

ORPHEUS IN NEW ORLEANS

HADESTOWN (2019) IM LICHT EINES AMERIKANISCHEN MYTHOS¹ UND GEGENWÄRTIGER SOZIAL- UND UMWELTKATASTROPHEN

Simon Hensel

Way Down Yonder in New Orleans

Way down yonder in New Orleans

In the land of the dreamy scenes

There's a Garden of Eden

(Creamer/Layton 1922)

Way Down Hometown

You either get to hell or to

Hometown

Ain't no difference anymore

Way down Hometown

(Mitchell 2020: 78)

Diese Liedzeilen stammen aus zwei Musicalsongs, die beinahe hundert Jahre auseinander liegen: Henry Creamers und J. Turner Laytons »Way Down Yonder in New Orleans« aus dem Musical *Spice of 1922* (Broadway League o. J.) und »Way Down Hometown« aus dem aktuellen Erfolgsmusical *Hometown* (2019). Die genannten Songs unterscheiden sich zwar in ihren Beschreibungen einer Stadt als Himmel und als Hölle auf Erden, ähneln sich jedoch umso stärker in der Wortwahl ihrer Beschreibungen. Bei *Hometown* handelt es sich um eine Adaption des Orpheus-Mythos, in der die Stadt

¹ In diesem Artikel verwende ich einen doppelten Mythos Begriff. Zum einen verweist er auf die griechische Mythologie und besonders auf den Orpheus-Mythos als Sage bzw. »Geschichte, die von Göttern und Helden handelt« (Bernhard/Grindel 2017: 12). In Bezug auf New Orleans und die realen, sozial- und musikgeschichtlichen Aspekte meines Artikels verstehe ich einen Mythos als »einen historischen Irrtum« (Bernhard/Grindel 2017: 11) oder zumindest als idealisierte Vorstellung historischer Ereignisse. Diese zweite Verwendung ist vor allem durch gängige Vorstellungen vom »New Orleans Jazz« und dessen Entstehung motiviert.

gleichbedeutend mit der mythologischen Unterwelt ist. Daher ist die Ortsangabe »way down« wortwörtlich gemeint, während sie sich im Fall von New Orleans auf dessen geografische Lage in den Südstaaten der USA bezieht. Seit 2019 läuft *Hadestown*, mit Musik und Libretto von Anaïs Mitchell unter der Regie von Rachel Chavkin am Broadway. Es wurde noch im selben Jahr für 14 Tony Awards nominiert und gewann acht: u. a. für bestes Musical, beste Musik und beste Regie (Broadway League/American Theatre Wing o. J.).

Hadestown stellt eine ›originalgetreue‹ Adaption des antiken Orpheus-Mythos dar, deren Charaktere ihre mythologischen Namen tragen. Es handelt sich um die Geschichte des jungen Musikers Orpheus, der unter Anleitung von Hermes in die Unterwelt bzw. nach Hadestown geht, um seine geliebte Eurydice von dort zurückzuholen. Obwohl er Hades und dessen Frau Persephone mit seiner Musik davon überzeugt, mit seiner Geliebten an die Oberwelt zurückkehren zu dürfen, scheitert er letztendlich und verliert sie für immer.

Das Musical scheint dem Ovidischen Mythos (Ovidius Naso 2013: 522–527, 575–579) auf den ersten Blick nichts Wesentliches hinzuzufügen. Es sind jedoch die Welt von *Hadestown* und die detaillierte Charakterisierung der Figuren, die das Werk von bisherigen Adaptionen abheben. Der Ort Hadestown ist eine unterirdische Fabrikanlage, in der die Arbeiter*innen vom Großkapitalisten Hades ausgebeutet werden. Dessen Taten drohen die Beziehung zu seiner Frau Persephone zu zerstören und katastrophale Auswirkungen auf das Klima in der Oberwelt nach sich zu ziehen (Wilson 2021: 189). Diese realistischen Facetten der Welt von *Hadestown* sind es, die eine Bezugnahme des Stücks auf New Orleans nahelegen und, was wiederum zur Vertiefung der zentralen Themen beiträgt, wie Anaïs Mitchell es selbst beschreibt: »New Orleans continued to make sense as a touchstone in many ways [...]. New Orleans is a mythic city, a music city, and its proximity to both oil culture and the unpredictability of nature made it feel thematically right and rich for this story« (Rodgers 2020).

Mitchell spricht in diesem Zitat auch die mythische Seite von New Orleans an, die untrennbar mit ihrem musikalischen Erbe verbunden ist, da die Stadt oft als Ursprung des Jazz oder zumindest als wichtiger Knotenpunkt in der Entwicklung dieser Musik angesehen wird (Burnim 2015: 165, Knauer 2017: 201). Dass New Orleans auch einen zentralen Einfluss auf die Musik von *Hadestown* hatte, zeigt u. a. die Bewerbung des Musicals auf der Website des zuständigen Verlags, wo es als »inspired by traditions of classic American folk music and vintage New Orleans jazz« (Concord Theatricals o. J.) beschrieben wird. Die Gleichstellung mit dem Einfluss der »folk music« ist be-

sonders bemerkenswert, da *Hadestown* seit den Anfängen des Stücks als semiprofessionelle Theaterproduktion im Jahre 2006 bis heute die Bezeichnung ›Folk Opera‹ zugeschrieben wird (Mitchell 2020: 3; Concord Theatricals o. J.). Ein Hauptgrund für diese Bezeichnung dürfte die Tatsache sein, dass Mitchell abseits von *Hadestown* als Singer-Songwriterin bekannt ist und verschiedenen Folk-Genres zugeordnet wird. In einem Interview mit *Acoustic Guitar* wird ihr die Frage gestellt, woher die an New Orleans erinnernden musikalischen Einflüsse in *Hadestown* stammen, woraufhin Mitchell auf den Arrangeur Michael Chorney verweist:

I was also working from the very earliest days with Michael Chorney [...] and his sensibilities include vintage folk and jazz and art music of various stripes, all of which he brought to his orchestrations. The spirit of the trombone quickly became essential to the show and sounds so New Orleans-y (Rodgers 2020).

