigkeit als Zivilist bei der Militärregierung in Österreich nicht unterschätzt werden, da er hier nicht nur in Verhörtechniken, sondern auch Propaganda geschult wurde, was er sich für seine Tätigkeit beim ISB zu Nutzen machte. Das Konzept seiner Kosmos-Shows basiert nämlich auf der Erkenntnis der sogenannten Ritchie Boys, dass sich

die Kombination von mehr oder weniger wahrheitsgemäßen, weißen Propagandabotschaften mit ‚unpolitischen, unkomplizierten, dem gesunden Menschenverstand folgenden Apellen‘ als geeignetes Rezept für die psychologische Kriegsführung gegen die deutschen Bodentruppen³⁷

bewährt hat. Auf seine Kosmos-Shows übertragen bedeutet das, dass Prawy stets direkt zu seinem Publikum auf einem Niveau gesprochen hat, dem alle leicht folgen konnten. (Dazu meinte einer seiner Vorgesetzten als Filmoffizier einmal, dass er die Tendenz hatte, sein Material zu stark zu vereinfachen.³⁸) So ordnete Prawy das Broadway-Musical für das Wiener Publikum einerseits als Teil und Fortsetzung einer europäischen Musiktheatergeschichte neben Oper und Operette ein, hob aber gleichzeitig seine musikalischen Wurzeln in Vaudeville, Minstrelsy und Spirituals hervor, die er der Einfachheit wiederum als „amerikanische Volksmusik“ kontextualisierte. Die überwiegend positive Selbstdarstellung in Prawys Shows ist mehr oder weniger wahrheitsgemäß, da sie nur jenen Teil der Geschichte und Kultur der Vereinigten Staaten wiedergibt, den die Besatzungsmacht billigte; dunkle Kapitel hingegen werden ausgelassen oder romantisch verklärt, wie zum Beispiel die Unterdrückung der indigenen Bevölkerung oder Rassentrennung.

Während seiner Grundausbildung am Camp Upton pendelte Prawy noch regelmäßig an den Wochenenden von Long Island nach Manhattan, um sich Stücke am Broadway anzusehen.³⁹ Prawy würde sich im Grabe umdrehen, wenn ich an dieser Stelle nicht darauf verweisen würde, dass Irving Berlin hier während des Ersten Weltkriegs *Yip, Yip Yaphank* geschrieben hat, das später mit Ronald Reagan als *This Is the Army* verfilmt

³⁶ Prawy 1996, S. 85f.

³⁷ Lackner/ Traussnig 2015, S. 14.

³⁸ Spaulding 1949 [Office Memorandum].

³⁹ Prawy/Mayer 1996: Auf Seite 103 listet Prawy *Oklahoma!* (1943), *Annie Get Your Gun* (1946), *Carousel*, *The King and I* (1951), *Street Scene* (1947) als konkrete Stücke auf, die er während seines Militärdienstes gesehen haben möchte, die Jahre der Uraufführungen in Klammer widersprechen aber Prawys Erinnerungen, da er bereits am 9. März 1946 in Marseille abgerüstet hat. Die meisten dieser Stücke hat Prawy also erst in seiner Zeit als Zivilist bei der Militärregierung in Wien gesehen.

wurde. Vermutlich diente es Prawy und Georg Kreisler als Inspiration für die Truppenunterhaltung in Broadway, England (Deckname der U.S. Army für Worcestershire) während der Vorbereitungszeit auf den D-Day. Vom bleibenden Eindruck, den diese Soldatenshows hinterließen, zeugt der Brief eines ehemaligen Kriegskameraden, der noch Jahrzehnte später in einem Foto von Prawy in der *New York Times* jenen

Private Prawy erkannte, der ihn in die Geheimnisse der Deutschen Armeeargumentation und Verhörtechniken von Kriegsgefangenen einweihte und mit dem er den weiten Weg nach Broadway, England, reiste, wo er die großartige G.I. Show mit den Sergeants Shapiro und Taube als Meistertänzer in den Hauptrollen auf die Bühne brachte.⁴⁰

Abgesehen von amüsanten Anekdoten und der Beteuerung, dass in seinen Einheiten von Judenhass und Rassenproblemen nichts zu spüren war,⁴¹ hielt sich Prawy zeitlebens über seinen Militärdienst bedeckt, wodurch sich schwer feststellen lässt, wie nahe am Kriegsgeschehen er bei der Invasion der Normandie damals wirklich war.

Fest steht jedoch, dass Prawy am 9. März 1946 in Marseille ehrenhaft aus der U.S. Army entlassen wurde und zwei Tage später als Zivilist beim War Department in Frankfurt anheuerte. Er suchte um Versetzung zur Militärregierung in Österreich an, wo er sehr beliebte Sprachkurse hielt, weil er schon damals auf Musik als Übertragungsmedium für Informationen setzte. So brachte Prawy in der 44. Lektion vom 9. August 1946 den G.I.s die Vokabeln „glücklich“, „Mond“, „Himmel“, „ich stehe“, „ich will“ und „dort“ über Vincent Youmans *No, No, Nannette* bei.⁴² Dank einer Zufallsbegegnung mit Ernst Haeussermann wechselte Prawy als Assistant Film Officer an die Filmsektion der ISB, als seine Sprachkurse beim Information and Education Program (I&E) Ende 1946 dem Rotstift zum Opfer fielen. Hier zeichnete er für die österreichische Ausgabe der alliierten Wochenschau „Welt im Film“ verantwortlich, die sich fortan mehr mit musikalischen als politischen Ereignissen beschäftigte; erstellte Gutachten über Filme für die Zensurkommission; verhörte ehemalige NSDAP-Mitglieder aus der Branche; und produzierte informative Kurzdokus.⁴³ Aus einem vom 24. Oktober 1949 datierten Arbeitszeugnis des ehemaligen stellvertretenden Sektionschefs John B. Wilson geht hervor, dass diese Kurzfilme dabei überaus erfolgreich waren, der Öffentlichkeit eher trockene Themen, wie zum Beispiel die Öffnungszeiten der Informationszentren, Wohltätigkeit der US-Militärregierung oder Bezahlmodelle, unter der Verwendung von be-

⁴⁰ Dick 1971 [Brief].

⁴¹ Prawy 1996, S. 84.

⁴² Prawy 1946 [*German Made Easy*, Lesson 44, „I want to be happy“].

⁴³ Prawy 1996, S. 94f.

kannter Musik und Darsteller*innen näher zu bringen.⁴⁴ Mit der Übergabe der Wochenschau an österreichische Verwaltungsbehörden und der Auslagerung der Kurzfilme an die Wien-Film endet auch Prawys Beschäftigung bei der US-Militärregierung im Februar 1950.

Dennoch bleibt er der Film, Theatre and Music Section der ISB treu: Von 1952 bis 1955 produziert er sozusagen als freier Mitarbeiter für das Kosmos Theater pro Saison zwei Shows, die man heute wohl als Lecture-Performances bezeichnen würde. Mit musikalischen Beispielen, die von professionellen Sänger*innen und Musiker*innen dargeboten wurden, illustrierte Prawy seine lockeren Vorträge über Themen aus der US-amerikanischen Kulturgeschichte. Für das Weihnachtsprogramm der Spielsaison 1952/53 entwickelte er zum Beispiel „Mit Musik durch Amerika“; eine Show über die Geschichte, Geografie und Kultur der Vereinigten Staaten. Das Konzept ist denkbar einfach: Das Publikum schlüpft in die Rolle einer fiktiven Reisegruppe auf dem Weg von New York über San Francisco nach Oklahoma. Als Reiseleiter fungiert Prawy selbst, der in lockerer Manier der Reisegruppe Sehenswürdigkeiten auf Transparenten zeigt und über die englischen, französischen und spanischen Kolonien, die Unabhängigkeitserklärung, den Bürgerkrieg, den Goldrausch und Wilden Westen referiert. Zwischendurch werden die unterschiedlichen Themen zum Beispiel mit Parlour Songs von Stephen Foster oder afroamerikanischen Spirituals untermalt. Highlight der Reise ist am letzten Abend der Besuch von Rodgers und Hammersteins *Oklahoma!* am Broadway.

Aufgrund des großen Anklangs in Wien entschließen sich die US-Behörden zu einer Österreichtournee im Sommer 1953, um weitere Bevölkerungsschichten, auch in anderen Besatzungszonen der Alliierten, zu erreichen (Abb. 3).⁴⁵ Dafür hielt Prawy in einem New Yorker Hotel ein eigenes Vorsingen ab, bei dem er die afroamerikanische Sopranistin Olive Moorefield für das US-Wandertheater entdeckte, die später auch in zahlreichen Musicalproduktionen von Prawy an der Volksoper auftreten sollte.

⁴⁴ Wilson 1949 [Arbeitszeugnis].

⁴⁵ Fotos von der ersten US-Wandertheater Tournee „Mit Musik durch Amerika“ werden als Digitalisate von der Österreichischen Nationalbibliothek zur Verfügung gestellt: [Verabschiedung der Reisegruppe, Fahrzeugkolonne zwischen Kitzbühel und St. Johann](#), [Auftritt von Florence Field, Olive Moorefield, William McGrath und Norman Foster am 28. Juni 1953](#).

US- WANDERTHEATER			„Mit Musik Durch Amerika“			TOURNEEPLAN 1953		
Datum	Ort	Vorstellung	Datum	Ort	Vorstellung	Datum	Ort	Vorstellung
1. Juni	Mürzzuschlag	20:00	19. Juni	Dornbirn	20:30			
2. Juni	Bruck an der Mur	20:00	20. Juni	Reutte	17:00/20:30			
3. Juni	Kapfenberg	20:00	21. Juni	Telfs	20:00			
4. Juni	Voitsberg – Köflach	20:00	22. Juni	Innsbruck	15:30/20:15			
5. Juni	Graz	20:00	23. Juni	Jenbach	20:00			
6. Juni	Klagenfurt	20:00	24. Juni	Zell am See	20:30			
7. Juni	Wolfsberg	20:00	25. Juni	Kaprun	20:00			
8. Juni	Judenburg	20:00	26. Juni	Mühlbach am Hochkönig	20:00			
9. Juni	Knittelfeld	20:00	27. Juni	Gmunden	20:30			
10. Juni	Leoben	20:00	28. Juni	Wels	15:00/20:00			
11. Juni	Liezen	19:30	29. Juni	Lenzing	20:00			
12. Juni	Radstadt	15:00/20:00	30. Juni	Bad Ischl	20:00			
13. Juni	Spittal an der Drau	20:00	1. Juli	Ebensee	20:30			
14. Juni	Radenthein	13:00	2. Juli	Hallein	20:30			
14. Juni	Villach	20:00	3. Juli	Concordiahütte	20:00			
15. Juni	Fahrtag	k. V.	4. Juli	Braunau am Inn	20:00			
16. Juni	Feldkirch	20:00	5. Juli	Schärding am Inn	20:00			
17. Juni	Bludenz	20:30	6. Juli	Ried im Innkreis	20:00			
18. Juni	Bregenz	20:00	7. Juli	Steyr	16:00/20:30			
			8. Juli	Rückfahrttag	k. V.			

Abb. 3: Dichter Tourneeplan des US-Wandertheaters für „Mit Musik durch Amerika“ (1953)⁴⁶

⁴⁶ o. A. 1953 [Tourneeliste].