Auch in dieser Aussage ist die ausdrückliche Gleichwertigkeit der musikalischen Einflüsse bemerkenswert, wobei New Orleans unter diesen wiederum eine Sonderstellung einnimmt, da Folk und die sog. ›Kunstmusik‹ durch die Bezeichnung ›Folk Opera‹ repräsentiert werden, während Jazz unerwähnt bleibt. Trotz oder gerade aufgrund dieser Unterrepräsentation des ›New Orleans Jazz‹ möchte ich in diesem Artikel darlegen, inwiefern die Bezugnahme von *Hadestown* auf New Orleans essenziell für die musikalische Vielfalt und thematische Tiefe des Stücks ist und auf welche Weise diese Bezüge mit der mythologischen Grundlage des Orpheus-Stoffes verbunden sind. Hierzu werde ich in einem ersten Schritt klären, welche musikalischen Einflüsse in *Hadestown* in welcher Weise mit New Orleans in Verbindung stehen. In einem zweiten Schritt werde ich die realistischen wie mythischen Verbindungen betrachten, die zwischen New Orleans und der Welt von *Hadestown* hergestellt werden.²

DER KLANG VON NEW ORLEANS

Wie zuvor erwähnt, hebt Mitchell vor allem die Posaune als klangliche Repräsentantin von New Orleans und gleichzeitig als Essenz von *Hadestown* hervor, was sich u. a. darin ausdrückt, dass die Posaune das Musical mit »Road to Hell« eröffnet. Sie spielt ein Ostinato, das sich in verschiedene Va-

² Meine Analyse habe ich auf Basis von *Original Broadway Cast Recording* (Mitchell 2019) und *Working on a Song* (Mitchell 2020) durchgeführt, das den gesamten Text von *Hadestown* enthält.

rianten durch den ganzen Song zieht und mit seiner Moll-Pentatonik von Beginn an eine klangliche Nähe zum Blues etabliert (s. Abb. 1). Diese Assoziation bestätigt sich kurz darauf durch den Gesang des Ensembles, der immer wieder die große Terz ins Spiel bringt, wodurch die Moll-Pentatonik zu einer Blues-Dur-Tonleiter ergänzt wird. Darüber hinaus stellt die Harmoniefolge eine erweiterte plagale Kadenz dar (I7-bIII-IV7-I7), die sich nicht nur die Blue-notes zunutze macht, sondern auch – wie es für das Bluesschema typisch ist – sehr lange auf der Tonika verweilt. Ein ähnliches Verhältnis zum Blues hat u. a. der »Wedding Song«, dessen Gitarrenriff zur Septime über der Tonika hinauf- und wieder hinunterwandert. Das Frage-Antwort-Spiel, call-response, zwischen Hermes und dem Ensemble sowie das Einsetzen von Klatschen auf Schlag zwei und vier rückt den Sound von »Road to Hell« wenig später in Richtung Gospelmusik (Burnim 2015: 207f.). Ob die bluesigen Merkmale des Songs auf einen direkten Einfluss des Blues verweisen oder lediglich auf den Einfluss des Blues im Gospel (Burnim 2015: 136, 190), bleibt offen. Hinzu kommt, dass call-response-Strukturen in vielen verschiedenen Musikstilen und Kulturen auftreten. So sind sie weder aus der europäischen noch aus der amerikanischen Kirchenmusik wegzudenken, wobei jedoch wichtig ist zu betonen, dass sie in Bezug auf afroamerikanische Spirituals nicht allein auf einen europäischen Einfluss zurückzuführen sind, sondern an erster Stelle ein charakteristisches Merkmal afrikanischer Musik darstellen (Burnim 2015: 50, 55).

An dieser Stelle möchte ich festhalten, dass ich generell sehr vorsichtig damit umgehen möchte, Menschen und Musikstile als »weiß« oder »schwarz«, aber auch »angloamerikanisch« und »afroamerikanisch« zu bezeichnen, da diese Zuschreibungen nicht auf Fakten beruhen, sondern bereits durch eine kollektive und/oder persönliche Sozialisierung ethnisiert sind.³ Die Verwendung ethnisierter Begriffe und vor allem die Reflektion darüber halte ich im Kontext von *Hadestown* jedoch für notwendig, da sich u. a. in der Beziehung des Stücks zu New Orleans vergangene und anhaltende Prozesse der Ethnisierung widerspiegeln. So wurde z.B. der Blues nicht nur von afroamerikanischen Musiker*innen geprägt (Olmsted 2009: 66), sondern auch als eine exklusiv »schwarze« Musik vermarktet, was zur Folge hatte, dass viele Musi-

3 Unter dem Begriff »Ethnisierung« (engl. »Racialization«) verstehe ich nicht nur den Akt, einem Menschen, einer Gruppe oder einem Kulturgut unabhängig von der faktischen Grundlage eine Ethnie zuzuordnen, sondern in einem weiteren Schritt auch die Konstruktion des Konzepts »Ethnie« selbst und die Reduzierung eines Sachverhalts auf dieses Konstrukt (Murji 2005). In diesem Sinne fasse ich jegliche Verwendung von Begriffen, die sich auf die Hautfarbe oder Abstammung von Menschen und deren Kultur beziehen als ethnisiert auf, werde dies aber in besonderen Fällen durch Anführungszeichen, Adverbien o.ä. betonen.

ker*innen nur noch Bluesaufnahmen einspielen durften, obwohl ihr Repertoire und ihre Fähigkeiten weit mehr aufgeboten hätten (Miller 2010: 224-227).

Da der Blues eine wichtige Grundlage für den Jazz darstellt und der Jazz sowie andere aus New Orleans stammende Musiktraditionen als ausschlaggebend für die Entstehung moderner Stilrichtungen wie u. a. die Gospelmusik angesehen werden können (Ostendorf 2017: 289), verweist »Road to Hell« mit den besprochenen Merkmalen implizit auf die Tradition des »New Orleans Jazz«. Es lassen sich allerdings auch explizite Verbindungen des Songs zur Musikkultur von New Orleans feststellen. Das Ostinato der Posaune fällt nicht nur durch seine »Bluesigkeit«, sondern ebenso durch seinen markanten Rhythmus auf. Dieser Rhythmus weist eine erstaunliche Kompatibilität mit der kubanischen »son clave« (Hagedorn 2013) auf (s. Abb. 1).



Abb. 1: Oben: Ostinato aus »Road to Hell« (Pos.) | Unten: »son clave«

Während diese und andere Formen der Clave die rhythmische Grundlage verschiedenster Musikrichtungen auf dem amerikanischen Kontinent bilden (Hagedorn 2013), können über sie auch konkretere Verbindungen zu New Orleans identifiziert werden. Aufgrund des kolonialgeschichtlich bedingten spanischen Einflusses auf die Stadt und ihrer Funktion als (Sklaven-)Handelshafen hatte die lateinamerikanische und karibische Musik einen starken Einfluss auf den frühen Jazz in New Orleans und auf die Stile amerikanischer Musik, die sich auf dessen Grundlage im 20. Jahrhundert entwickeln sollten (Stewart 2000: 206, Knauer 2017: 201).

Eine untrennbar mit New Orleans verbundene Tradition, die durch verschiedene Formen der Clave beeinflusst wurde, ist das »second line drumming« (Doleac 2013), welches das Schlagzeug- und Perkussionsspiel bei (Karnevals-)Paraden bezeichnet (Stewart 2000: 299f.). Das Ostinato kann also als abstrahierte Nachahmung des Klangs einer Parade in New Orleans verstanden und gehört werden, das die beiden charakteristischsten Elemente dieser Paraden – Blechblasinstrumente und Schlagwerk – in sich vereint. Da »Road to Hell« aber auch Elemente aus Blues und Gospel aufweist, steht der Anfang des gesamten Stücks ebenso für die Verzweigungen von Jazz, Folk und Pop, bis hin zur Kirchenmusik.

Die karibische Seite des ›New Orleans Jazz‹ macht sich auch an anderen Stellen in *Hadestown* bemerkbar. »Livin' it Up on Top« ist ebenfalls von einem Ostinato geprägt, welches auf einer 2-3-Clave basiert, die die Hälften der ›son clave‹ – einer 3-2-Clave – vertauscht (Hagedorn 2013). Eine Variante dieser Clave wird sogar zu Beginn vom Schlagzeug auf Klanghölzern bzw. Claves gespielt (s. Abb. 2).

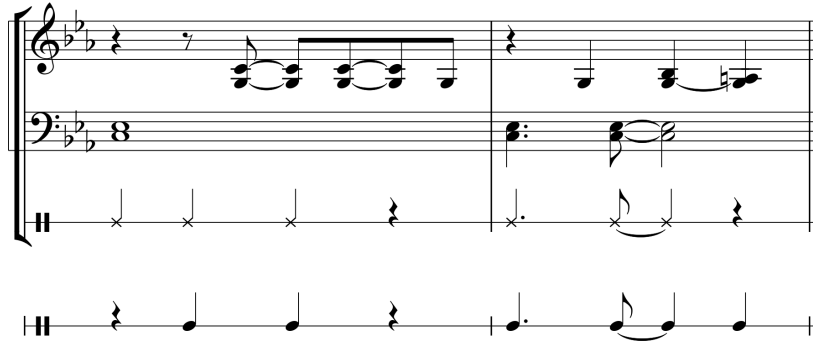


Abb. 2: Oben: Ostinato aus »Livin' it Up on Top« (Klav., Schlz.) | Unten: 2-3-Clave

Gleichzeitig weist »Livin' it Up on Top« eine Affinität zum Blues auf, da ab Persephones Einsatz immer wieder die Septime über der Tonika als Bluenote betont wird. Parallel hierzu ist im bluesigen »Wedding Song« ebenfalls ein karibischer Einfluss zu hören, da hier ein Reggae-Beat über das ›folkige‹ Gitarrenriff gelegt wird. Diese Verbindungen von Elementen des Blues und karibischer Musik stehen nicht nur für die musikalische Vielfalt in *Hadestown*, sondern ebenso für die Bedeutung des Blues in der Musik von New Orleans und amerikanischer Musik im Allgemeinen (Boelhower 2017: 224, Banfield 2010: 104f.).

Neben Songs mit karibischen Einflüssen finden sich auch solche, die direktere Konnotationen mit Jazz auslösen. So weist »Way Down Hadestown« mehrere Charakteristika des frühen Jazz auf – oder zumindest was davon auf Aufnahmen festgehalten wurde (Tucker 2001). Als Beispiel für diesen Stil möchte ich den »Livery Stable Blues« (1917) der Original Dixieland Jazz Band heranziehen – eine der frühesten für den Jazz relevanten Aufnahmen (Original Dixieland Jazz Band 1992; Tucker 2001). Zu den in beiden Stücken auftretenden Charakteristika gehören das Swing-Phrasing, die auf Tonika, Subdominante und Dominante basierende Harmonik sowie die Überlagerung mehrerer, individueller Melodien, wie sie vor allem im finalen Refrain von »Way Down Hadestown« zu hören ist. Die starken Akzente der Snaredrum, die call-response-Strukturen zu Beginn des Songs und die kollektiv gesungenen bzw. gerufenen Textzeilen bringen »Way Down Hadestown« klangästhetisch allerdings eher in die Nähe des Big Band Jazz, der sich Ende der

1920er-Jahre aus dem in New Orleans geprägten Stil entwickelte (Burnim 2015: 68f.). Diese Erkenntnis legt nahe, dass New Orleans in *Hadestown* musikalisch nur als Ausgangspunkt fungiert, der Inspirationen aus unterschiedlichen Spielarten des Jazz zulässt. So erinnert »Hey Little Songbird« eher an einen Jazzwalzer, die Reprise von »Way Down Hadestown« enthält Anklänge an den Bebop, und der Beat von »Our Lady of the Underground« bringt den Song in die Nähe des Jazzfunks oder des Hip-Hops.

DER MYTHOS VON NEW ORLEANS

Wie in der Analyse von »Road to Hell« beschrieben, wird in *Hadestown* ab dem ersten Ton der Klang von New Orleans beschworen. Dass die Stadt dem Musical aber nicht nur als musikalische, sondern auch als thematische Inspirationsquelle dient, zeigt auch das Bühnenbild, welches von Musikclubs in New Orleans und ganz konkret von der Preservation Hall inspiriert wurde (Myers 2019). Obwohl *Hadestown* laut Mitchell und Chavkin weder einen expliziten Handlungsort noch eine Handlungszeit aufweist (Myers 2019), dient die Weltwirtschaftskrise (engl. »Great Depression«) als eine soziohistorische Inspiration, die sich in Form von Bildern im Stück verankert hat, die für Mitchell typisch amerikanisch (engl. »Americana«) sind:

From early on, the show took a lot of inspiration from the Depression era. It's not set in a particular time or place. There's the imagery, the train, the company town, the hammers and the pick-ax [sic], and the mine and the dust bowl, all those things felt like they were real Americana images (Myers 2019).⁴

Wollte man die thematische und die visuelle Ebene zusammenbringen, so könnte man das Setting zusammenfassend als »ein Konzert in New Orleans während der Weltwirtschaftskrise« bezeichnen. Der Versuch, diesem Setting entgegen den Aussagen der Autorinnen ein historisches Fundament zu verleihen, stößt jedoch schnell an seine Grenzen: Die Preservation Hall ist eine ehemalige Kunstgalerie, die erst in den frühen 1960er Jahren zu der Konzertsstätte für »traditionellen« Jazz wurde, als die sie heute bekannt ist (Preservation Hall o. J.). Diese vermeintlich traditionelle Musik von New Orleans ist auf ein von Nostalgie geprägtes, in den 1940er-Jahren beginnendes Revival

4 Unter den von Mitchell aufgezählten Bildern verweist die »dust bowl« konkret auf die Weltwirtschaftskrise. Dieser Begriff bezeichnet eine extreme Dürreperiode der 1920er und -30er Jahre in den amerikanischen »Great Plains«, die sich nicht nur zeitlich mit der Wirtschaftskrise überschneidet, sondern auch verheerende Folgen für die wirtschaftliche Lage der betroffenen Regionen hatte (Porter 2014: 391f.).

zurückzuführen, dass sich an den ersten Jazzaufnahmen der 1920er orientiert und versucht, deren Stil von dem in den 1930er-Jahren populär gewordenen Swing abzugrenzen (Gushee 2001a, 2001b). Die Great Depression stellt also gerade die Zeit da, in der New Orleans seinen Status als Zentrum des Jazz verloren hatte und in der sich Vorstellungen von ›traditionellem New Orleans Jazz‹ noch nicht entwickelt hatten. Diese vermeintliche Diskrepanz wird von Hermes aufgelöst, indem er mit seinen einleitenden Worten in »Road to Hell« den Rest des Stücks als eine zeit- wie ortlose Geschichte etabliert, die in einer mythischen Vergangenheit liegt: »Once upon a time there was a railroad line/ Don't ask where, brother, don't ask when/ It was the road to hell/ It was hard times/ It was a world of gods.../ And men« (Mitchell 2020: 9f.). Der zeitliche Abstand, der hier zur Haupthandlung hergestellt wird, ist als Retrospektive zu verstehen. Definiert man das ›New Orleans Jazz‹-Revival der 1940er Jahre als eine Retrospektive auf eine idealisierte musikalische Vergangenheit, so ist *Hadestown* ein Orpheus-Revival.⁵