Als eingebürgerter US-Amerikaner sind diese Tätigkeiten für Prawy von höchster Bedeutung, da ihm bei längerer Abwesenheit aus den Vereinigten Staaten der Verlust der Staatsbürgerschaft drohte.⁴⁷ Ausnahmen gab es nur, wenn man als Angehöriger des Militärs oder der US-Regierung im Ausland stationiert war oder ab 1952, wenn die beruflichen Tätigkeiten im Ausland im Interesse der US-Regierung ausgeübt wurden.⁴⁸ Mit diesem Problem war Prawy vor allem dann konfrontiert, wenn er um Ausstellung eines neuen Reisepasses ansuchte, und hob dann immer sein Engagement für US-amerikanische Musik, Komponisten, Dirigenten, und insbesondere das Musical hervor.⁴⁹ Deshalb lud Prawy auch regelmäßig die Kulturoffiziere zu seinen Shows ein und übersetzte Zeitungskritiken ins Englische, damit er Schreiben von wohlgesinnten Fürsprecher*innen und konkrete Nachweise für seine Erfolge als Kulturvermittler zwischen den Nationen dem U.S. State Department beziehungsweise Department of Justice vorlegen konnte. Begegnete zum Beispiel der Public Affairs Officer Henry F. Arnold Prawys Projekten anfänglich noch mit Skepsis, konnte auch er sich schon bald dafür begeistern:

Es war klar, dass Ihre Produktionen nicht nur für Musik selbst konzipiert waren, sondern Musik als Medium nutzten, um der österreichischen Bevölkerung auf interessante Weise wichtige Fakten über die Vereinigten Staaten und das amerikanische Volk beizubringen.⁵⁰

Mit Stellungnahmen wie diesen in der Tasche erhoffte Prawy sich aber nicht nur bessere Aussichten bei US-Behörden, sondern auch bessere Chancen bei namhaften Komponisten und Produzenten in New York.

Es folgten in der Saison 1953/54 „So singt New York!“ im Herbst am Kosmos Theater und „Klingendes Amerika“ für eine erneute Österreichtournee des Wandertheaters im darauffolgenden Frühsommer. Der beispiellose Erfolg ermutigte Prawy zur Gründung eines eigenen Ensembles namens „The Broadway Singers“,⁵¹ um „in sämtlichen Städten

⁴⁷ Sec. 404 bis 406 aus Kapitel IV des Nationality Act von 1940 sowie Sec. 352 bis 354 aus Kapitel III des Immigration and Nationality Act (1952) regulierten den Verlust der US-Staatsbürgerschaft für Einwander*innen bei längerer Abwesenheit von den Vereinigten Staaten. o. A. 1940 und o. A. 1952.

⁴⁸ o. A. 1952 [Immigration and Nationality Act], Kapitel III, Sec. 354(2).

⁴⁹ Arnold o. J. [undatierte Bestätigung]; Prawy 1950 [Brief an Edward J. Shaughnessy, c/o United States Department of Justice Immigration and Naturalization Service]; Fleischer 1957 [Brief].

⁵⁰ Arnold 1955 [Brief an Prawy].

⁵¹ Dabei folgte er seiner Überzeugung, dass die US-amerikanischen Volkslieder, Spirituals, Musicals und Novelty Songs überwiegend von US-amerikanischen Sänger*innen dargeboten werden sollten. Mit Ausnahme der chilenischen Sopranistin Carmen Barros und dem kanadischen Tenor Abramo Carfagnini, waren also alle Ensemblemitglieder US-amerikanische Staatsbürger*innen: Olive Moorefield (Sopranistin aus Pittsburgh), Dona Pegors (Mezzosopranistin auf Minneapolis), Annabel Ronson (Sopranistin aus Chicago), Keith Engen (Bassbariton aus San Francisco) und Elfego Estarza (Bass aus San Antonio).

Europas die amerikanische Volks- und Operettenmusik bekannt zu machen.“⁵² Dazu erstellte er ein Programm mit den Highlights aus seinen bisherigen Kosmos Shows und vermarktete es unter dem Titel „So singt Amerika!“. Damit gastierten die Broadway Singers nicht nur im Wiener Werkel sondern auch beim österreichischen Rundfunk, damals noch als Radio Rot-Weiss-Rot besser bekannt. Pläne für eine Deutschlandtournee scheiterten jedoch an den enormen Transportkosten des Ensembles und Equipments, stattdessen hielt Prawy in den 1950er und 1960er Jahren eine beliebte Vortragsreihe mit Schallplatten zum Thema Musical an den Amerika-Häusern Deutschlands, zu der auch immer wieder führende Theaterpersönlichkeiten eingeladen wurden, um die Aufnahme von Broadway-Musicals in die lokalen Spielpläne zu begünstigen. In der darauffolgenden Saison 54/55 zog „Klingendes Amerika“ im Herbst dann auch ins Kosmos Theater ein. Im Februar brachte Prawy die neue Show „Aus Amerikas Operetten“ heraus und ging damit gleich im Anschluss noch kurz auf Tournee, bevor er nach New York reiste, um sich nach neuem Material umzusehen, während er seine Aufenthaltspflicht erfüllte.

Er ahnte nicht, dass es sich um seine letzte Show für das Kosmos handeln würde; im Gegenteil, noch im Juni und Juli 1955 unterrichtete er die zuständigen Offiziere von seinen Verhandlungen für die Aufführungsrechte an *Finian's Rainbow*, dessen Ausschnitte bei „Amerikas Operetten“ vom Publikum so viel Beifall geerntet hatte. Außerdem kontaktierte er Howard Reinheimer, der die Interessen Rodgers und Hammersteins vertrat, um *Show Boat* und *Oklahoma!* mit den Broadway Singers nicht nur am Kosmos sondern in ganz Europa aufzuführen.⁵³ Die Aufführung von Musicals in (fast) voller Länge schien für alle Beteiligten der nächste Schritt, obwohl Prawy zeitgleich mit Ernst Marboe über eine Funktion als Produzent und Dramaturg von Broadway-Musicals an der Volksoper Wien verhandelte – unter der Bedingung, dass seine Aktivitäten am Kosmos Theater keinen Interessenskonflikt für die Bundestheater darstellen. Er träumte von Kooperationen zwischen den beiden Theatern: Das Kosmos sollte der Volksoper als Teststätte dienen, um junge US-amerikanische Talente vor ihren Engagements auszuprobieren, während die Volksoper die Kosten für die Aufführungsrechte an Broadway-Musicals mitstemmen sollte.

⁵² Prawy o. J. [undatiertes unbetiteltes Typoskript].

⁵³ Prawy 1954c [Brief an Howard Reinheimer]. Rodgers und Hammerstein waren erwartungsgemäß nicht von der Idee begeistert, dass Prawy ihre Stücke kürzen und die englischen Dialoge in deutsche Narrativen übersetzen wollte.

Doch dann kam alles ganz anders: Am 15. Mai 1955 unterzeichneten die Vertreter der alliierten Besatzungsmächte und der österreichischen Regierung den Österreichischen Staatsvertrag im Belvedere. Der Abzug der US-Truppen hatte zur Folge, dass das Budget für das Kosmos Theater in den nächsten Jahren immer wieder drastisch gekürzt wurde, bis die United States Information Agency (USIA) 1957 das US-Wandertheaterprogramm einstampfte und alle Theateraufführungen am Kosmos einstellte.

30 Jahre amerikanische Operetten: Von Show Boat bis South Pacific

Stellvertretend für Prawys fünf Kosmos-Shows soll im letzten Abschnitt jener vielzitierte Vortrag, der in der Sekundärliteratur zwar immer erwähnt aber kaum eingehender erläutert wird, einer kritischen Betrachtung unterzogen werden. Die folgende Analyse bezieht sich auf ein Typoskript in Prawys Nachlass⁵⁴, das weder datiert noch betitelt ist, aber aus folgenden Gründen Prawys Vortrag „30 Jahre amerikanische Operetten: Von *Show Boat* bis *South Pacific*“ dennoch eindeutig zugeordnet werden kann: Es gibt einen Programmzettel für Samstag, den 27. September, Sonntag, den 28. September sowie Samstag, den 4. Oktober und Sonntag, den 5. Oktober, was das Jahr auf 1952 einschränkt. Da „Mit Musik durch Amerika“ erst am 20. Dezember 1952 das Weihnachtsprogramm am Kosmos einläutete, lässt es den Rückschluss zu, dass es sich bei dem Programm um eine Wiederholung von Prawys Vortrag „30 Jahre amerikanische Operetten“ handelte.⁵⁵ Auf diesem Programmzettel befinden sich außerdem handschriftliche Notizen Prawys, die auf bestimmte Stellen im Typoskript verweisen. Dazu kommt, dass die Namen jener Mitwirkenden, die nicht bei Prawys Originalvortrag dabei waren, mit jenen auf einer Ankündigung der Show im kaufmännischen Palais Linz am 17. November 1952 übereinstimmen. Das Typoskript selbst besteht aus sechs getippten Seiten mit handschriftlichen Notizen, sowie zwei weiteren Blättern zu Jerome Kern und Tin Pan Alley, die von mir durch Ausschlussverfahren den anderen Kosmos Shows nicht zugeordnet werden konnten, aufgrund von teilweise durchgestrichenen Handnotizen Prawys aber Bezüge zu „30 Jahre Operetten“ herstellen.

Die dramaturgische Analyse von Prawys Vortrag enthält auch eine Auswertung des verwendeten Repertoires hinsichtlich seiner Nützlichkeit als Propagandamaterial. Aus

⁵⁴ Prawy 1952a [„30 Jahre amerikanische Operetten: Von *Show Boat* bis *South Pacific*“].

⁵⁵ Die Österreichische Nationalbibliothek stellt Digitalisate von diesen Aufführungen zur Verfügung, allerdings trägt die Veranstaltung dort den Titel „Ein Vierteljahrhundert amerikanische Operette“: [Prawy beim Vortragen](#), [Sopranistin Florence Field beim Auftritt](#), [Walter Anton Dotzer beim Singen](#), [Gruppenfoto](#), [Auftritt Norman Foster](#).

dem zuvor erwähnten Programmzettel geht hervor, dass Prawy seinen Vortrag in zwei Hälften mit verschiedenen Abschnitten gliederte, die von musikalischen Darbietungen aufgelockert wurden: Im ersten Teil des Abends stellt Prawy die Wurzeln des US-amerikanischen Unterhaltungstheaters vor, während er sich im zweiten Teil vor allem dem neuen Genre „musical comedy“ widmet. Durch Besetzungsänderungen kam es zwischendurch zu kleineren Änderungen im Ablauf, wenn einzelne Lieder gestrichen oder ergänzt wurden. Dennoch bleibt das Kernrepertoire immer gleich: George Gershwin, Sigmund Romberg, Jerome Kern, Cole Porter, Irving Berlin und Richard Rodgers.

Nach einer kurzen Fanfare, die weder im Programm noch im Vortragsskriptum näher beschrieben wird, geht Prawy gleich in medias res und erklärt dem Publikum die Ursprünge der US-amerikanischen Unterhaltungsmusik. Diese liegen seiner Ansicht nach weniger in den großen Werken europäischer Meister, sondern in den Volksliedern der Kolonist*innen, afroamerikanischen Sklavenliedern und Spirituals sowie den Soldatenliedern aus dem Unabhängigkeits- beziehungsweise Bürgerkrieg. Dabei macht er darauf aufmerksam, dass die ersten Werke US-amerikanischer Unterhaltungsgenres aus bunt zusammengewürfelten Nummern ohne durchgehende Narrative bestanden, wie zum Beispiel die Burleske *Evangeline* von Edward E. Rice (1874)⁵⁶, die Clown-Pantomime *Humpy Dumpty* von George Fox (1868), Thomas Bakers Pastiche *The Black Crook* (1866)⁵⁷ und die populären Tanztruppen und Revuen der *Gaiety Girls* (1890er), *Ziegfeld Follies* und *British Blondes*.⁵⁸

Um den Unterschied zwischen europäischen und amerikanischen Operetten zu verdeutlichen, stellt Prawy die Musik von George Gershwin und Victor Herbert einander stilistisch gegenüber. Während er Herberts Werke wie *Naughty Marietta* (1910)⁵⁹ oder *Babes in Toyland* (1903) in der Tradition der österreichischen Komponisten Carl Michael Ziehrer und Carl Zeller sieht, schöpfte Gershwin bei *Porgy und Bess* für Prawy aus dem Erbe der lustigen Soldatenlieder, wie zum Beispiel „Yankee Doodle“, Studentenliedern, oder den Liedern des Gemeinschaftssingens wie „Oh Susannah“. Genau in dieser Kombination sieht er auch die Besonderheit der amerikanischen Operette Anfang des 20. Jahrhunderts, wobei Prawy die „laermende Lustigkeit“ als Markenzeichen

⁵⁶ Für mehr Informationen, vgl. Gänzl 2001.