DER ENTSTEHUNGSMYTHOS DES JAZZ UND DIE BEDEUTUNG DER KREOLISCHEN PEOPLE OF COLOR

Hermes erfüllt in *Hadestown* die Funktion des Erzählers und gleichzeitig – aufgrund des Bühnenbilds – die des Moderators eines Musikclubs in New Orleans. Dass ihm diese Sonderrolle zukommt, führe ich auf seine Rolle in der griechischen Mythologie zurück. Dort gilt Hermes nämlich als Erfinder des von Orpheus bevorzugten Instruments, der Lyra. Diese schenkte er seinem Bruder Apollon zur Versöhnung nach einem Streit, welcher sie wiederum an Orpheus weitergab (Röhrich 2016). Hermes ist, wie Orpheus, somit fest mit einem (weiteren) Musikmythos verbunden.

Es ist demnach naheliegend, dass Hermes in *Hadestown* als Sprecher eines ›mythischen New Orleans‹ auftritt, da die Stadt ihren eigenen Musikmythos besitzt: New Orleans als Geburtsort des Jazz. Ein grundlegendes Narrativ dieses Mythos – hier im Sinne idealisierter Vorstellungen (musik)historischer Ereignisse – betrifft die Bedeutung der in New Orleans vorhandenen multikulturellen bzw. multiethnischen Einflüsse, die alle zur Entstehung des

5 Dieser Vergleich ist durch mein Verständnis des Revival Begriffs motiviert, das sich auf zwei der von Juniper Hill und Caroline Bithell genannten Merkmale eines musikalischen Revivals fokussiert: zum einen die Reinterpretation von bestehenden und Formung von neuen historischen Narrativen, zum anderen die De- und Rekontextualisierung einzelner musikalischer oder – im Fall von *Hadestown* – narrativer Elemente (Hill/Bithell 2014: 4).

Jazz beigetragen haben sollen (Knauer 2017: 201). Wolfram Knauer schreibt den kreolischen People of Color (d.h. spanischer und französischer Herkunft) von New Orleans eine besondere Bedeutung für diesen Entstehungsprozess zu. Dies spiegelt sich in Knauers Ausführungen zu einem Rassentrennungsgesetz mit der Bezeichnung »Louisiana Legislative Code No. 111« (Knauer 2017: 205) wieder, welches er als ein zentrales Ereignis für die Genese des Jazz interpretiert. Dieses Gesetz habe die bis dahin privilegierten kreolischen People of Color auf den sozialen Status der afroamerikanischen Bevölkerung herabgesetzt und so einen (musikalischen) Dialog zwischen ihnen erzwungen (Knauer 2017: 205f.). Jerah Johnson schreibt dem kulturellen Austausch der franko- und angloafrikanischen Bevölkerungen ebenfalls eine hohe musikhistorische Bedeutung zu (Johnson 2000: 243f.). Allerdings stellt Johnson dar, dass dieser Austausch nicht auf das angesprochene Rassentrennungsgesetz zurückzuführen ist, da der vermeintliche Fakt nur eine Missinterpretation der ebenfalls von Knauer zitierten Aussagen des Folkloristen Alan Lomax sei, die sich bei vielen Autor*innen in der Geschichtsschreibung des New Orleans Jazz seit den 1950er Jahren fortspinne (Johnson 2000: 244–246). Das im Jahre 1890 verabschiedete Gesetz habe eine Trennung von schwarzen und weißen Passagieren in Zugwagons bewirkt, nicht jedoch eine Neudefinition der Ethnien, die speziell die kreolische Bevölkerung benachteiligte (Johnson 2000: 248). Johnson sieht den für die Missinterpretation verantwortlichen, grundlegenden Fehler in einer auf Hautfarben bzw. Ethnien basierten Unterteilung der afroamerikanischen Bevölkerung von New Orleans, obwohl die Unterschiede zwischen den städtisch geprägten Frankoamerikaner*innen und ländlich geprägten Angloamerikaner*innen vor allem kultureller Natur waren (Johnson 2000: 246f.). Im Weiteren hebt Johnson die 1910er Jahre als eine Zeit hervor, in der die Rassentrennung einen starken Einfluss auf die Jazzgeschichte hatte (Johnson 2000: 249f.). Der Jazz hatte sich zu diesem Zeitpunkt zwar schon entwickelt, aber die Musiker*innen verließen nach und nach die Stadt und die Musikszene von New Orleans blühte erst mit der Bürgerrechtsbewegung und dem Revival der 1960er-Jahre wieder auf (Johnson 2000: 249f.). Wie dargelegt, wird durch den Einfluss der Preservation Hall in *Hadestown* gerade dieses Revival und der damit einhergehende Entstehungsmythos des Jazz evoziert, wodurch New Orleans Geschichte mit Rassismus stets präsent ist. Die Besetzung eines afroamerikanischen Hermes als Bewahrer und Überbringer dieses Mythos ist nicht zeitgemäß, sondern kann auch als Akzentuierung dieser Präsenz betrachtet werden. Nia Wilson merkt an:

Understanding De Shields's Hermes as informed by the African oral tradition allows for a more complex understanding of Hermes's rela-

tionship to the story. As a storyteller who organizes a multiracial ensemble of performers to collectively craft a tale of resilience and a sustained call for social change, Hermes models an alternative to Orpheus's individualistic way of speaking truth to power (Wilson 2021: 191).

»IT WAS HARD TIMES« – VON KRISEN, KATASTROPHEN UND PROFITEUREN

Hermes' einleitende Worte in »Road to Hell« offenbaren bereits Grundlegendes über die mythische Vergangenheit, in der sich die Handlung abspielt. Zum einen werden die schwierigen Lebensumstände angesprochen (»hard times«), zum anderen suggeriert die Pause nach der Etablierung der »world of gods«, dass die Menschen nur eine zweitrangige Rolle spielen und von Göttern und Göttinnen regiert werden. Als Erstes wird jedoch die »railroad line« genannt, die sich in der übernächsten Zeile als »road to hell« entpuppt. Neben der wortwörtlichen Bedeutung der Zugstrecke, die zwischen der Oberwelt und Hadestown verläuft, ist in Kombination mit den darauffolgenden »hard times« auch eine zeitliche Interpretation der »road to hell« möglich: Die Zeiten sind nicht nur schwer, sondern die Welt ist aufgrund des Klimawandels und der damit verbundenen sozialen Missstände ›auf dem Weg‹, sich in die Hölle auf Erden zu verwandeln. Das Bild, das von dieser Welt gezeichnet wird, ist also ein apokalyptisches, das durch den Verweis auf die Hölle mit christlicher Rhetorik liebäugelt. In diesem Sinne tritt Hermes nicht nur als Erzähler und Moderator des Musikclubs auf, sondern ebenso als Prediger. Hermes' Anrede des Publikums mit »brothers and sisters« (Mitchell 2020: 13) verweist ebenfalls auf die Sprache eines Predigers und in einem musikalischen Kontext auf vorrangig afroamerikanische Spirituals, in denen schon früh nicht nur das gegenseitige Ansprechen innerhalb der Gemeinde stärker vertreten war als in den von weißen Gläubigen gesungenen Spirituals,⁶ sondern auch die Beziehung zwischen Mensch und Gott deutlich als persönlicher gedeutet wurde (Werner 2007: 66). Eine Kombination aus apokalyptischen Visionen und einem Beklagen von harten Zeiten findet sich u.a. in einer Predigt des afroamerikanischen Priesters J. Gordon McPherson, der diese im Jahr 1931 in New Orleans hielt (Werner 2007: 131f.). McPherson be-