⁵⁷ Für weitere Informationen, vgl. auch Gänzl 2016.

⁵⁸ In Prawys Typoskript steht irrtümlich „Bleached Blondes“, aber durch den Verweis auf Lydia Thompson in Klammer wird eindeutig der Bezug zu den *British Blondes* hergestellt. Für weitere Informationen vgl. auch Gänzl 2014 und Brideson/Brideson 2015.

⁵⁹ Unter dem Titel *Tolle Marietta* dürfte diese Operette einem Teil des Publikums aus der Verfilmung von 1935 bekannt gewesen sein.

der 1920er Jahre betont, die er wiederum als „forcierte Lustigkeit“ in den Speakeasies der Prohibitionsära kontextualisiert: „erste Jazzkapellen, Bubiköpfe, kurze Röcke, ersten Flugzeuge und Wolkenkratzer.“ Ein „Gershwin-Potpourri“, dessen einzelne Bestandteile im Programm nicht näher angeführt werden und vermutlich allabendlich von Heinz Sandauer am Klavier in Begleitung seines Orchesters improvisiert worden sein könnte, beendet diesen ersten kurzen Vortrag.

Im nächsten Abschnitt positioniert sich Prawy bereits ganz klar gegen nationalsozialistische Rassenideologien, wenn er gekonnt in die Rolle des Propagandisten schlüpft, wie er es wohl in Camp Ritchie gelernt hatte. Denn er hebt nicht nur die unterschiedliche Herkunft der ersten Generation von US-amerikanischen Operettenkomponisten⁶⁰ hervor, sondern behauptet auch, dass die von den Kolonist*innen mitgebrachten Lieder unterschiedlicher Nationen zu dem neuen Genre der sentimental Ballade verschmolzen. Um zu zeigen, wie Romberg diesen sentimental Stil entwickelte, gaben Norman Foster „Softly, as in a Morning“, Florence Field „One Kiss“ und Margherita Kenny „Lover Come Back to Me“ aus *New Moon* (1928) zum Besten. Gelegentlich sang Walter Anton Dotzer die Serenade aus *Student Prince* (1924) oder Audrey Marshall auch „Only a Rose“ aus Frimls *Vagabond King* (1925). Das Narrativ von den Vereinigten Staaten als kulturellem Schmelztiegel gehört nicht nur zu den beliebtesten Propagandawaffen in der US-Diplomatie, sondern führt auch manchmal bei US-Staatsbürger*innen wie Prawy zu einem Akt der Selbstbeweihräucherung, wenn sie die Unterdrückung von bestimmten ethnischen Gruppen, den sogenannten BIPOCs (Black and Indigenous People of Color) einfach ausblenden. Wenn man nun die Nachkriegsdoktrin der Umerziehung einer von Nazis indoktrinierten Bevölkerung in Betracht zieht, erhält diese Betonung auf kulturelle Verschmelzung eine zusätzliche Brisanz, steht sie doch absolut konträr zur Rassenideologie der Nationalsozialist*innen. Allerdings verpackt Prawy seine einfache Botschaft der kulturellen Toleranz so geschickt in sein Unterhaltungsprogramm, dass es nicht allen Besucher*innen sofort aufgefallen sein dürfte.

Auf diese kleine Lektion folgt eine Exkursion zum US-amerikanischen Musikverlagswesen, das seine Blüte in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erlebte. Hier wurden Gershwins Lieder und Rombergs sentimentale Balladen nicht nur für den privaten Gebrauch in New York gedruckt und verkauft, sondern auch für professionelle

⁶⁰ Rudolf Friml war gebürtiger Tscheche, Irving Berlin kam ursprünglich aus Russland, Victor Herbert stammte aus Irland, Sigmund Romberg war eigentlich Ungar – und dennoch waren sie allesamt US-Amerikaner.

Minstrel- und Vaudeville-Gruppen, die durch die Vereinigten Staaten tourten, vermarktet. Prawy übt hier indirekt Kritik am US-amerikanischen Geschäftssinn und Bildungssystem, wenn er die Ausbeutung der Komponisten beklagt, die aufgrund mangelnder Bildung ihre eigene Musik nicht notieren konnten. Dafür beschäftigten Verlage wie Whitmark und Sohn gutbezahlte Musiksekretäre. Topverdiener waren allerdings die sogenannten Songplugger, die auf der Tin Pan Alley die Leute ansprachen und zum Kauf animierten. Zu diesen gehörte ein gewisser Jerome Kern, der später eine erfolgreiche Karriere als Komponist von zahlreichen show tunes, die zu Jazzstandards wurden, hinlegte. Mit „Smoke Gets in Your Eyes“ aus *Roberta* (1933) und „All The Things You Are“ aus *Very Warm for May* (1939) gaben Herbert Handt beziehungsweise Norman Foster eine repräsentative Kostprobe aus Kerns Schaffen.

Für die Entwicklung der „musical comedy“ war Kerns „Show Boat“ (1927), das er gemeinsam mit dem Librettisten Oscar Hammerstein II geschrieben hatte, wegweisend. Prawys Vorstellung der Hauptcharaktere und Inhaltsangabe des Stücks werden an passenden Stellen immer wieder von Darbietungen der Solist*innen unterbrochen: So singen zum Beispiel Audrey Marshall und Walter Dotzer „Make Believe“, wenn sich Magnolia Hawks und Gaylord Ravenal ihre Liebe gestehen, und „You Are Love“ als Symbol für ihre Entschlossenheit, ihr privates und berufliches Glück gemeinsam zu suchen. Margherita Kenney singt zwar „Can’t Help Loving that Man“, doch erwähnt Prawy mit keinem Wort, dass es sich hierbei um ein afroamerikanisches Lied handelt. Bezeichnenderweise muss in Prawys Inhaltsangabe „Julia einer Intrige eines abgewiesenen Liebhabers zufolge das Theaterschiff verlassen“⁶¹; weder ihre Herkunft als Tochter eines weißen Vaters und einer schwarzen Mutter noch ihre Mischehe mit Steve werden thematisiert. Hier agiert wieder der Propagandist Prawy im Auftrag der US-Militärregierung. Eine Diskussion um US-amerikanische Rassengesetze angesichts der alliierten Kritik an den Nürnberger Gesetzen hätte wohl den Rahmen des Abends gesprengt, so ließ man diesen so wichtigen und wegweisenden Aspekt des Stücks einfach unter den Tisch fallen. Stattdessen konzentrierte sich Prawy voll und ganz auf die zusammenhängende Handlung als Zeichen des neuen Genres „musical comedy“ und „Ol’ Man River“ als Symbol für Unterdrückung afroamerikanischer Sklaven und Naturgewalt. Prawy sieht das Lied u.a. auch in einer langen Tradition von Naturhuldigungen durch Komponisten, wie zum Beispiel „Swanee River“, das Wolgalied aus dem *Zarewitsch* etc. Gesungen wurde es meistens von dem bekannten Kammersänger Emanuel

⁶¹ Prawy 1952a [„30 Jahre amerikanische Operetten: Von *Show Boat* bis *South Pacific*“], S.3.

List, der damals an den Opernhäusern der Welt ein und aus ging und dessen dunkler Bass dem Lied eine ganz besondere Note vor der Pause verliehen haben muss.

Mit einem „Tusch“ und „Night and Day“ aus Cole Porters *Gay Divorce* (1932) kehrt das Orchester unter der Leitung von Heinz Sandauer aus der Pause zurück. Auch wenn Prawys Notizen für den zweiten Teil äußerst spärlich sind, kann man aus anderen Skripten Rückschlüsse auf den Inhalt seiner Vorträge schließen. Denn der spätere Opernführer der Nation machte nie einen Hehl daraus, dass zu seinem Erfolgsrezept das Recycling von vorhandenem Material gehörte. In der Tat geht aus dem Typoskript von „Mit Musik durch Amerika“ hervor, dass Prawy hier vermutlich über Strawinskys Einfluss auf Porter gesprochen haben muss und anhand des Beispiels „Night and Day“ die Komplexität seiner Musik erklärt hat.⁶² Eine noch ausführlichere Diskussion findet sich in Prawys Skript „100 Jahre Broadway II“:

Ist es Ihnen aufgefallen, dass diese berühmte Melodie eigentlich ein ganz kompliziertes rhythmisches und melodisches Gebilde darstellt. Ich glaube, nicht Alle [sic!] unter uns werden es korrekt nachsingen koennen... versuchen Sie einmal, bitte...⁶³

An dieser Stelle spielte Sandauer „Night and Day“ begleitet von Prawys Kommentaren wie „Bis hierher ist es noch einfach“, „Jetzt kommt die absteigende Skala“, „Dann der Terzensprung aufwaerts.“⁶⁴

Es folgt ein Vortrag über „Negermusik“, zu dem leider weder Notizen noch ein Skript erhalten sind. Begleitet von Sandauer auf dem Klavier gab aber Emanuel List einige „Negerlieder“ zum Besten, wobei unklar ist, um welche Stücke es sich hier genau handelt hat.⁶⁵ Allerdings enthalten die Skripte für „So singt New York“ und „So singt Amerika“ nahezu identische Passagen über die Vielseitigkeit afroamerikanischer Musik, weshalb ich es für möglich halte, dass der Inhalt nicht allzugrob von „30 Jahre amerikanische Operetten“ abweicht. Wie für die damalige Zeit zu erwarten war, wurden Blackface und Minstrelsy auch von Prawy unhinterfragt als zentraler Bestandteil des US-amerikanischen Unterhaltungstheaters übernommen. Nach dem Ende des Bürger-

⁶² Prawy 1952b [„Mit Musik durch Amerika“].

⁶³ Prawy 1954a [„100 Jahre Broadway II“], S. 5. Prawy hat den Titel mehrmals für eine Show verwendet, u.a. für eine Radiosendung des Bayerischen Rundfunks 1959 und eine zehnteilige Sendereihe für den ORF 1965. Der Zusatz II im Titel könnte nahelegen, dass es sich hierbei um die 2. Folge der ORF-Sendereihe handelt, wenn Prawy sich nicht auf Seite 5 auf „die Operette ‚Call Me Madam‘, die eben in Oesterreich als Film unter dem Titel ‚Madame macht Geschichten‘ laeuft“ beziehen würde, womit das Manuskript auf 1954 datiert werden kann.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Die Kritik der Salzburger Volkszeitung vom 30. Januar 1953 [Prawy 1953b] erwähnt an dieser Stelle „There’s A Man Going Around Taking Names“, „Short’ning Bread“ und „Ol’ Man River“. „Short’ning Bread“ gehörte ab der US-Wandertour 1953 zum Kernrepertoire von Prawys Shows, was vielleicht daran liegen könnten, dass man mit Olive Moorefield eine afroamerikanische Sängerin gewonnen hatte.

kriegs kommt es Prawy zufolge zu einer Verdrängung der „falschen Neger durch die echten“,⁶⁶ womit er sich allerdings in den Bereich der propagandistischen Halbwahrheiten begibt, welche die Vereinigten Staaten in einem besseren Licht erscheinen lassen. Zwar büßten die Minstrel Shows während des US-amerikanischen Bürgerkriegs an Popularität ein, die meisten Gruppen verlagerten ihr Geschäft jedoch einfach in den Süden, wo die strengen Jim Crow Laws zur Zeit des Vortrags noch immer die Rassentrennung forcierten. Außerdem feierte Al Jolson mit *The Jazz Singer* (1927) und *Mammy* (1930) große Erfolge in Blackface. „Negerlieder“ war für Prawy ein Sammelbegriff für Minstrelsy, Plantagen-, Arbeits- und Sklavenlieder, geistliche Spirituals der befreiten Sklav*innen, traurigen Blues, Jazzkapellen von New Orleans aber auch Spottliedern. Ihr Beitrag zur US-amerikanischen Volksmusik war in den Augen Prawys „das reiche Gefuehlsleben ihrer afrikanischen Ahnen,“⁶⁷ die eigenwillige Sprachmelodie, bei welcher der „Negerdialekt mit den Worten so spielte wie die Jazzmusik mit den Melodien“⁶⁸ sowie der Gebrauch von blue notes, also dem „Einsatz oft zwischen den Noten, als ob am Klavier zwischen weißer und schwarzer Taste noch eine Note wäre“.⁶⁹

Im nächsten Abschnitt sinniert Prawy über den Unterschied zwischen Oper und Operette und stellt für das Publikum von Anfang klar, dass es sich bei der Operette keinesfalls um eine „heitere Oper“ handelt, was er mit einer Gegenüberstellung von Rossinis *Barbier von Sevilla* und Lehárs *Land des Lächelns* verdeutlicht. Mit Verweis auf Beethovens *Fidelio* stellt Prawy auch gesprochenen Dialog als Kriterium in Frage. Der wirkliche Unterschied liegt für Prawy viel mehr in der Psychologie der Charaktere:

Operette [ist der] Ausdruck der kleinen Gefuehle des kleinen Menschen, aber vielleicht des kleinen Menschen[,] der in uns allen schlummert. Eine kleine Liebe, nicht die grosse des Tristan... ein kleiner Trennungsschmerz, nicht der grosse des Rosenkavalier... eine kleine Wehmut, nicht die grosse des Hans Sachs... die Oper hingegen interpretiert nicht unsere kleinen Gefuehle, sie will uns zu den großen Gefuehlen ihrer Helden heben: zum Mut Leonorens... zur Liebe Tristans... zur strahlenden Kraft Siegfrieds.⁷⁰

Ein besonderes Anliegen für Prawy ist es, die Kluft zwischen ernster Musik und leichter, heiterer Unterhaltungsmusik zu überbrücken. Dazu führt er an, wie sich zum Beispiel Johann Strauß von Wagners Vorspiel in *Lohengrin* für die Einleitung seines Do-

⁶⁶ Prawy 1954b [„So singt Amerika“], S. 6.

⁶⁷ Prawy 1953a [„So singt New York“], S. 4.

⁶⁸ Prawy 1954b [„So singt Amerika“], S. 7.

⁶⁹ Prawy 1953a [„So singt New York“], S. 4.

⁷⁰ Prawy 1952a [„30 Jahre amerikanische Operetten: Von *Show Boat* bis *South Pacific*“], S. 5.

nauwalzers inspirieren ließ. Waren Tschaikowski und Puccini Lehárs Vorbilder, sind es bei der „amerikanischen Schule von heute: Strawinsky, Prokoffief und Schoenberg“.⁷¹ Wenn man Prawys Notizen für den vorletzten Vortrag von „30 Jahre Operette“ liest, könnte man schnell zu dem Trugschluss kommen, dass auf diese Aufwertung der Unterhaltungsmusik eine Abwertung erfolgt. Denn Prawy kontrastiert die Komplexität Cole Porters mit der „Neuen Primitivität“ Irving Berlins. Diesen sieht er als Anführer einer Bewegung, die sich als Reaktion auf die komplizierte Musik versteht und ihren Ursprung in den Arbeits- und Kriegsliedern sucht.⁷² Für Prawy ist Berlins „Erfindergabe in ihrer schlichten Einfachheit [unerreicht]“⁷³, die von Heinz Sandauer mit einem im Programm nicht näher beschriebenen „Irving Berlin Potpourri“ illustriert wird. Ich könnte mir aber vorstellen, dass Prawy hier – analog zu seinen Ausführungen bezüglich „Night and Day“ – das Publikum zum Mitsingen von „God Bless America“ oder ähnlichem animiert haben könnte, um die Singbarkeit, einfache Rhythmik und schlichte Melodik seiner Musik zu demonstrieren.

Die Bezeichnung Primitivität entstammt der eurozentristischen Perspektive des 18. Jahrhunderts und sollte eine ästhetische Einordnung kultureller Erzeugnisse, deren Schlichtheit nicht in das klassizistische Schema der aufwendigeren schönen Künste passte, ermöglichen.⁷⁴ Unter diesen Sammelbegriff fielen kulturelle Artefakte von ehemaligen Hochkulturen genauso wie die Handwerkskunst, Literatur und Musik von ungebildeten Bevölkerungsschichten (Bauern, Leibeigene, Handwerker, Kinder, Sklaven etc.) und vermeintlich unzivilisierten Völkern aus den Kolonialländern.⁷⁵ Zahlreiche Philosophen wie Giambattista Vico, Jean Jacques Rousseau oder Immanuel Kant zelebrierten in ihren Schriften Vorstellungsvermögen und Expressivität der primitiven Völker als unverfälschte Natürlichkeit im Gegensatz zur rationalen Vernunft der europäischen Zivilisation,⁷⁶ was wiederum Johann Gottfried von Herder als Vorlage für sein Konzept des Volkslieds im nationalpolitischen Diskurs des 19. Jahrhunderts diente. Zentrale Merkmale waren einfache Harmonik, leicht singbare Melodik und der „Schein des Bekannten.“⁷⁷ In den Vereinigten Staaten der 1920er und 1930er Jahre meinte man mit „primitiv“ jedoch die scheinbar afrikanischen Wurzeln von Spirituals und Jazz: Po-

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Prawy 1954a [„100 Jahre Broadway II“], S. 5.

⁷⁴ Für mehr Informationen vgl. Connelly 1995.

⁷⁵ Dacey 2001, S. 6.

⁷⁶ Relevante Exzerpte von Vico, Rousseau etc. finden sich bei Bogards 2010.

⁷⁷ Schulz 1785.

lyrhythmik, Pentatonik, außergewöhnliche Gesangstechniken.⁷⁸ Ihr Potenzial für ungebremste Energie in der Musik wurde als Ausdruck der unverfälschten Natürlichkeit ihrer Kultur angesehen.

Prawys letzter Vortrag des Abends über die Musik von Richard Rodgers gibt Aufschluss darüber, was er mit dem Begriff „Neue Primitivität“ meint. Die Wortwahl suggeriert eine Nähe zur Stilbezeichnung „Neue Sachlichkeit“: So wie man sich damals auf die unverfälschte Darstellung der Realität rückbesann, so sieht Prawy in der „Neuen Primitivität“ eine Rückbesinnung auf Bodenständigkeit. Das geht aus seinem Manuskript für „100 Jahre Broadway II“ hervor. Dort zieht er über den Walzer einen Bogen von „The Most Beautiful Girl“ aus *Jumbo* (1935) bis „Wonderful Guy“ aus *South Pacific* (1949) und vergleicht Rodgers’ „amerikanische“ Walzer mit dem „hoefischen steifen Menuett“, aus dem „der himmelstuermende [sic] Wiener Walzer entstand[, den man] eigentlich in Noten gar nicht wiedergeben [kann].“⁷⁹ Über „Wonderful Guy“ fällt Prawy folgendes Urteil: „bei allem Schwung, steht er gewissermassen auf dem Boden und stampft mit den Fuessen auf, wie ein alter Laendler...“.⁸⁰ „Some Enchanted Evening“ kündigte Prawy wahrscheinlich mit folgender musikanalytischer Demonstration an:

Die Arbeitsweise von Rodgers erscheint am interessantesten in dem grossen Lied aus ‚South Pacific‘, das fuer den weltberuehmten Bassisten Ezio Pinza geschrieben wurde... der Grund-einfall ist ein Polkatakakt, der auch bei Ziehrrer oder Zeller stehen koennte... ich spiele... Rodgers gibt nur ein[e] kleine Synkope dazu... ich spiele/... verschiebt den Taktstrich nach vorne... ich spiele... und wiederholt jede der beiden Phrasen... es klingt dann so...⁸¹

Nicht nur beim Publikum erfreuten sich Prawys Lecture-performances größter Beliebtheit, auch bei Kritiker*innen hinterließen sie einen bleibenden Eindruck. Karl Löbl erinnert sich zum Beispiel immer noch an seine Besuche im Kosmos Theater:

Die Kosmos-Bühne betrat ein gut aussehender Mann um die Vierzig, bekleidet mit weißem Smoking-Jackett zu schwarzer Hose, was damals als luxuriöse Extravaganz galt, und er begann zu erzählen. Über Amerika, die Welt des Musicals, die Sehnsucht der Amerikaner nach einer eigenen, bodenständigen Oper, von Komponisten, Stückinhalten, Traditionen, Verbindungen nach Old Europe. Uns, die wir unten im Parkett saßen, war bald klar: Hier wird Wissen nicht belehrend, sondern unterhaltsam vermittelt. Hier geht es nicht um Daten, Tonarten, Titel, sondern um lebendige Musik im amerikanischen Alltag. Hier macht einer mit dem Charme eines Bonvivants, dem Können eines Praktikers und der Hartnäckigkeit des echten Liebhabers Reklame für etwas, das ihm am Herzen zu liegen scheint.

⁷⁸ Dacey 2001, S. 12.

⁷⁹ Prawy 1954a [„100 Jahre Broadway II“], S. 6.

⁸⁰ Ebd., S. 7.

⁸¹ Prawy 1954a [„100 Jahre Broadway II“]. Hervorhebung im Original.

Das Programm hatte sensationellen Erfolg, mußte viele Male wiederholt werden, war ständig ausverkauft und machte nicht nur auf die bunte Welt des amerikanischen Musicals aufmerksam [...] Es gab damals, Mitte der fünfziger Jahre, Wiener Musikfreunde, die fast süchtig waren nach den von Prawy produzierten und moderierten Shows, von denen mehrere herausgegeben wurden.⁸²

Der Kritiker der *Presse* lobte nach der Premiere am Kosmos Prawys informellen Vortrag, die bunte Unterhaltungsshow sowie die Leistungen der Künstler*innen:

Im übrigen hatte Dr. Prawys Vortrag nicht anderes im Sinn, als die zahlreichen Proben aus amerikanischen Operetten einzuleiten und plaudernd zu begleiten. Für die Wiedergabe der Stücke – die köstlichsten stammten aus „Show Boat“ von Jerome Kern und aus „South Pacific“ von R. Rodgers – hatte er eine stattliche Anzahl ausgezeichneter Künstler geladen: Elfie Mayerhofer, Florence Field, Margherita Kenney, Emanuel List, Walter Anton Dotzer und Norman Foster. Die Begleitung besorgte Heinz Sandauer mit seinem Orchester. Auch er beteiligte sich wie Dr. Prawy mit mehrfacher Kapazität ebenso vorzüglich als Pianist wie als Dirigent und Arrangeur.⁸³

Wie schon dem Kritiker der *Presse* blieb auch dem Kritiker der *Salzburger Volkszeitung* nach dem Gastspiel im Großen Saal der Stiftung Mozarteum Prawys Anekdote über *The Black Crook* am besten in Erinnerung, was eventuell daran gelegen haben könnte, dass darin das Theaterhaus einer französischen Balletttruppe abgebrannt ist. Besonders interessant fanden die Salzburger aber die musikalischen Querverbindungen zwischen den englischen, irischen und deutschen Siedler*innen, die zu einem neuen Liedstiel verschmolzen sind und sich zur sentimental amerikanischen Operette weiterentwickelt haben. Zumindest hier ging die Propagandastrategie der US-Behörden voll auf. Neben Emanuel List, der anscheinend jeden Song da capo geben musste, traten der schottische Tenor Murray Dickie von der Wiener Staatsoper, die Sopranistin Florence Field, die schon in Wien und Linz dabei war, und Mezzosopranistin Nell Anders auf.⁸⁴

Zu den begeisterten Anhängern von Prawys Shows am Kosmos zählte auch ein gewisser Ernst Marboe, seines Zeichens Leiter der österreichischen Bundestheater, zu denen neben der Staatsoper und dem Burgtheater seit 1955 auch die Volksoper Wien zählt. In den letzten Wochen des Zweiten Weltkriegs wurde die Wiener Staatsoper bei einem Bombenangriff zerstört, weshalb in der frühen Nachkriegszeit die Volksoper Wien so-

⁸² Löbl 2002, S. 37f.