6 Unter ›Spirituals‹ verstehe ich US-amerikanisches, geistliches Liedgut ab dem 19. Jahrhundert, dass vor allem – aber nicht ausschließlich – von der afroamerikanischen Bevölkerung geformt und gesungen wurde (Graham 2001). Ich fasse somit auch das sog. »White spiritual« (Downey 2001) unter diesen Begriff.

schrieb den Zustand der Welt als »in a hell of a fix« (Werner 2007: 133) und brachte dafür als primären Grund die Weltwirtschaftskrise an, die in dieser Zeit gerne als Symptom des bevorstehenden Weltuntergangs hergenommen wurde (Werner 2007: 133f.).⁷ Somit erinnert nicht nur Hermes' Sprache in »Road to Hell« an McPhersons Predigt, sondern es lassen sich auch Parallelen in der Verknüpfung von sozialen Missständen mit apokalyptischen Szenarien ziehen.

Während in *Hadestown* die Oberwelt von Klimakatastrophen und Armut geplagt wird, stellt die Unterwelt bzw. Hadestown eine andere Art von Abgrund dar. In »Way Down Hadestown« wird das Bild einer Stadt-Fabrik gezeichnet, die laut Hermes kaum von der Hölle zu unterscheiden sei, da es dort zwar Geld gebe, aber man sich für einen Hungerlohn buchstäblich »totschuften« würde (Mitchell 2020: 79f.). Wie bereits zu Beginn des Artikels erwähnt, wird in dem populären Song »Way Down Yonder in New Orleans« die Stadt nicht als Hölle, sondern wortwörtlich als »Himmel auf Erden« beschrieben (Creamer/Layton 1922), wodurch »Way Down Hadestown« zu einem Gegenentwurf wird. Allerdings findet sich eine Parallele in der Motivation des lyrischen Ichs, nach New Orleans zu gehen, da der »Verse« (im Sinne einer Einleitung) folgendermaßen beginnt: »Guess! Where do you think I'm goin' when the wind starts blowin' strong?« (Creamer/Layton 1922). Der Wind wird hier als Metapher für schwere Zeiten verwendet, die das lyrische Ich dazu bewegen, Schutz – oder zumindest Ablenkung – in New Orleans zu suchen. In *Hadestown* ist es ebenfalls der Wind, der den Menschen auf der Oberwelt und besonders Eurydice das Leben schwer macht, was zu Beginn des Songs »Any Way the Wind Blows« bemerkbar wird.

Die Unberechenbarkeit und zerstörerische Kraft des Wetters erlebte Mitchell selbst im Jahr 2012, als sie sich während Hurrikan Sandy in New York aufhielt und gleichzeitig von den Großflächenbränden in Kalifornien erfuhr (Mitchell 2020: 24). Auch in diesem Kontext bot sich New Orleans als ein örtlicher Bezugspunkt an, da die Stadt im Jahre 2005 mit Hurrikan Katrina eine der größten Naturkatastrophen der USA des 21. Jahrhunderts durchleben musste. Dabei sollte nicht vergessen werden, dass Katrina auch eine soziale Katastrophe darstellte, die Zusammenhänge zwischen Ethnie und Klasse offenlegte. So weigerte sich die Stadt im Zuge der zerstörerischen Folgen der Katastrophe, die zum Großteil von der afroamerikanischen Bevölkerung ge-

7 Diese Verknüpfung von wirtschaftlichen und sozialen Missständen mit der Idee einer Hölle auf Erden findet sich ebenso in den Überzeugungen der Nation of Islam wieder, die in der wirtschaftlichen Benachteiligung und der daraus resultierenden Armut der afroamerikanischen Bevölkerung eine eigens für sie geschaffene Hölle sahen (Werner 2007: 190).

nutzten Sozialwohnungen wieder zu eröffnen (Möllers 2008: 13f.). Die damaligen Probleme der Stadt gingen allerdings auch über ihre Grenzen hinaus, wie Nina Möllers es zusammenfasst:

Die Akzeptanz der Heterogenität der Gemeinschaft und die Erkenntnis, dass es um die Interdependenzen von ›Rasse‹ und Klasse geht, sind Voraussetzungen für eine zielgerichtete Debatte über das Armut- und Rassismusproblem in den USA. [...] Das eigentlich die gesamte Nation betreffende Problem, das sich lediglich an New Orleans zum Ausdruck brachte, wird zunehmend regionalisiert und isoliert. Katrina als zum Großteil menschengemachtes Desaster und als Offenbarung der eigenen Unzulänglichkeiten rückt in den Hintergrund und macht Platz für Katrina als Naturkatastrophe [sic] (Möllers 2008: 332).

Nur fünf Jahre später wurde der Staat Louisiana mit der Explosion der Ölplattform *BP Deepwater Horizon* von einer ganz anderen Art der Naturkatastrophe erschüttert, die die wirtschaftliche und soziale Lage der Region noch weiter verschlimmerte (Stimeling 2014: 1f.). Auch dieser Vorfall, der noch stärker für durch die Industrie verursachte Umweltschäden steht, hatte mit Sicherheit einen Einfluss auf die Konzeption von *Hadestown*, zumal Chavkin das Bühnenbild als »Preservation Hall inside an oil drill« (Myers 2019) versteht. Obwohl die sozialen Missstände in *Hadestown* eher auf die Great Depression verweisen, ziehen die Gründe für die ökologischen und sozialen Missstände der Oberwelt Inspirationen aus mehreren amerikanischen Umweltkatastrophen des 21. Jahrhunderts, die durch die Metaphern des Windes und des Wetters repräsentiert werden.

Wie das lyrische Ich in »Way Down Yonder in New Orleans« trifft Eurydice in »Gone, I'm Gone« die Entscheidung, Zuflucht in der Stadt zu suchen. Dass sie dort jedoch nicht das Paradies auf Erden erwarten kann, zeigt sich schon davor im Song »Chant«, in dem der Arbeiter*innenchor von Unterdrückung und den tödlichen Folgen singt, beim Versuch, sich gegen ebendiese Umstände aufzulehnen (Mitchell 2020: 100). Für die Unterdrückung und Ausbeutung der Arbeitenden ist Hades verantwortlich, der nicht nur als wirtschaftlicher Akteur, sondern auch als politisches Oberhaupt von *Hadestown* auftritt, wodurch er als eine Repräsentation zeitgenössischer Verstrickungen dieser beiden Bereiche interpretiert werden kann (Wilson 2021: 189). Laut Regisseurin Rachel Chavkin stellte ein reales Vorbild für Hades der Politiker Huey Long dar (Myers 2019), der während der Great Depression das Amt des Gouverneurs von Louisiana innehatte. Laut Edward Haas nutzte Long die damals vorherrschenden Missstände aus, um ins Amt zu gelangen, indem er seinen Bürger*innen die Befreiung von all ihren Problemen versprach (Haas 2006: 146). Im Louisiana der späten 1920er-Jahre gehörten zu diesen Miss-

ständen nicht nur eine der höchsten Armutsquoten des Landes, sondern auch konfessionelle Konflikte sowie eine Spaltung der ländlichen und städtischen Bevölkerung, mit einer besonderen Abneigung der ersteren gegen New Orleans (Haas 2006: 135). Wie Long nutzt auch Hades die vorherrschende Armut und die Spaltung des Volkes zu seinem Vorteil. Diese Parallelen werden zusätzlich durch Longs Verwicklungen in verschiedene Wirtschaftszweige und besonders in die Ölindustrie verstärkt (Seidemann 2018: 196f.).⁸

»IS IT COMIN' THIS WAY?« – VON MAUERN, FLÜSSEN UND ZÜGEN

Die räumliche Spaltung der Bevölkerung erzielt Hades durch eine Mauer, die die Arbeiter*innen in Hadestown vom Rest der Welt abtrennt. Eine Besonderheit dieser Mauer ist, dass sie gleichzeitig den Fluss Styx markiert, der in der griechischen Mythologie die Grenze zwischen Ober- und Unterwelt bildet: »[Orpheus:] The River Styx is a river of stones« (Mitchell 2020: 96). Ein Fluss, der als Grenze fungiert, ist ein gängiges Phänomen. So stellte der Ohio River in der Zeit der Sklaverei eine Grenze zwischen den Süd- und den Nordstaaten der USA dar. Diese territoriale Festlegung spiegelte sich in den Spirituals der Sklav*innen wider, die vom Paradies jenseits des biblischen Flusses Jordan sangen, aber sich gleichzeitig nach einem freien Leben im Norden sehnten (Werner 2007: 77). Einen realistischen Fluchtweg stellte u.a. die ›Underground Railroad‹ dar, die sich in den Liedtexten der Sklav*innen in einen himmlischen Streitwagen (›chariot‹) verwandeln konnte (Werner 2007: 78), der von ›jenseits des Jordans‹ zur Rettung eilen sollte. So lautet der Text eines bekannten Spirituals: »Swing low, sweet chariot, coming for to carry me home. [...] I looked over Jordan, and what did I see, [...] a band of angels coming after me« (Marsh 1876: 126). Der Zug bzw. die Zugstrecke selbst wurde in sog. ›train songs‹ oder ›railroad songs‹ besungen. Während diese ein weitverbreitetes Thema in der amerikanischen Musikgeschichte darstellen (Cohen 1981), nehmen sie als Metapher für Flucht in der afroamerikanischen Musik eine Sonderstellung ein.⁹ Florian Werner sieht in Liedern über Züge,

8 Dass dem Publikum in der Off-Broadway-Produktion von *Hadestown* im Jahr 2016 während Hades' »Why We Build the Wall« nicht Huey Long in den Sinn kam, sondern ein damals kandidierender, zukünftiger US-Präsident, ist laut Anaïs Mitchell jedoch deutlich wahrscheinlicher (Mitchell 2020: 114).

9 Ein Beispiel hierfür ist der zu Beginn des 20. Jhds. komponierte Song »Freight Train« von Elizabeth Cotten, der später große Popularität im Folk-Revival erlangte (Cohen

aber auch Autos, Flugzeuge und sogar Raumschiffe, eine »lang[e] afroamerikanisch[e] Tradition, das jeweils modernste technische Fortbewegungsmittel als Leitmetapher der Flucht (in das Millennium, in den Tod, in den Himmel) zu begreifen« (Werner 2007: 172f.). Vor allem die Metapher der Flucht in den Tod ist in *Hadestown* präsent, wobei sich der Tod jedoch selbst als Metapher für die Ausbeutung in Hades' Fabrik entpuppt. Der zu Beginn dieses Abschnitts angesprochene zeitliche und den politischen wie gesellschaftlichen Wandel betreffende Aspekt der »road to hell« ist ebenfalls ein Merkmal der »train songs«. Laut Werner geht es bei diesen »nicht nur um die Fortbewegung im Raum, sondern auch um eine Vorwärtsbewegung in der Zeit, um einen Aufbruch in eine neue, bessere Zukunft« (Werner 2007: 173). Während die Andeutung einer bevorstehenden Apokalypse am Anfang von *Hadestown* die Antithese hierzu darstellt, deuten Hermes' Worte in der Reprise von »Road to Hell« am Ende des Stücks ebenfalls einen positiven Wandel an: »See, Orpheus was a poor boy/ [...] But he had a gift to give/ [...] He could make you see how the world could be/ In spite of the way that it is/ Can you see it?/ [...] Can you hear it?/ [...] Can you feel it like a train?/ Is it comin'?/ Is it comin' this way?« (Mitchell 2020: 246f.). Wenn es auch nicht fällt, so scheint hier das Wort »change« in der Luft zu hängen.

FAZIT

Wie ich in meiner musikalischen Analyse gezeigt habe, gehen die thematischen Bezüge zu New Orleans in *Hadestown* mit einer Einbindung verschiedener Stilrichtungen des Jazz in die Musik des Musicals einher, die nicht nur die Bedeutung der Stadt für die Entwicklung des Jazz, sondern für die amerikanische Musik im Allgemeinen hervorhebt. Darüber hinaus treten verschiedene Traditionen auf eine Art und Weise miteinander in einen Dialog, die den Fokus auf die historische Verwobenheit musikalischer Strömungen in den USA legt. Wie die Analyse gezeigt hat, können diese Strömungen nicht als voneinander unabhängig verstanden werden, da sie sich eine Vielzahl musikalischer Charakteristika teilen, was sich in *Hadestown* u.a. in der Allgegenwärtigkeit des Blues und des call-response-Prinzips ausdrückt. Aus die-

1981: 522). Hier vermischt sich eine wortwörtliche Flucht mit einer durch den Zug verbildlichten Flucht in den Tod, der ebenfalls »way down« auf das lyrische Ich wartet: 1. Strophe: »Freight train, freight train, run so fast / Freight train, freight train, run so fast / Please don't tell what train I'm on / An' they won't know what route I'm goin'« 3. Strophe: »When I die, Lord, bury me deep / Way down on old Chestnut Street / So I can hear old Number Nine / As she comes rollin' by« (Cohen 1981: 521).

sem Grund ist es auch schwierig, Musikrichtungen aufgrund ihrer musikalischen Merkmale mit ethnisch motivierten Fremdbezeichnungen zu versehen,¹⁰ was sich besonders am Beispiel des call-response-Prinzips zeigt, das sowohl ein fester Bestandteil der europäischen als auch der afrikanischen Musikkultur ist.