⁸³ K. R. [Heinrich Kralik], „30 Jahre amerikanische Operette“, in: *Die Presse*, 19. September 1952, zit. nach Brandtner 2012, S. 60.

⁸⁴ I.P., „30 Jahre amerikanische Operette“, in: *Salzburger Volkszeitung*, 30. Januar 1953, zit. nach einer Übersetzung Marcel Prawys [Prawy 1953b].

wie das Theater an der Wien als Ersatzspielstätten dienten. In Anbetracht der bevorstehenden Rückkehr des Staatsopernensembles an das frisch renovierte Haus am Ring im Herbst 1955, machte sich Marboe bereits ein Jahr vorher Gedanken darüber, wie das freiwerdende Haus am Gürtel in Zukunft bespielt werden sollte:

Am Abend im Kosmos-Theater, wo Prawy eine junge Negerin als Chansonsängerin zeigt. Olive Moorefield. Sehr nett. Prawy wäre vielleicht doch ein Mann, der eine amerikanische Operette nach Wien bringen könnte.⁸⁵

Und so beginnt Marboe die Weichen für das Musical an der Volksoper zu stellen, indem er Prawy am 11. März 1955 mit der Suche nach einem passenden Broadway-Musical für das Haus am Gürtel beauftragt.⁸⁶

Der Chefpropagandist Prawy

Angesichts der eben beschriebenen großen Erfolge am Kosmos Theater, scheint eine steile Karriere als Chefdramaturg und Musicalproduzent für Marcel Prawy an der Volksoper vorausprogrammiert. Zudem vertraut Marboe auf die Expertise des Remigranten in so hohem Maße, dass er ihm bei der Umsetzung ihrer gemeinsamen Pläne, das Musical in Wien zu etablieren, relativ freie Hand gewährt:

Ihr Stellenposten wird mit der Funktion eines „Regisseurs zur besonderen Verwendung“ fixiert. Aus diesem Titel fallen für Sie folgende Agenden an: Eigenregie nach Absprache mit dem Direktor, Nachregie, Regieassistentz nach Erfordernis, insbesondere die Vorbereitung von modernen Singspielen und Musicals, allenfalls auch die Bearbeitung derselben, beziehungsweise Einrichtung für den Wiener Geschmack. Ihr Arbeitsbereich wird ferner Pressepropaganda, Publikumsorganisation, Gastspielorganisation etc. umfassen.⁸⁷

Dementsprechend hochtrabend waren Prawys Pläne anfangs. Er setzte sich sofort mit führenden Broadway-Produzenten, Komponisten und Theaterdirektoren – die Liste reicht von George Abbott⁸⁸ über Frederick Loewe⁸⁹ bis Richard Rodgers und Oscar Hammerstein⁹⁰ – in Verbindung, um sich die deutschsprachigen Rechte zum Beispiel an *Brigadoon* (1947), *Show Boat* (1927), *Carousel* (1945) oder *The King and I* (1951) zu sichern, da deutschsprachige Musikverlage Broadway-Musicals, geschweige denn deren Übersetzungen, noch kaum im Angebot hatten. Dabei musste er allerdings feststellen,

⁸⁵ Ernst Marboe, Tagebucheintrag 9. Januar 1954, zit. nach Brandtner 2012, S. 83.

⁸⁶ Ebd., S. 85

⁸⁷ Schwarz 2006, S. 196.

⁸⁸ Prawy 1954d [Brief an George Abbott].

⁸⁹ Prawy 1954e [Brief an Ben Aslan].

⁹⁰ Prawy 1954f [Telegram an Richard Rodgers und Oscar Hammerstein].

dass viele Künstler*innen auch zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs Vorbehalte gegen Geschäfte mit deutschen beziehungsweise österreichischen Theatern hatten. Während zum Beispiel Rodgers und Hammerstein die Vergabe der deutschsprachigen Rechte an ihren Werken jahrzehntelang aus ideologischen Ressentiments kategorisch ablehnten,⁹¹ nutzten andere die Gunst der Stunde, deutschsprachige Theater zur Kasse zu bitten.⁹² Eine Zeit lang verfolgte Prawy das Ziel, *Finian's Rainbow* (1947) als deutschsprachige Premiere nach Wien zu holen, bevor die Wahl letztendlich auf *Kiss Me, Kate* (1948) fiel.

Das Stück über ein geschiedenes Schauspielerehepaar, das sich während der Einstudierung einer musikalischen Bearbeitung von Shakespeares *Widerspenstiger Züchtung* ständig in die Haare kriegt, stieß in der Bundestheaterverwaltung anfangs auf wenig Gegenliebe. Zu groß waren die Ängste, dass das konservative Wiener Publikum „Shakespeare mit Broadway-Musik“ als Frevel an der europäischen Hochkultur kritisieren würde.⁹³ Prawy begründete jedoch die Wahl damit, dass nicht nur das Wiener Publikum mit Shakespeare bereits vertraut wäre und Streit und Eifersucht in einer Dreiecksbeziehung verstehen würde, sondern auch dass das Stück und die Musik hervorragend wären.⁹⁴ Wenn man die zähen Verhandlungen mit den Anwälten der Broadway-Komponist*innen und Autor*innen bedenkt, mag wohl auch ein Fünkchen Pragmatismus den Ausschlag gegeben haben: Da *Kiss Me, Kate* in Deutschland bereits zwei Mal aufgeführt worden war, gab es rechtlich weniger Probleme. So entschloss sich Prawy allen Unkenrufen zum Trotz für *Kiss Me, Kate* als Musical-Debüt an der Volksoper und sollte mit seiner Einschätzung recht behalten.⁹⁵

Die Premiere von *Kiss Me, Kate* am 14. Februar 1956 wurde in der Tat der lang ersehnte Erfolg, wie der Tagebucheintrag von Marboe bezeugt:

Am Abend Premiere „Kiss Me, Kate“. Großes Haus, blendende Stimmung. Ganz wenig Mißvergnügte. Frau Heiligensetzer⁹⁶ findet Shakespeare beleidigt. Rott⁹⁷ ist innerlich böse. Hoesslin⁹⁸ sagt nacher, Rott kann es nicht ertragen, daß ein anderer Erfolg hat oder daß er nicht recht hat.

⁹¹ Lasky 1961 [Brief and Leland Hayward].

⁹² Schiller 1956 [Brief an Prawy].

⁹³ Prawy 1996, S. 123

⁹⁴ Prawy 1996.

⁹⁵ Wagner-Trenkwitz 2007, S. 18ff.

⁹⁶ Gattin des ÖVP-Politikers und späteren österreichischen Finanzministers Eduard Heiligensetzer.

⁹⁷ Adolf Rott, Regisseur und Burgtheaterdirektor.

⁹⁸ Walter von Hoesslin, Bühnenbildner und Ausstattungschef der Volksoper.

Seine Vorhersage, daß das Musical ein Durchfall wird, weil er einmal in Berlin einen Durchfall mit Oklahoma erlebt hat, ist zum Glück nicht eingetroffen.⁹⁹

Das Publikum strömte zahlreich an die Volksoper und sorgte monatelang immer wieder für ausverkaufte Vorstellungen, unter ihnen auch der spätere Staatsoperndirektor Herbert von Karajan, dem „das Stück und die Inszenierung ganz außerordentlich gefallen haben.“¹⁰⁰ Zwei Tage später fasst Marboe in einem weiteren Tagebucheintrag den Pressepiegel zusammen und muss erkennen, dass nach wie vor seine Pläne fürs Volkstheater trotz – oder vielleicht genau wegen – des großen Erfolges von *Kiss me, Kate* für Konfliktpotenzial innerhalb der Bundestheater sorgen:

Die Morgenzeitungen über Kiss Me Kate überwiegend ausgezeichnet. Tschulik in der Wiener Zeitung etwas orthodox, Ulrich im Neuen Österreich etwas zurückhaltend, Arbeiterzeitung blamiert sich selbst, denn vor wenigen Tagen schrieb dort ... Mich wird Käthchen nicht küssen, und heute sagt Hubalek, er läßt sich von Käthchen küssen.

Unterredung mit Salmhofer, Rott, Prawy, Hoesslin. Rott sieht seine klassische Operette durch das Musical gefährdet und attackiert Salmhofer heftig. Er wirft ihm vor, völlig die Linie zu verlieren. Es scheint so zwischendurch, als ob ein ganz großer Krach unvermeidlich wäre. Am Ende gelingt es doch, die divergierenden Meinungen unter einen Hut zu bringen. Neue Linie der VO: 2 kleine Opern, wie Mignon, La Rondine oder Martha, 2 Operetten wie Ritter Pazmann oder Spitzentuch der Königin und 2 Musicals wie Wonderful Town, Brigadoon, Can-can etc. Dazu ein Ballettabend.¹⁰¹

Trotz Marboes wiederholten Schlichtungsversuchen¹⁰² eskaliert die Situation an der Volksoper zunehmend. In seiner Historiographie über das Musical im deutschsprachigen Raum *Cats & Co* spricht Wolfgang Jansen gar von einer regelrechten „kulturpolitischen Schlacht“ zwischen Befürworter*innen und Gegner*innen des Musicals:¹⁰³

Ausgetragen wurde der Streit in aller Öffentlichkeit und hinter den Kulissen, zwischen Vertretern der Politik und der Medien, zwischen den Orchestermitgliedern und der Theaterleitung, personifiziert in dem später hochgeehrten, seinerzeit heftig umstrittenen Prawy und kulminierend in dem zweiten Musical, das mit ihm als verantwortlichem Produktionsleiter in Wien auf die Bühne kam: Bernsteins Musical Comedy WONDERFUL TOWN.¹⁰⁴

⁹⁹ Ernst Marboe, Tagebucheintrag 14. Februar 1956, zit. nach Wagner-Trenkwitz/Trabitsch 2002, S. 101. [Die Betonung sowie die Anmerkungen in den Fußnoten wurden mitübernommen.]

¹⁰⁰ Karajan 1956 [Brief an Prawy].

¹⁰¹ Ernst Marboe, Tagebucheintrag 16. Februar 1956, zit. nach Wagner-Trenkwitz 2002, S. 102. [Betonung im Original].

¹⁰² Wagner-Trenkwitz/Trabitsch 2002, S. 102ff.

¹⁰³ Jansen 2008. S. 29

¹⁰⁴ Ebd. S. 27

Noch Jahre später erinnerte sich Bühnenbildner Walter von Hoesslin an den heftigen Gegenwind des Betriebsrats („Hört’s uns doch auf mit eurem blöden *Musnick!*“) und das Ultimatum von Volksoperndirektor Franz Salmhofer („Entweder das Musical oder ich!“).¹⁰⁵ Den Betriebsrat dürfte vor allem auch Prawys Besetzungskonzept gestört haben:

Ein anderes Prinzip war, daß ich Amerika und Europa mischen wollte. Es waren immer Amerikaner und Wiener einander gegenübergestellt. [...] In Wien hatte das auch noch eine andere Bedeutung: Ich war der erste vor Karajan, der das Ensembleprinzip durchbrochen hat (bis dahin haben immer nur die gesungen, die fest engagiert waren). Ich bin auf eigene Kosten nach Amerika gefahren, habe Vorsingen organisiert und Sänger aus der ganzen Welt engagiert. [...] Dann habe ich zum ersten Mal (was man nachher nie mehr machen konnte) Gäste in das Orchester geholt.¹⁰⁶

Durch den Einsatz von externen Sänger*innen und Musiker*innen könnten sich Mitglieder des Volksopernensembles bedroht gefühlt haben. Existenzängste plagten wohl auch den glühenden Verfechter der Operette, Franz Salmhofer, der durch den Erfolg von *Kiss Me, Kate* die Stunden der Operette am Haus angezählt sah.