Durch die Einbettung von Verweisen auf die amerikanische (Musik-)Geschichte in die griechische Mythologie zeigt *Hadestown* weitere gesellschaftliche Konflikte auf. So wird auf der Grundlage des Mythos vom Raub der Persephone eine Verbindung von der Great Depression der 1930er-Jahre in die Gegenwart gezogen, die die immer noch aktuellen Verstrickungen von Politik und Wirtschaft sowie deren katastrophale Auswirkungen auf die Umwelt offenlegt. Darüber hinaus wird die mythische Einteilung der Welt in eine Unter- und eine Oberwelt genutzt, um darzulegen, wie politische und ökonomische Machthaber*innen die Spaltung der Gesellschaft in Krisenzeiten zu ihrem Profit nutzen. Obwohl in *Hadestown* nur die hieraus resultierenden Klassenkonflikte direkt angesprochen werden, verweist der Bezug zu New Orleans auf eine Ethnisierung dieser Konflikte. Neben musikalischen wie textlichen Verbindungen zu afroamerikanisch geprägter Musik, ist es vor allem die Evokation des mythischen New Orleans als Geburtsort des Jazz, der das Ausblenden der Geschichte des Rassismus in den USA unmöglich macht. Da gerade die Vergangenheit der Stadt als ein zentraler Hafen des Sklav*innenhandels für ihre kulturelle Vielfalt verantwortlich war, welche wiederum die Entstehung des Jazz ermöglichte, geht der Mythos des ›New Orleans Jazz‹ bis heute mit Annahmen über den Einfluss rassistischer Strukturen wie der sog. ›Rassentrennungsgesetze‹ auf die Genese dieser Musik einher. Ebenso kann New Orleans bis heute als Mikrokosmos der gesellschaftlichen Probleme der USA gesehen werden, wenn es »um die Interdependenzen von ›Rasse‹ und Klasse geht« (Möllers 2008: 332).

Nia Wilson, die wie ich einen Einfluss des Castings auf die Deutung der Charaktere sieht, ist in einem Umkehrschluss der Auffassung, dass z.B. Hades nicht von einem afroamerikanischen Darsteller verkörpert werden sollte, da dies die notwendige Kritik an historischer und zeitgenössischer White Sup-

10 Dabei denke ich vor allem an die ›race records‹ der 1920er Jahre (Lornell 2012: 187f.), die sich auch auf die Vermarktung des Blues auswirkten (Miller 2010: 224f.), wie ich es zu Beginn der musikalischen Analyse beschreibe. Ein jüngeres Beispiel wäre ›urban (contemporary) music‹. So benannten die Grammy Awards 2020 ihre Kategorie »Best Urban Contemporary Album« in »Best Progressive R&B Album« um, nachdem sich u.a. Rapper, Songwriter und Produzent Tyler, the Creator gegen den ursprünglichen Namen ausgesprochen hatte. Dieser empfand ›urban‹ als eine rassistische Bezeichnung, die den Facettenreichtum der Musik afroamerikanischer Künstler*innen untergrabe (Williams 2020).

remacy in den USA untergrabe und stereotype Darstellungen bestärke (Wilson 2021: 189, 192). Obwohl ich teilweise geneigt bin, Wilson zuzustimmen, lassen sich abschließend auch Argumente gegen ihre Theorie anbringen. Im Fall der konkreten Besetzung von Hades ist es eine Option, die Geschichte von Rassismus und White Supremacy in den USA durch das Casting eines ›weiß‹ ethnisierten Darstellers hervorzuheben und eine Verbindung zu weißen, männlichen Autokraten wie Huey Long herzustellen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass dies die einzige Möglichkeit ist, wie die Rolle des Hades besetzt werden kann. So könnte das Casting eines ›schwarz‹ ethnisierten Darstellers Konnotationen mit kontroversen politischen Figuren innerhalb der afroamerikanischen Gemeinschaft hervorrufen. Ein Beispiel hierfür ist der ehemalige Bürgermeister von New Orleans C. Ray Nagin, von dem u.a. aufgrund seines unzulänglichen Krisenmanagements in der Zeit nach Hurrikan Katrina gesagt wurde, dass er seine »Seele den neoliberalen weißen Kräften verkauft [habe]« (Möllers 2008: 331). Meiner Ansicht nach haben unterschiedlichste Interpretationsmöglichkeiten der Charaktere und der Welt von *Hadestown* eine Berechtigung, da sie, anstatt rassistische Stereotype zu verstärken, zu der Repräsentation heterogener Identitäten beitragen.

LITERATUR

- Banfield, William C. (2010). *Cultural Codes. Makings of a Black Music Philosophy. An Interpretive History from Spirituals to Hip Hop*. Lanham u.a.: Scarecrow Press.
- Bernhard, Roland / Grindel, Susanne / Hinz, Felix / Meyer-Hamme, Johannes (2017). »Was ist ein historischer Mythos? Versuche einer Definition aus kulturwissenschaftlicher und geschichtsdidaktischer Perspektive.« In: *Mythen in deutschsprachigen Geschichtsschulbüchern. Von Marathon bis zum Élysée-Vertrag*. Hg. v. Roland Bernhard, Susanne Grindel, Felix Hinz und Christoph Kühberger. Göttingen: V&R unipress, S. 11–32.
- Boelhower, William (2017). »Laus Urbis. City Space, the Birth of Jazz, and Floating Signifiers.« In: *New Orleans and the Global South. Caribbean, Creolization, Carnival*. Hg. v. Ottmar Ette und Gesine Müller. Hildesheim u.a.: Olms, S. 219–240.
- Burnim, Mellonee V. / Maultsby, Portia K. Maultsby (Hg.) (2015). *African American Music. An Introduction*. London u.a.: Routledge.
- Cohen, Norm (1981). *Long Steel Rail. The Railroad in American Folksong*. Urbana: University of Illinois Press.
- Concord Theatricals (Hg.) (o. J.). »Hadestown.« In: *Concord Theatricals*. Verfügbar unter: <https://www.concordtheatricals.com/p/92725/hadestown> (Zugriff: 11. Oktober 2022).
- Creamer, Henry / Layton, J. Turner (1922). *Way Down Yonder In New Orleans*. New York: Shapiro Bernstein & Co.