Im hauseigenen Magazin, *Der Merker*, verlangte man von Marboe einen Kassensturz unter Berücksichtigung der Einnahmen und Ausgaben für *Kiss Me, Kate*.¹⁰⁷ In seiner Anthologie über die Musical Produktionen an der Volksoper liefert Christoph Wagner-Trenkwitz diesen nach: „Mit 61 Vorstellungen und 2,500.000 Schilling Einspielergebnis bei Produktionskosten von 500,000 Schilling“ warf *Kiss Me, Kate* ungefähr vier Mal so viel Gewinn ab, wie es Kosten verursacht hatte.¹⁰⁸ In den konservativen Kreisen an den Bundestheatern wurde das Musical primär als wirtschaftliche Exportware der Vereinigten Staaten gehandelt und erst in zweiter Instanz, wenn überhaupt, als Kulturprodukt wahrgenommen:

Der klassischen Operette ging es im Anfang dieser Saison besser und zwar auf Grund des seit Spielbeginn auffälligen Versagens des ersten Musicals „Kiss me, Kate“. Der aufgeputschte Propagandarummel um das halbstarke Cole Porter-Käthchen hat in den sechs Wochen Ferien anscheinend seine Wirkung verloren. Aber keine Sorge! Es wird fest probiert in der Volksoper. Probenzeit steht in reichstem Masse zur Verfügung. Gäste kommen aus dem fernen Osten und dem nahen Westen. Der Arbeitsaufwand entspricht ungefähr einer Bayreuther „Ring“-Inszenierung. Der „Ring“ der Volksoper aber heisst „Wonderful Town“, nach dem Theaterstück

¹⁰⁵ Prawy 1996, S. 113.

¹⁰⁶ Ebd., S. 108ff.

¹⁰⁷ o. A. 1957 [„Schiesserei in der Volksoper“], S. 41.

¹⁰⁸ Wagner-Trenkwitz 2007, S. 25.

und dem Film „Meine Schwester Ellen“, von Dr. Prawy künstlich entschwestert, da ja sonst sein Negerstar nicht die Schwester einer Weissen spielen könnte.¹⁰⁹

Von der unverhohlenen rassistischen Spitze gegen die Besetzung von Olive Moorefield in einer der beiden Hauptrollen abgesehen, rückt die Beschreibung „aufgeputschter Propagandarummel“ das Musical nicht nur in die Nähe von Adorno und Horkheimers Kulturkritik, sondern auch des berühmtberüchtigten US-amerikanischen Geschäftssinns einerseits und das zwielichtige Metier der US-amerikanischen Nachkriegspropaganda andererseits. Zwar wurden um die Jahrhundertwende in der Geschäftswelt die Begriffe Propaganda und Reklame mehr oder weniger synonym verwendet, während der beiden Weltkriege kam es jedoch zu einer verstärkt militaristischen und politischen Aufladung des Begriffs Propaganda, der von den Nationalsozialist*innen im Dritten Reich strikt von der Terminologie (jüdischer) Reklame und (deutscher) Werbung getrennt wurde.¹¹⁰ Während Marboe in seinem Schreiben „Pressepropaganda“ eher neutral benützt hatte, schwingt hier eine eindeutig negative Bedeutung mit: Die Formulierung suggeriert, dass das Publikum vor dem Sommer mittels geschickt platzierter Botschaften zum Musicalbesuch in der Volksoper manipuliert wurde.

Obwohl Prawy gerne abstritt, eine ausgeklügelte Marketingstrategie für seine Musicalproduktionen verfolgt zu haben, ließ er sicherlich seine Kontakte zur Presse, die er sich während seiner Zeit bei der US-Militärregierung aufgebaut hatte, nicht ungenützt.¹¹¹ Vielleicht sah er selbst seine Tätigkeit nicht als Marketing im heutigen Sinn, sondern in der Tat als sanfte Propaganda im PR-Stil der US-Militärregierung in Österreich an: Informationen über Stück und Genre häppchenweise verpackt in wohlwollender Berichterstattung. Dabei dürfte er sich aufgrund seiner Erfahrungen und Ausbildung geschickter und effektiver als so manch andere*r angestellt haben, da es ihm schon bald einen neuen Spitznamen im Haus am Gürtel einbrachte:

Wer in Wien lebt und es noch nicht aufgegeben hat die Tageszeitungen zu lesen, wusste bereits seit Wochen, dass Annchen im Begriff ist, ihr Schiessgewehr zu nehmen. Der Himmel meinte es gut mit Währings Propagandachef. Keine Revolution, keine Krise, kein Konflikt, nichts verhinderte diesmal die Flut der Vorberichte und Photoreportagen. [...] Während die Propagandatrommeln rasselten, wurde in der Volksoper sieben Wochen hindurch geschossen und – dies sei hervorgehoben und voll anerkannt – ehrlich und mit ganzem Einsatz gearbeitet [...] Arbeit,

¹⁰⁹ o. A. 1956 [„Rock’n roll in der Volksoper“], S. 12.

¹¹⁰ Bussemer 2013.

¹¹¹ Prawy 1996, S. 126.

vor der man Achtung haben muss, auch dann, wenn sie einer besseren Sache würdig gewesen wäre!¹¹²

Auch anlässlich der bevorstehenden Premiere von *Annie, Get Your Gun* konzentrierte man sich im *Merker* also weniger auf künstlerische Inhalte als auf die mediale Berichterstattung. Durch die ständigen Verweise auf die „Propagandatrommeln“ sollte auch der Eindruck gefestigt werden, dass es sich beim Musical nicht um ein heimisches Kulturprodukt, sondern um eine US-Importware handelte, die im US-amerikanischen Stil beworben und verkauft werden musste. Hier wird impliziert, dass Oper und Operette keine mediale Berichterstattung benötigen würden, um die Häuser zu füllen; hier kämen die Leute allein wegen der kulturellen Relevanz. Propaganda soll also mit viel Lärm um Nichts von der mangelnden Qualität der Musicals ablenken, die nichts anderes als ein austauschbares Massenprodukt aus der US-amerikanischen Kulturindustrie sind.

Um zu verstehen, wie aus dem gefeierten Conférencier vom Kosmos Theater vermeintlich „Währings Propagandachef“¹¹³ werden konnte, hilft es, die Situation erneut aus der Perspektive der Kontaktzone zu analysieren. Mit dem Abzug der alliierten Truppen aus Österreich im Herbst 1955 hatte sich nämlich auch die Machtdynamik in der Hauptstadt wieder einmal maßgeblich und nachhaltig geändert. Leopold Figls berühmter Ausruf „Österreich ist frei“ bei der ikonischen Präsentation des Staatsvertrags am Balkon des Schloss Belvedere brachte die Stimmung im Land auf den Punkt. Versuchten die US-Behörden während der Besatzungszeit jegliche kritische Auseinandersetzung mit den Vereinigten Staaten zu vermeiden oder zumindest im Keim zu ersticken,¹¹⁴ konnten die Österreicher*innen nun eigenständig die Doppelmoral der US-Amerikaner*innen offen und kritisch hinterfragen: Mit welchem Recht vermittelten die US-Behörden im Ausland die Bedeutung demokratischer Werte, während demokratische Grundrechte im eigenen Land von der eigenen Regierung mit Füßen getreten wurden? Wie konnte man von den Österreicher*innen erwarten, dass sie sich vom nationalsozialistischen Konzept der deutschen Herrenrasse lossagten, während sie selbst die Rassentrennung noch in weiten Teilen der Bevölkerung praktizierten? Auch die Wiener*innen waren weder blind noch taub, sondern bekamen über die Medien sowohl die Bürgerrechtsbewegung als auch den McCarthyismus in den Vereinigten Staaten mit. Die Säuberungsaktionen an den Beständen der Amerika-Häuser, teilweise sogar

¹¹² o. A. 1957 [„Schiesserei in der Volksoper“], S. 39.

¹¹³ Ebd., S. 39.

¹¹⁴ Wagnleitner, S. 168ff. sowie S. 210ff.

mit Bücherverbrennungen (!), blieben auch nicht unbemerkt.¹¹⁵ So spielte die von den Gründerparteien der Zweiten Republik herausgegebene Tageszeitung *Neues Österreich* in ihrer Kritik zu *Wonderful Town* gezielt auf das House Committee on Un-American Activities (HCUA) an, welches dem Komponisten des Stücks, Leonard Bernstein, nur zwei Jahre zuvor aufgrund seiner „kommunistischen Aktivitäten“ den Reisepass entzogen hatte:¹¹⁶

Wir bekennen, der Gattung des Musicals ablehnend gegenüberzustehen, weil sie völlig landfremd, unwienerisch und musikalisch minderwertig ist. [...] Sie füllt die Kassen, und am Währingergürtel gefällt sie, wie der erfolgreiche Verlauf des gestrigen Abends deutlich bewiesen hat. [...] Die Österreicher sind tolerant, und wir wollen kein Komitee zur Bekämpfung „un-österreichischer Aktivität“. Aber der Import amerikanischer Surplusgüter darf die bodenständige Kunst nicht in den Hintergrund drängen.¹¹⁷

Bei aller mangelnden Selbstreflexion dieses Urteils zeigt es doch sehr deutlich, dass sich das Publikum zumindest nicht mehr vom unbeirrbaren Optimismus des in der Popkultur vielfach umjubelten American Way of Life blenden ließ, sondern ihn als das entlarvt hatte, was er ist: eine von vielen Waffen in einer gewaltigen Propagandamaschinerie:

Bis auf wenige Ausnahmen lebt das Stück nur von der Darstellung des modernen Lebens – übersteigert dies sogar vielfach; nicht jedoch um zu karikieren, sondern dies als einzige Möglichkeit hinzustellen, schließlich doch zum Erfolg zu gelangen. Höhepunkt der von Anfang an arbeitenden Nervenmühle war die Szene „Conga“. Wollte die Regie absichtlich diese Massenhypnose erreichen? Und wenn die Herren vom Ballett noch zehnmal [sic!] vor den Vorhang gekommen wären, das Publikum hätte immer noch getobt – jedoch nicht vor Begeisterung, sondern in Ekstase.¹¹⁸

Hatte man 1948 noch rechtzeitig erkannt, dass sich bei den Österreicher*innen eine gewisse Propagandamüdigkeit eingestellt hatte und änderte den Kurs dementsprechend, hielt man jetzt im Kampf gegen den Kommunismus an einem idealisierten Selbstbild fest:

Die ISB-Experten hatten erkannt, daß politische Propaganda, die als solche erkennbar war, häufig geradezu Ablehnung provozierte. Diese negativen Publikumsreaktionen waren zweifellos das Resultat der intensiven Dauerberieselung mit Propaganda, die nun, wenn auch mit verschiedenen ideologischen Zielvorgaben, bereits mehr als eine Dekade andauerte. Die Madison-

¹¹⁵ Wagnleitner 1991, S. 170ff.

¹¹⁶ Bennett II 2017.

¹¹⁷ Y., „Volksoper: *Wonderful Town*“, *Neues Österreich*, 11. November 1956, zit. nach Wagner-Trenkwitz 2007, S. 41.

¹¹⁸ Urban 1956 [Brief an die Direktion der Bundestheaterverwaltung].

Avenue-Methode der positiven Selbstdarstellung und Überredungskunst bot sich deshalb geradezu von selbst an.¹¹⁹

Entgegen den Hoffnungen der ISB war das Publikum aber nicht länger an einer romanisierten Verklärung der Vereinigten Staaten als Land der unbegrenzten Möglichkeiten interessiert, sondern suchte bewusst „jene Dramen, die Schattenseiten des Lebens in den USA beleuchteten“.¹²⁰ Dass mit *Wonderful Town* (9. November 1956) und *Annie, Get Your Gun* (27. Februar 1957) an der Volksoper Wien ausgerechnet zwei Musicals zur deutschsprachigen Erstaufführung gelangten, die den American Dream und Way of Life unverblümt feierten, wurde Prawy und Marboe zum Verhängnis.