- Doleac, Benjamin (2013). »Strictly Second Line. Funk, Jazz, and the New Orleans Beat.« In: *Ethnomusicology Review* 18. Verfügbar unter: <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/699> (Zugriff: 11. Oktober 2022).
- Downey, James C. (2001). »White spiritual.« In: *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26433>.
- Ette, Ottmar / Müller, Gesine (Hg.) (2017). *New Orleans and the Global South. Caribbean, Creolization, Carnival*. Hildesheim u.a.: Olms.
- Graham, Sandra Jean (2001). »Spiritual.« In: *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2225625>.
- Gushee, Lawrence (2001a). »New Orleans jazz.« In: *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19830>.
- Gushee, Lawrence (2001b). »Traditional jazz.« In: *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28251>.
- Haas, Edward F. (2006). »Huey Long and the Dictators.« In: *Louisiana History. The Journal of the Louisiana Historical Association* 47 (2), S. 133–151.
- Hagedorn, Katherine (2013). »Clave.« In: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248920>.
- Hill, Juniper / Bithell, Caroline (2014). »An Introduction to Music Revival as a Concept, Cultural Process, and Medium of Change.« In: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Hg. v. Juniper Hill und Caroline Bithell. Oxford: Oxford University Press, S. 3–42.
- Johnson, Jerah (2000). »Jim Crow laws of the 1890s and the origins of New Orleans jazz. Correction of an error.« In: *Popular Music* 19 (2), S. 243–251.
- Knauer, Wolfram (2017). »Do You Know What It Means...«. The Myth Calles New Orleans in Jazz History, its Origin and its Influence on Jazz up to the Present Day.« In: *New Orleans and the Global South. Caribbean, Creolization, Carnival*. Hg. v. Ottmar Ette und Gesine. Hildesheim u. a.: Olms, S. 201–218.
- Lornell, Kip (2012). *Exploring American Folk Music. Ethnic, Grassroots, and Regional Traditions in the United States*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Marsh, J. B. T. (1876). *The Story of the Jubilee Singers; with their Songs*. London: Hodder and Stoughton.
- Miller, Karl Hagstrom (2010). *Segregating Sound. Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*. Durham u. London: Duke University Press.
- Mitchell, Anaïs (2020). *Working on a Song. The Lyrics of Hadestown* [Kindle]. New York: Plume.
- Möllers, Nina (2008). *Kreolische Identität. Eine amerikanische ›Rassengeschichte‹ zwischen Schwarz und Weiß. Die Free People of Color in New Orleans*. Bielefeld: transcript.
- Murji, Karim / Solomos, John Solomos (Hg.) (2005). *Racialization. Studies in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Myers, Victoria (2019). »Rachel Chavkin and Anaïs Mitchell on Hadestown.« In: *The Interval*. Verfügbar unter: <https://www.theintervalny.com/interviews/2019/04/rachel-chavkin-and-anais-mitchell-on-hadestown> (Zugriff: 11. Oktober 2022).
- Olmsted, Jane (2009). »Black Moves, White Ways, Every Body's Blues. Orphic Power in Langston Hughes's The Ways of White Folks.« In: *Black Orpheus. Music in African American Fiction. The Harlem Renaissance to Toni Morrison*. Hg. v. Saadi A. Simawe. New York u. London: Garland Publishing, S. 65–90.
- Ostendorf, Berndt (2017). »The Mysteries of New Orleans. Culture Formation and the Layering of History.« In: *New Orleans and the Global South. Caribbean,*

- Creolization, Carnival*. Hg. v. Ottmar Ette und Gesine. Hildesheim u. a.: Olms, S. 275–296.
- Ovidius Naso, P. (2013). *Metamorphosen. Latein/Deutsch*. Stuttgart: Reclam.
- Preservation Hall (Hg.) (o. J.). »Our Story.« In: *Preservation Hall*. Verfügbar unter: <https://www.preservationhall.com/about> (Zugriff: 11.10.2022).
- Porter, Jess C. (2014). »What was the Dust Bowl? Assessing contemporary popular knowledge.« In: *Population and Environment* 35, S. 391–416.
- Rodgers, Jeffrey Pepper (2020). »How Singer-Songwriter Anaïs Mitchell Tapped Into Tradition in Hometown – and New Band Bonny Light Horseman.« In: *Acoustic Guitar*. Verfügbar unter: <https://acousticguitar.com/how-singer-songwriter-anais-mitchell-tapped-into-tradition-in-her-hit-broadway-musical-and-new-band-bonny-light-horseman> (Zugriff: 11. Oktober 2022).
- Röhrich, Lutz (2016). »Musikmythen. Erfindung der Musikinstrumente, Saiteninstrumente.« In: *MGG Online*. Hg. v. Laurenz Lütteken. Verfügbar unter: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49512> (Zugriff: 11. Oktober 2022).
- Seidemann, Ryan M. (2018). »Did the State Win or Lose in its Mineral Dealings with Huey Long, Oscar Allen, James Noe, and the Win or Lose Oil Company?« In: *Louisiana History. The Journal of the Louisiana Historical Association* 59 (2), S. 196–225.
- Stewart, Alexander (2000). »»Funky Drummer«: New Orleans, James Brown and the rhythmic transformation of American popular music.« In: *Popular Music* 19 (3), S. 293–318.
- Stimeling, Travis D. (2014). »Music, Place, and Gulf Coast Tourism since the BP Oil Spill.« In: *Music & Politics* 8 (2), S. 1–20.
- The Broadway League (Hg.) (o. J.). »Spice of 1922.« In: *Internet Broadway Database*. Verfügbar unter: <https://www.ibdb.com/broadway-production/spice-of-1922-9082> (Zugriff: 11. Oktober 2022).
- The Broadway League / American Theatre Wing (Hg.) (o. J.). »Hometown.« In: *Tony Awards*. Verfügbar unter: <https://www.tonyawards.com/shows/hometown> (Zugriff: 11. Oktober 2022).
- Tucker, Mark / Jackson, Travis A. (2001). »Jazz.« In: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45011>.
- Werner, Florian (2007). *Rapocalypse. Der Anfang des Rap und das Ende der Welt*. Bielefeld: transcript.
- Williams, Kyan-Siann (2020). »So the Grammys have »dropped« the »Urban« music category. What took them so long?« In: *NME*. Verfügbar unter: <https://www.nme.com/features/grammys-urban-music-tyler-the-creator-billie-eilish-2686106> (Zugriff: 11. Oktober 2022).
- Wilson, Nia (2021). »Hometown. Nontraditional Casting, Race, and Capitalism.« In: *TDR* 65 (1), S. 188–192.

DISKOGRAPHIE

- Mitchell, Anaïs (2007). »Hades and Persephone.« Auf: *The Brightness*. Righteous Babe Records RBR053-D.
- Mitchell, Anaïs (2019). *Hometown (Original Broadway Cast Recording)*. Sing It Again Records 644216939497.

Original Dixieland Jazz Band (1992). »Livery Stable Blues.« Auf: *The Complete Original Dixieland Jazz Band*. BMG France ND 90026.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 (S. 5): erstellt nach Mitchell, Anaïs (2019). »Road to Hell.« Auf: *Hadestown (Original Broadway Cast Recording)*. Sing It Again Records 644216939497 und Hagedorn, Katherine (2013). »Clave.« In: *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248920>.

Abb. 2 (S. 6): erstellt nach Mitchell, Anaïs (2019). »Livin' it Up on Top.« Auf: *Hadestown (Original Broadway Cast Recording)*. Sing It Again Records 644216939497 und Hagedorn, Katherine (2013). »Clave.« In: *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248920>.