Dabei hätte Prawy zumindest bei *Wonderful Town*, die Chance gehabt, sozialkritische Aspekte stärker herauszuarbeiten. Während im englischsprachigen Original die beiden Schwestern Eileen und Ruth Sherwood vom Land in die US-amerikanische Großstadt ziehen, sind die beiden in der Inszenierung der Volksoper nur Freundinnen. Hintergrund ist die Besetzung von Olive Moorefield, einer afroamerikanischen Sopranistin, in der Rolle der Eileen und der schwedischen Sängern Ulla Salert als Ruth. Prawy lässt diesen Besetzungscoup für eine kritische Auseinandersetzung mit der Rassenproblematik in den Vereinigten Staaten ungenützt verstreichen, obwohl Eileen am Ende des 1. Akts wegen Unruhestiftung festgenommen wird. Anstelle von Querverbindungen zur unverhältnismäßigen Inhaftierung afroamerikanischer Staatsbürger*innen, setzt Prawy lieber auf unbeirrbareren Optimismus: Aus jeder Zitrone, die ihnen New York im Stück aushändigt, machen die beiden Landpomeranzen in der Großstadt letztendlich Limonade.

Selbst wenn Prawy nach dem Reinfluss mit *Wonderful Town* (nach 26 Vorstellungen noch im Dezember 1956 abgesetzt) erkannt hätte, dass das Publikum dabei war, sich von Stücken, die den American Way of Life glorifizierten, abzuwenden, wäre es vermutlich zu spät gewesen, um anstelle von *Annie, Get Your Gun* ein anderes Stück im Spieljahr 1956/57 herauszubringen. Während Prawy immer an den Erfolg von Leonard Bernsteins *Wonderful Town* geglaubt hatte, stand er Irving Berlins *Annie, Get Your Gun* von Anfang an skeptisch gegenüber. Seiner Meinung nach wüsste das Wiener Publikum mit *Buffalo Bill* nicht allzu viel anzufangen,¹²¹ obwohl die Bibliothekar*innen bestätigen hätten können, dass Wildwestromane zu den am häufigsten ausgeborgten Bü-

¹¹⁹ Wagnleitner 1991, S. 90f.

¹²⁰ Wagnleitner, S. 222.

¹²¹ Prawy 1996, S. 123.

chern in den Amerika-Häusern zählten.¹²² Diese Aussage verwundert umso mehr, wenn man in Betracht zieht, dass Prawy in seinen Kosmos Shows stets Segmente zum Wilden Westen eingebaut hatte. Annie Oakley ist der Inbegriff des American Dreams: Aufgrund ihrer Fähigkeiten als Scharfschützin wird sie zum Star in einer Wild-West-Show. Als diese in finanzielle Schwierigkeiten gerät, verkauft sie kurzerhand ihre Medaillensammlung, um sie zu retten. So wie *Wonderful Town* liefert das Werk ein verklärtes und romantisierendes Bild vom Frontier-Leben in den Vereinigten Staaten. Das verbindende Element zwischen den beiden Misserfolgen der 1950er Jahre ist also die Tatsache, dass beide Stücke Lobeshymnen auf den American Way of Life singen, wodurch das Genre für die Wiener*innen wiederum ein Stückchen näher in die Sphäre der Propagandamaschinerie rückt.

Zudem war der Diskurs über das Musical in Österreich durch Prawys Kosmos Shows von Anfang an nationalpolitisch aufgeladen. Das US-amerikanische Musical und die Wiener Operette wurden wiederholt einander kulturell gegenübergestellt und geopolitisch verortet:

Es liegt uns vollkommen ferne, das Musical herunterreißen und in Grund und Boden verdammen zu wollen, nur: ‚Eines schickt sich nicht für alle...‘ Was in Amerika eingeschlagen hat, muss bei uns nicht zünden. Und es zündet auch nicht! Der Wiener kann manchmal sehr kleinlich sein. Er hat zum Beispiel prinzipiell etwas gegen das Schiessen. Er hat auch etwas gegen falsches Singen, und er hat etwas gegen sentimentale Songs. In Amerika wirken sie, ebenso wie bei uns irgendein Wienerlied, aber das lässt sich nicht einfach ‚übertragen‘. Der Wiener ist einmal voreingenommen: Der liebe Gott hat ihm einen Lanner geschenkt, einen Strauß, einen Lehar usw. usw. und der liebe Gott hat ihm die Musik ins Blut gelegt, diese urwienerischen Melodien, mit denen er gross geworden ist und mitten in dieser Fülle ist er aufgewachsen. Und da ist er halt hellhörig geworden und sehr schwer zu bestechen. Und das alles macht seinen ‚gusto‘ aus.¹²³

Rückgriffe auf fatalistische Denkfiguren wie der Musik als göttliche Gabe oder reduktionistische Kulturbegriffe wie eine angeborene Musikalität sind als Verteidigungsstrategie bei Vertreter*innen der sogenannten Hochkultur keine Seltenheit. In den konservativen Kreisen hatte man wohl darauf spekuliert, dass die US-Truppen bei ihrem Abzug das Musical auch gleich wieder mitnehmen würden. Es war eine Sache, sich für einen Abend ins Kosmos Theater der US-Behörden zu begeben, um dort die Neugierde auf US-amerikanische Kultur zu befriedigen. Es war jedoch eine völlig andere Diskussi-

¹²² Wagnleitner 1991, S. 167f.

¹²³ o. A. 1957 [„Schiesserei in der Volksoper“], S. 42.

on, das Musical in die österreichische Musiktheaterlandschaft permanent zu integrieren, wie es sich Marboe und Prawy vorgestellt hatten.

Denn mit dem Ausruf der Zweiten Republik ging eigentlich eine nostalgische Rückbesinnung auf die jahrhundertlange Kulturtradition Österreichs einher, die für die Bürger*innen der jungen Republik identitätsstiftend wirken sollte:¹²⁴ So wurde die Staatsoper mit Mozarts *Le Nozze di Figaro* am 1. Mai 1945 in der Volksoper wiedereröffnet, während man sechs Monate später die zweite Spielstätte im Theater an der Wien mit Beethovens *Fidelio* in Betrieb nahm.¹²⁵ Auch die Entscheidung, das wiederaufgebaute Burgtheater mit Goethes *Egmont* 1955 wiederzueröffnen, wurde zugunsten von Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* revidiert,¹²⁶ damit auch hier ein klares Bekenntnis zur österreichischen Kunst herrschte. Anders als das Kosmos Theater, das von den US-Behörden explizit als Kontaktzone für den – wenn auch etwas einseitigen – Kulturaustausch konzipiert wurde, verstand man die Bundestheater als österreichische Kulturinstitutionen, für die – wenn überhaupt – nur ein eingeschränkter Kulturaustausch zu österreichischen Bedingungen vorgesehen war.

Hier wurden Prawy seine bisherige Tätigkeit für die US-Armee, seine US-Staatsbürgerschaft und seine Kontakte in Nordamerika zum Verhängnis, galt er doch zeitweise „als amerikanischer Kulturspion“, dessen Auftrag nichts weniger als die Eliminierung der österreichischen Kultur zugunsten der Amerikanischen war.¹²⁷ Obwohl er die Auswahl der Stücke nie im Alleingang, sondern immer in Absprache mit Marboe und Salmhofer gemeinsam traf, entstand nach *Wonderful Town* und *Annie, Get Your Gun* der Eindruck, dass über das Musical der American Way of Life propagiert werden sollte. Hinzukamen die Art und Weise, wie er seine Stücke im amerikanischen Stil produzierte – nämlich als Kopf der ganzen Operation, bei dem alle Fäden zusammenliefen – und in sämtlichen Medien bewarb, sodass sich seine Kolleg*innen über die regelrechte Informationsflut in den Zeitungen, Radio und Fernsehen lustig machten. Die Misserfolge von *Wonderful Town* (26 Vorstellungen) und *Annie, Get Your Gun* (nach nur 18 Vorstellungen abgesetzt) lieferten nach dem unerwarteten Tod von Marboe im September 1957 den Vorwand, um sämtliche Pläne für das Musical an der Volksoper bis auf weiteres auf Eis zu legen. Es sollte mehr als zehn Jahre dauern, bis Prawy mit *West Side Story* (70 Vorstellungen) an seine früheren Erfolge anschließen konnte.

¹²⁴ Scheibelhofer 2023 (tbd). Vgl. Rathkolb 2017, S. 37f. und Lusser 2020.

¹²⁵ Rüttger 1955.

¹²⁶ Heidegger 2010.

¹²⁷ Prawy 1996, S. 113.

Fazit

Dass mit Haeussermann und Prawy ausgerechnet zwei Rückkehrer an der Spitze des Kosmos Theaters landeten war eine glückliche Fügung des Schicksals, die sich für den Erfolg des Broadway-Musicals in Wien als entscheidend erweisen sollte. Auch wenn die Veranstaltungen am Kosmos Theater retrospektiv als Teil einer ausgeklügelten Strategie zur Etablierung des Broadway-Musicals erscheinen mögen, war Prawys späterer Werdegang zum Musicalproduzenten und Chefdramaturg an der Volksoper zum damaligen Zeitpunkt noch nicht vorhersehbar. Dennoch bilden die Kosmos Shows einen integralen Bestandteil der Frühgeschichte des Broadway-Musicals in Wien, da es Prawy gelang, hunderte Menschen für das neue Genre zu begeistern. Während das Kosmos Theater von den US-Behörden bewusst als Kontaktzone geschaffen wurde, gab es Versuche, die Volksoper als Teil der österreichischen Bundestheater vom Kulturaustausch mit den US-Amerikaner*innen abzuschirmen.

Die durch meine Rekonstruktion von Prawys erstem Programm ans Licht geführten propagandistischen Elemente könnten allerdings eine Erklärung dafür liefern, warum sich in manchen Theaterkreisen Wiens und österreichischen Medien eine so ablehnende Haltung gegenüber dem Genre entwickelte und sich sogar verhältnismäßig länger und heftiger als in Deutschland hielt.¹²⁸ Wenn man zum Beispiel die Kritiken zu Bernsteins *A Wonderful Town* an der Volksoper 1956 liest, könnte man manchmal meinen, man befände sich im ideologischen Krieg mit den Vereinigten Staaten. Liest man sie jedoch durch die Linse der neu gewonnenen Unabhängigkeit und der vorherigen Verwendung von Broadway-Musicals für propagandistische Zwecke durch die US-Militärregierung am Kosmos Theater, kann man sie als Abkehr von der scheinheiligen Nachkriegspropaganda und Doppelmoral der US-Behörden verstehen. Hierzu bedarf es weiterer Recherchen zu dem Thema, versteht sich dieser Aufsatz doch nur als erster Gehversuch, die von Jansen beklagte Lücke zu schließen.

¹²⁸ Scheibelhofer 2023. Vgl. auch Jansen 1991, S. 29.

Bibliografie

Arnold 1955

Henry F. Arnold, Brief an Prawy datiert vom 22. April 1955, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy ZPH 1298, Box 121, Mappe 2.1.4613.13.

Arnold o. J.

Philip W. Arnold, undatierte Bestätigung, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298 Box 164, Mappe 3.3.1.

Bennett II 2017

James Bennett II, „Blacklisted: The Political Life of Leonard Bernstein“, in: *WQXR Editorial*, 23. August 2017, <https://www.wqxr.org/story/blacklisted-political-life-leonard-berNSTEIN/> (Zugriff: 23. Februar 2023).

Bogards 2010

Roland Bogards (Hg.), *Texte zur Kulturtheorie und Wissenschaft*, Stuttgart 2010.

Brandtner 2012

Wilhelmine Brandtner, *Dr. Marcel Prawy – Pionier und Wegbereiter des Musicals vom Broadway nach ‚Good Old Europe‘*, Phil. Diss., Universität Wien 2012.

Brideson/Brideson 2015

Cynthia und Sara Brideson, *Ziegfeld and his Follies: A Biography of Broadway’s Greatest Producer*, Lexington 2015.

Bussemer 2013

Thymian Bussemer, „Propaganda: Theoretisches Konzept und geschichtliche Bedeutung, Version 1.0“, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 2. August 2013, <https://docupedia.de/zg/Propaganda> (Zugriff: 23. Februar 2023).

Connelly 1995

Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Arts and Aesthetics 1725–1907*, Pennsylvania 1995.

Dacey 2001

Katherine Dacey, „*Gershwin Gone Native!*“: *The Influence of Primitivism and Folk Music on ‚Porgy and Bess‘*, Master Thesis, The College of William & Mary 2001.

Dick 1971

Robert T. Dick, Brief datiert vom 3. Dezember 1971, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 94, Mappe 2.1.936.

Eggerth 2002

Marta Eggerth, „Das sympathische Gesicht“: Marta Eggerth-Kieपुरa erinnert sich“, in: Christoph Wagner-Trenkwitz und Thomas Trabitsch (Hg.), *Marcel Prawy: Glück, das mir verblieb*, Wien 2002, S. 71–72.

Fleischer 1957

Jack M. Fleischer, Brief datiert vom 18. April 1957, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 164, Mappe 3.3.1.

Gänzl 2001

Kurt Gänzl, „A Legendary American Burlesque: *Evangeline* (1874), Beautiful Country Girls & a Dancing Heifer“, in: *Operetta Research Center*, 1. Januar 2001.

<http://operetta-research-center.org/legendary-american-burlesque-evangeline-1874/> (Zugriff: 15. September 2022).

Gänzl 2014

Kurt Gänzl, „Lydia Thompson, the ‚Father of All Drag Kings‘?“, in: *Operetta Research Center*, 26. August 2014, <http://operetta-research-center.org/lydia-thompson-father-drag-kings/> (Zugriff: 15. September 2022)

Gänzl 2016

Kurt Gänzl, „The Demystification of *The Black Crook*“, in: *Operetta Research Center*, 8. Oktober 2016, <http://operetta-research-center.org/demystification-black-crook/> (Zugriff: 15. September 2022).

Gerund/Paul 2015

Katharina Gerund und Heike Paul, „Einleitung“, in: Katharina Gerund und Heike Paul (Hg.), *Die amerikanische Reeducation-Politik nach 1945: Interdisziplinäre Perspektiven auf ‚America’s Germany‘*, Bielefeld 2015, S. 7–18.

Gokl/Payer 1995

Robert Gokl und Peter Payer, *Das KOSMOS-Kino: Lichtspiele zwischen Kunst und Kommerz*, Wien 1995.

Greenblatt 2010

Stephen Greenblatt, „A Mobility Studies Manifesto“, in: Stephen Greenblatt et al. (Hg.), *Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge 2010, S. 250–253.

Grosch 2012

Nils Grosch, „Zwischen Ignoranz und Kulturkritik: Das Musical in der Rezeption durch die deutschsprachigen Wissenschaften“, in: Nils Grosch und Elmar Juchem (Hg.), *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland*, Münster 2012, S. 9–19.

Heidegger 2010

Gerald Heidegger, „Ewig menschlich österreichisch“, in: *ORF.at*, 12. September 2010, <https://orf.at/v2/stories/2013785/2013603/> (Zugriff: 23. Februar 2023).

Horkheimer/Adorno 2013

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 2013.

Jansen 2008

Wolfgang Jansen, *Cats & Co: Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater*, Leipzig 2008.

Jansen 2012

Wolfgang Jansen, „‚I’ve Grown Accustomed...‘: Das Musical kommt nach Deutschland, 1945–1960“, in: Nils Grosch und Elmar Juchem (Hg.), *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland*, Münster 2012, S. 21–41.

Karajan 1956

Herbert von Karajan, Brief an Prawy datiert 17. August 1956, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 138, Mappe 2.10

Lackner/Traussnig 2015

Robert Lackner und Florian Traussnig, „The US Army’s Creative Lab: Camp Ritchie and Its Austrian Trainees in World War II“, in: *Journal for Intelligence, Propaganda and Security Studies* 9/2 [E-Journal], 2015, https://3be85d8fa9.cbau-cdnwnd.com/ea8a9a9d4866d33bc6e63a1729e083ce/200000003-3addc3add/jipss_v9n2_beitrag_lackner_traussnig_noends_corr.pdf?ph=3be85d8fa9 (Zugriff: 15. September 2022), S. 7–23.

Lasky 1961

Floria V. Lasky, Brief and Leland Hayward datiert vom 30. August 1961, New York Public Library for the Performing Arts, Billy Rose Theatre Division, Leland Hayward Papers *T-Mss 1971-002, Box 61.

Löbl 2002

Karl Löbl, „Mit Meistern leben“, in: Christoph Wagner-Trenkowitz und Thomas Trabitsch (Hg.), *Marcel Prawy: Glück, das mir verblieb*, Wien 2002, S. S. 36–43.

Lusser 2020

Josef Nikolaus Lusser, *Kulturnation? The Role of Culture for Austrian National Identity*, Master’s thesis, Vienna School of International Studies 2020.

o. A. 1940

o. A., Nationality Act, Kapitel IV, Sec. 404 bis 406, 1940, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 88, Mappe 2.1.224

o. A. 1945

o.A., Application for Appointment as Second Lieutenant (6. März 1945), Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 164, Mappe 3.5.5.

o. A. 1952

o. A., Immigration and Nationality Act, Kapitel III, Sec. 354(2), in Kraft getreten am 24. Dezember 1952, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 88, Mappe 2.1.224.

o. A. 1953

US-Wandertheater, Tourneeliste, 1953, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 54, Mappe 1.13.1.2.

o. A. 1956

o. A., „Rock’n roll in der Volksoper“, in: *Der Merker*, 1956, Bd. 1, Heft 3, S. 11-13.

o. A. 1957

o. A., „Schliesserei in der Volksoper“, in: *Der Merker*, 1957, Bd. 2, Heft 3, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 138, Mappe 2.10.

Pratt 1991

Mary Louise Pratt, „Arts of the Contact Zone“, in: *Profession* (1991), <https://www.jstor.org/stable/25595469> (Zugriff: 15. Februar 2022), S. 33–40.

Pratt 1992

Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York 1992.

Prawy 1946

Marcel Prawy, *German Made Easy*, Lesson 44, „I want to be happy“, 9. August 1946, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 164, Mappe 3.5.5.

Prawy 1950

Marcel Prawy, Brief an Edward J. Shaughnessy, c/o United States Department of Justice Immigration and Naturalization Service datiert vom 10. Oktober 1950, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298 Box 134, Mappe 2.2.1842.13.

Prawy 1952a

Marcel Prawy, „30 Jahre amerikanische Operetten: Von *Show Boat* bis *South Pacific*“, 1952, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 54, Mappe 1.13.1.1.

Prawy 1952b

Marcel Prawy, „Mit Musik durch Amerika“, 1952, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 54, Mappe 1.13.1.1.

Prawy 1953a

Marcel Prawy, „So singt New York“, 1953, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Mappe 1.13.1.1.

Prawy 1953b

Marcel Prawy, Übersetzung „30 Jahre amerikanische Operette“, 1953, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 54, Mappe 1.13.1.2.

Prawy 1954a

Marcel Prawy, „100 Jahre Broadway II“, 1954, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 54, Mappe 1.13.1.1.

Prawy 1954b

Marcel Prawy, „So singt Amerika“, 1954, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Mappe 1.13.1.1.

Prawy 1954c

Marcel Prawy, Brief an Howard Reinheimer datiert vom 23. März 1954, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298 Box 133, Mappe 2.2.1444.

Prawy 1954d

Marcel Prawy, Brief an George Abbott datiert vom 22. Oktober 1954, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298 Box 127, Mappe 2.2.7.

Prawy 1954e

Marcel Prawy, Brief an Ben Aslan datiert vom 16. Oktober 1954, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH1298 Box 129, Mappe 2.2.553.

Prawy 1954f

Marcel Prawy, Telegramm an Richard Rodgers und Oscar Hammerstein datiert vom 21. Oktober 1954, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298 Box 133, Mappe 2.2.1470.

Prawy 1996

Marcel Prawy, *Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben: Mit Beiträgen von Peter Dusek und Christoph Wagner Trenkwitz*, Wien 1996.

Prawy o. J.

Marcel Prawy, undatiertes unbetiteltes Typoskript, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 54, Mappe 1.13.1.1.

Prawy/Mayer 1996

Marcel Prawy und Dagmar Mayer, „Ein Interview über den Siegeszug des Musicals auf dem Kontinent“, in: Marcel Prawy, *Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben: Mit Beiträgen von Peter Dusek und Christoph Wagner Trenkwitz*, Wien 1996, S. 102–133.

Rathkolb 2017

Oliver Rathkolb, *Die Paradoxe Republik: Österreich, 1945–1970*, Innsbruck 2017.

Rubey 2006

Norbert Rubey (Hg.), *Marcel Prawy: „Ich mache nur, was ich liebe“*, Wien 2006.

Rüttger 2020

Julius Rüttger, „Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955“, in: RISM, 5. November 2020, https://rism.info/de/musical_anniversaries/2020/11/05/the-reopening-of-the-vienna-state-opera-in-1955.html (Zugriff: 23. Februar 2023).

Scheibelhofer 2023

Susanne Scheibelhofer, „Confronting the Past through Popular Musical Theatre: The Effects of Austrian Postwar Cultural Policies on the Reception History of Musicals“ in: *Austrian Music Studies: Topics, Perspectives, Concepts (Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies. Special Issue)*, 13. April 2023, <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/146> (Zugriff: 20. Juli 2023).

Schiller 1956

Fred Schiller, Brief an Prawy datiert vom 24. Juli 1956, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298 Box 53, Mappe 1.11.13.2.1.

Schulz 1785

Johann Abraham Peter Schulz, *Lieder im Volkston bey dem Klavier zu singen*, 2 Bde. Bd. 2, Berlin 1785.

Schwarz/Prawy 2006

Otto Schwarz und Marcel Prawy: *„Ich habe die Ewigkeit noch erlebt“*, Wien 2006.

Spaulding 1949

E. Wilder Spaulding, Office Memorandum datiert vom 9. Dezember 1949, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298 Box 121, Mappe 2.1.4613.34.

Stephan 2006

Alexander Stephan, „A Special German Case of Cultural Americanization“, in: Alexander Stephan (Hg.), *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*, New York 2006, S. 69–88.

Urban 1956

Otto Urban, Brief an die Direktion der Bundestheaterverwaltung datiert vom 26. November 1956, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 138, Mappe 2.10

Wagner-Trenkwitz 2006

Christoph Wagner-Trenkwitz, „Er war der große Anzündler‘: Marcel Prawy und die Wiener Volksoper“, in: Norbert Rubey (Hg.), *Marcel Prawy: „Ich mache nur, was ich liebe“*, Wien 2006, S. 19–32.

Wagner-Trenkwitz 2007

Christoph Wagner-Trenkwitz, „Es grünt so grün...“: *Musical an der Wiener Volksoper*, Wien 2007.

Wagner-Trenkwitz/Trabitsch 2002

Christoph Wagner-Trenkwitz und Thomas Trabitsch (Hg.), *Marcel Prawy: Glück, das mir verblieb*, Wien 2002.

Wagnleitner 1991

Reinhold Wagnleitner, *Coca-Colonisation und kalter Krieg: Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg*, Wien 1991.

Wilson 1949

John B. Wilson, Arbeitszeugnis datiert vom 24. Oktober 1949, Wien Bibliothek, Nachlass Marcel Prawy, ZPH 1298, Box 169, Mappe 3.3.1.